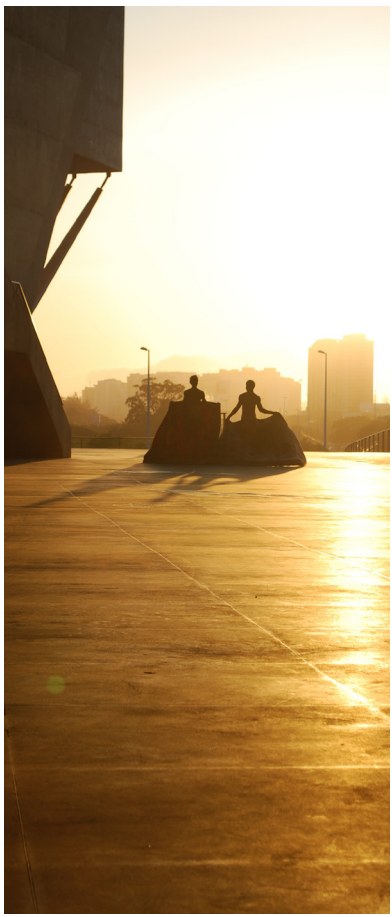
EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA
NIUXA DIAS DRAGO
CAROLINA LYRA
(Ed.)



AT THE CROSSROADS OF HISTORY AND CRITICISM

Architecture, Performing Arts and Cultural Heritage

NO CRUZAMENTO DA HISTÓRIA E CRÍTICA

Arquitetura, Artes Performativas e Patrimônio Cultural

LETRACAPITAL

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.)

AT THE CROSSROADS OF HISTORY AND CRITICISM

Architecture, Performing Arts and Cultural Heritage

LETRACAPITAL

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, 2026

AT THE CROSSROADS OF HISTORY AND CRITICISM. Architecture, Performing Arts and Cultural Heritage

Publishers/Editores: Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra (editors)
Graphic Design/Design gráfico: Neilton Lima
English Revision: Annabella Blyth (LIAME)
Portuguese Revision: Niuxa Drago
Technical revision: Niuxa Drago
1st Edition , Rio de Janeiro, March 2026
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.

The publication of this book was made possible thanks to the Carlos Chagas Foundation for Research Support of the State of Rio de Janeiro, FAPERJ, through the E_20/2024 Call for Proposals - Program to Support the Organisation of Scientific, Technological and Innovation Events in Rio de Janeiro. SEI Process No. 260003/002429/2025 - APQ2 - coordinated by Professor Dr. Evelyn Furquim Werneck Lima. Ref. Proc. E-26/210.242/2025. Project "Fifth International Conference on Architecture, Theatre, and Culture/V International Congress of Architecture, Theatre and Culture".

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

A772 At the Crossroads of History and Criticism. Architecture, Performing Arts and Cultural Heritage = Na encruzilhada da história e da crítica. Arquitetura, Artes Cênicas e Patrimônio Cultural / organizado por Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago, Carolina Lyra. - Rio de Janeiro: Letra Capital Editora, 2026

753 p. ; PDF ; 13,8 MB.

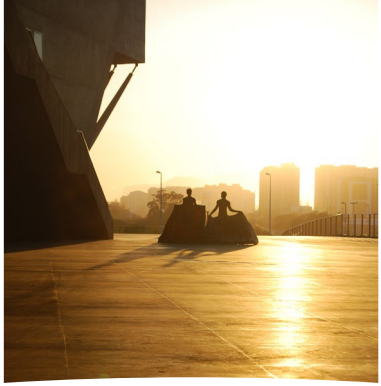
Bilíngue: Inglês e Português.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89587-53-8

1. Architecture. 2. Architecture and Theatre. 3. Performing Art. 4. Cultural Heritage. 5. Fifth International Conference on Architectura, Theatre, and Culture. 6. V 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

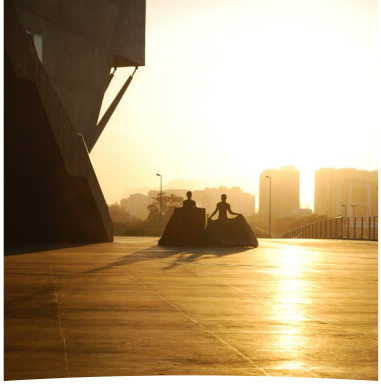
Índice para catálogo sistemático:
1. Arquitetura 720
2. Arquitetura 72



EDITORIAL BOARD

Série Letra Capital Acadêmica

Ana Elizabeth Lole dos Santos (PUC-Rio)
Beatriz Anselmo Olinto (Unicentro-PR)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (UFTM)
Claudio Cezar Henriques (UERJ)
Ezilda Maciel da Silva (UNIFESSPA)
João Luiz Pereira Domingues (UFF)
Leonardo Agostini Fernandes (PUC-Rio)
Leonardo Santana da Silva (UFRJ)
Lina Boff (PUC-Rio)
Luciana Marino do Nascimento (UFRJ)
Maria Luiza Bustamante Pereira de Sá (UERJ)
Michela Rosa di Candia (UFRJ)
Olavo Luppi Silva (UFABC)
Orlando Alves dos Santos Junior (UFRJ)
Pierre Alves Costa (Unicentro-PR)
Rafael Soares Gonçalves (PUC-RIO)
Robert Segal (UFRJ)
Roberto Acízelo Quelhas de Souza (UERJ)
Sandro Ornellas (UFBA)
Sérgio Tadeu Gonçalves Muniz (UTFPR)
Waldecir Gonzaga (PUC-Rio)



SUMMARY

NOTES ON THE CONTRIBUTORS *8*

CHAPTER 1 • HISTORY AND CRITICISM: CONTROVERSIAL ASPECTS OF THEATRE SPACE. 18

Evelyn F. W. Lima, Niuxa D. Drago and Carolina Lyra

PART 1 • ARCHITECTURE

CHAPTER 2 • PERFORMANCE SPACE _ SPATIAL PERFORMATIVITY _ PERFORMATIVE SPACING: A CONCEPTUAL TRIAD FOR DECOLONISING WESTERN THEATRE ARCHITECTURE 41

Dorita Hannah

CHAPTER 3 • ARCHITECTURE & THEATRE AS SITES FOR REHEARSING GESTURES OF RADICAL HOSPITALITY & SPATIAL JUSTICE. NOTES FOR A LECTURE. 72

Shauna Janssen

CHAPTER 4 • BETWEEN THEATRE AND ARCHITECTURE, AFTER THE APOCALYPSE. 84

Višnja Žugić

CHAPTER 5 • THE NATURE OF ART: NATURAL LIGHT AS A TOOL FOR THE ART OF THEATRE . . 101

Cristina Grazioli

CHAPTER 6 • AESTHETICS AND POLITICAL INTERFACES IN LINA BO BARDI´S AND FABIO PENTEADO´S THEATRE ARCHITECTURE PROJECTS 139

Evelyn Furquim Werneck Lima

CHAPTER 7 • SKYSCRAPER THEATRES OF THE 1930s: THE REGINA BUILDING IN RIO DE JANEIRO AND THE CASA DEL TEATRO IN BUENOS AIRES 167

Niuxa Dias Drago & Mariana Rodrigues de Oliveira

CHAPTER 8 • THE THEATRE BUILDING AND THE CITY OF RIO DE JANEIRO: TENSIONS AND CONTRADICTIONS 195

Sara Fagundes de Oliveira

PART 2 • PERFORMING ARTS

CHAPTER 9 • *BRAVE WOMEN*. THE PATH OF A COLLABORATIVE DRAMATURGY BETWEEN THE STONES OF THE CITY AND THE BOARDS OF THE THEATRE 211

Isabel Bezelga / Trans. Evelyn F. W. Lima

***CHAPTER 10* • THE PLACE OF SCENOGRAPHY AS A FIELD FOR THE CONSTRUCTION OF IDEAS . . . 231**

Helder Maia

***CHAPTER 11* • THE VERTICALITY OF THE ACT: THE USE OF THE VERTICAL DIMENSION IN PERFORMING ARTS 248**

Jorge Palinhos

***CHAPTER 12* • THE THEATRICAL PUBLIC SPHERE: LEGISLATIVE THEATRE (BOAL) AND *OS SERTÕES* (*TEATRO OFICINA*) 262**

Rogério Marcondes Machado

***CHAPTER 13* • THE SCENOGRAPHY OF (UM) *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* BY GRUPO GALPÃO: REFLECTIONS ON THE EMPTYING OF THE STAGE IN CONTEMPORARY THEATRE 276**

Eduardo dos Santos Andrade

PART 3 • CULTURAL HERITAGE

CHAPTER 14 • **THEATRE AND TELEVISION IN FRANCE: NOTES FOR A LECTURE. 295**

Evelyne Cohen

CHAPTER 15 • **EFFECTIVE AFFECTIONS: ASSEMBLING IMAGES, TIMES AND MEANINGS OF PLACES [TOWARDS CONTEMPORARY DESIGN] 311**

Fabiola do Valle Zonno

CHAPTER 16 • **THE NAKED MAN AND THE CONCRETE SPACE: FLÁVIO DE CARVALHO´S ARCHITECTURAL PROJECTS AS CULTURAL HERITAGE 326**

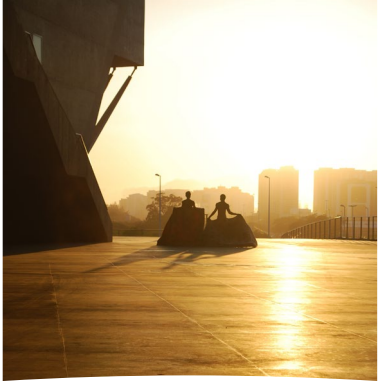
Carolina Lyra

CHAPTER 17 • **ARCHITECTURE IS CULTURAL HERITAGE: LESSONS FROM THE JORGE MACHADO MOREIRA BUILDING 342**

Andréa de Lacerda Pessôa Borde

CHAPTER 18 • **CARIOCA REVUE THEATRE IN 1918: A CULTURAL HERITAGE AFFECTED BY THE 'SPANISH FLU' 355**

Maria Odette Monteiro Teixeira



NOTES ON THE CONTRIBUTORS

Dorita Hannah is an architect and transdisciplinary designer specialising in theatre architecture, public space, and urban scenography. She collaborates with artists and cultural organizations to co-conceive, curate and direct installations, exhibits, and constructed environments. As an Adjunct Professor at the University of Newcastle (Australia), she supervises PhD research focused on creative practice and socio-political design. Her extensive publications include Performance Design (2008) and Event-Space (2018), with a new co-authored book due in 2026. Her theoretical and creative projects — framed through a critical spatial practice — have gained awards and are regularly selected for exhibition in World Stage Design and the Prague Quadrennial of Performance Design & Space. Hannah currently co-chairs the Performance+Design Working Group for PSi (Performance Studies international) and co-convenes the Theatre & Architecture Working Group for IFTR (International Federation of Theatre Research).

Shauna Janssen is an interdisciplinary artist-researcher, performance designer, and educator based in Montreal, where she serves as Associate Dean at Concordia University's Faculty of Fine Arts. A former Research Chair in Performative Urbanism (2018-2023), she co-convenes the IFTR Theatre & Architecture Working Group. Her practice

explores spatial justice and the politics of urban change, using performance methodologies to analyse the social histories of the built environment. Through site-specific scenographic interventions, she stages the overlooked agencies of urban spaces. Janssen has collaborated with major institutions like the Canadian Centre for Architecture and has participated in international research-creation projects in Berlin, Chile, Prague, and the UK. Her work is extensively published by Routledge, Bloomsbury, and various peer-reviewed journals, focusing on urban scenography, public space, and socially engaged art criticism.

Višnja Žugić is Associate Professor in the Department of Architecture and Urban Planning, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad, Serbia. She is a co-founder of several non-profit organisations specialized in creative practices, interdisciplinary research and education in the field of Spatial Design (BAZA-Spatial Praxis Platform, and Ephemera Collective), and the Institute for New Theatre, focused on production and research in the extended field of performing arts. She is focused on the intersection between performing arts and architecture, with a specific interest in spatial performativity. Her practice incorporates site-specific projects, exhibition and installation design, and curating. She is an active member of the International Federation for Theatre Research, and a co-convenor of IFTR's Theatre & Architecture Working Group.

Cristina Grazioli is a Professor of History and Aesthetics of Stage Lighting and Puppet Theatre at the University of Padua. Her research examines the intersection of theatre and visual arts, twentieth-century German theatre, marionette aesthetics, and stage lighting. Among her studies: *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 with Didier Plassard); *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress 2021 (with Pasquale Mari). She is a member of several international committees, including the *Revue d'Histoire du théâtre* and the Institut International de la Marionnette. She is currently authoring a book on the concept of 'Transparency' in the work of Scheerbart and Taut.

Evelyn Furquim Werneck Lima holds a BA in Architecture and Urban Planning, a MA in History of Art, and a PhD in Social History (UFRJ/EHESS). She is a Full Professor at The Federal University of the State of Rio de Janeiro, a researcher for the National Council of Technological and Scientific Development (CNPq-1-A) and for the FAPERJ Foundation (Scientist of Our State). She is the leader of the Research Groups 'Theatrical Spaces Studies' and 'Space, Memory and Urban Planning'. Lima is also the author of *Industrial Heritage in Rio de Janeiro* (Loope, 2024), *Contemporary Theatre Buildings* (Contracapa, 2022), *Theatre Architecture from the Renaissance to the 21st Century* (Unirio, 2017, with Drago and Leocádio), *Architectures and Set Designs. Lina Bo Bardi and the Theatre* (2012, with Monteiro). She edited *Architecture, Artistic Practices and Cultural Heritage* (Loope, 2022, with Drago and Lyra), *Architecture, Theatre and Culture: Revisiting Spaces, Cities and Playwrights of the Seventeenth Century* (Contracapa, 2012), *Space and Theatre* (Sete Letras, 2008), among others.

Niuxa Dias Drago is an architect and urban planner, serving as an Adjunct Professor in the Department of History and Theory at the Faculty of Architecture and Urbanism

(FAU-UFRJ) and the Graduate Program in Architecture (PROARQ-UFRJ). She coordinates the research project 'History of the Construction of the Modern City: techniques, materials, actors, and words', conducted at the Laboratory of Narratives in Architecture (LANA-PROARQ). She is a member of the Brazilian National Architecture Research Association (ANPARQ) and the International Federation of Theatre Research (IFTR) and has participated in the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies at UNIRIO since 2004. She is the author of *A Cenografia de Santa Rosa – espaço e modernidade* (Rio Books 2014) and co-author of *Architecture, Artistic Practices and Cultural Heritage* (Loope, 2022).

Mariana Oliveira is an architect and urban planner (FAU/UFRJ) with an exchange period at the Polytechnic University of Cartagena (UPCT), in Spain, where she delved deeper into restoration techniques and intervention in historic buildings and sites. Manages the rehabilitation and restoration work of the Itamaraty Palace Architectural Complex, in Brasilia. She is a researcher at the City and Memory Laboratory (LCM/PROARQ) and the Narratives in Architecture Laboratory (LANA/PROARQ). She is the author of articles on architectural, urban and cultural heritage from the beginning of the 20th century and co-author of the documentary video series *The 1922 Exhibition*. Participated in the Modern Architecture Heritage extension project in Rio de Janeiro. She also works as a scenographer, articulating a multidisciplinary training focused on the conservation of architectural and landscape heritage, with an interest in the interfaces between territory, memory, institutional practices and cultural production.

Sara Fagundes is an architect, set designer, lighting designer, professor, and researcher. She holds a doctorate

and master's degree in Performing Arts from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), and a BA in Architecture and Urbanism from the Pontifical Catholic University of Minas Gerais. She is co-creator of the Body-Word-Camera Laboratory. She is a professor in the Department of Letters and Performing Arts at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio) and at the Angel Vianna Dance College. She has also worked as a substitute professor in the Department of Theatrical Arts at the School of Fine Arts of UFRJ, in the Set Design and Costume Design courses. Since 2012, she has developed set design and lighting projects for theatre dance, shows, exhibitions, and audiovisual media. She has worked on projects for the Inhotim Cultural Institute. Currently, she is the coordinator of the undergraduate program in Performing Arts at PUC-Rio.

Isabel Bezelga holds a PhD in Theatre from the University of Évora and specialises in Theatre Education and Artistic Methodologies. She investigates in the scope of participatory artistic practices at the Research Centre in Art History and Artistic Creation (CHAIA-UE). She also collaborates at the Institute for Literature and Tradition Studies – Heritage, Arts and Cultures (IELT/FCSH - Universidade Nova de Lisboa) and the Research Centre in Education and Psychology (CIEP-UE). Her work has been published in books and specialized journals. She is an Associate Professor at the University of Évora where she teaches in the Department of Performing Arts – School of Arts, where she is currently Course Director of the Master in Theatre – Interpretation/Staging. She has published works in the field of theatre and community and in arts/education, in books and national and international journals.

Helder Maia is a professor and coordinator of the Scenography area at ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Higher School of Music and Performing Arts), Polytechnic Institute of Porto. He is a member and Vice-President of ESMAE's Scientific Council. He holds a PhD in Fine Arts – Sculpture from the Faculty of Fine Arts in Pontevedra, University of Vigo, and has an initial academic background in Scenography. He is a full member of CHAIA (University of Évora), and a collaborator at the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies at UNIRIO. His research focuses on sustainability in the performing arts, artistic intervention in non-theatrical spaces, and the expressiveness of materials in the visual language of performance. He combines his academic work with professional activity as a scenographer. In the union sphere, he is Coordinator of the Department for Higher Education and Research at SPN – the Teachers' Union of Northern Portugal.

Jorge Palinhos is a writer and researcher. His works have been presented in several countries. Awarded the Miguel Rovisco Prize in 2003 and the Manuel-Deniz Jacinto Prize in 2007, he was shortlisted for the António José da Silva Luso-Brazilian Theatre Prize in 2011. In 2024, his work *Um Pai* (A Father) was distinguished by the Eurodram Network. He holds a PhD in Cultural Studies with a thesis on contemporary Lusophone dramaturgy. He was a guest playwright and dramaturgist at the European Capital of Culture Guimarães 2012, is a founding member of the AMANDA collective, dramaturgist for the Belgian company Stand-up Tall, and associate artist of the company Visões Úteis. He is a researcher at the Arnaldo Araújo Centre for Studies, where he is responsible for the Performing Arts Studies Group, and director of the Theatre course at ESAP (Porto).

Rogerio Marcondes Machado is an architect and urban planner (FAU-USP) and holds a PhD in Sciences from the same institution. He has experience in the areas of architecture, urbanism and performing arts, with an emphasis on building and scenography projects. He worked at the offices of renowned architects. From 1994 to 2022, he was a partner at Amado e Marcondes Arquitetos Associados. He taught at FIAM-FAAM and at the Escola de Belas Artes - SP (postgraduate Design). He develops research on the relationship between urbanism, architecture, and theatre, and has published book chapters and articles in academic journals. He is currently conducting postdoctoral research in Subjectivity, Art, and Culture, within the Philosophy graduate program at UNIFESP.

Eduardo dos Santos Andrade is an architect, set designer, researcher, and Adjunct Professor in the Department of Performing Arts at the Federal University of Minas Gerais (UFMG). He holds a master's degree in Arts from UFMG and a PhD in Performing Arts from UNIRIO, with a research internship at Columbia University, USA. He has developed over eighty professional set and stage lighting designs, receiving numerous awards in his field. He is co-founder of the Research Group 'Barracão – Scenography and other scenic-performative spatial practices'. He authored *The space enacts: theatricality and performativity in the contemporary scenography*, a result of his PhD thesis, received Honourable Mention from the CAPES Thesis Award 2020. He is a faculty member of the Postgraduate Program in Arts at UFMG, where he teaches and researches, focusing primarily on the performativity of the scenographic device.

Evelyne Cohen is Professor Emeritus of Contemporary History at ENSSIB (University of Lyon). She is a member of the Rhône Alpes Historical Research Laboratory (UMR CNRS

5190). Her research focuses on cultural history, the history of political symbolism, and the history of television. She co-edits the *Revue d'histoire culturelle (XVIIIe-XXIe siècles)*, published by Open editions https://journals.openedition.org/rhc/. She is a member of the editorial board of the journal *Sociétés & représentations* (Éditions de la Sorbonne) as well as of the journal *Le Temps des Médias* (Nouveau Monde Éditions). She co-directs the Franco-Brazilian program of the International Research Program (CNRS) Archives-Médias-Images-Sociétés. She has notably published (with Olivier Roger) *Les politiques audiovisuelles en France de 1945 à nos jours* and *La Documentation française, 2021*. She co-directed, with Anne Gangloff, *Succès et échec de l'héroïsation: De l'Antiquité à l'actualité européenne, PUR, 2025.*

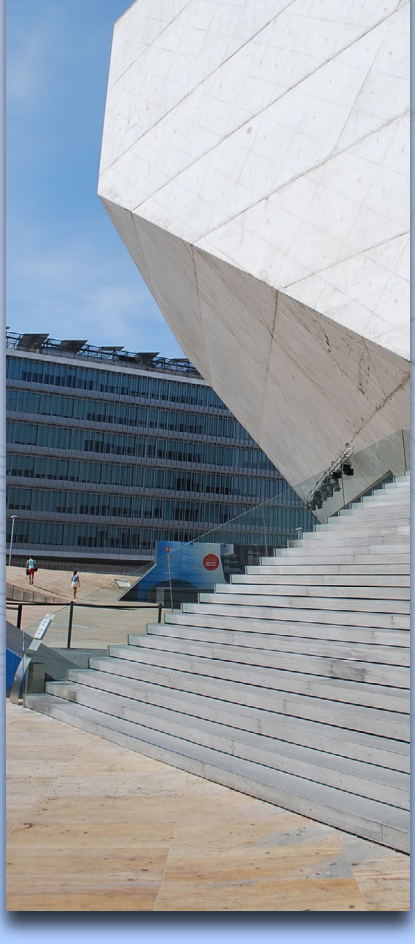
Fabiola do Valle Zonno holds a PhD and master's degree in Social History of Culture, as well as a specialization in Communication and Image from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). She is an architect and urban planner from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), an Associate Professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of UFRJ and permanent member of the Postgraduate Programme in Architecture (PROARQ), co-leading the LANA Group (Laboratory of Narratives in Architecture), and the Postgraduate Programme in Design and Heritage (PGPP). She coordinates the research project 'Between Art, Architecture and Landscape – Theory and Critique of Contemporary Complexity', dedicated to reflection on design thinking and interdisciplinary practices, as well as educational practices, and focuses particularly on the theme of memory and contemporary interventions in pre-existing structures. She is the author of the book *Complex Places, Poetics of Complexity: Between Architecture, Art and Landscape* (2014) and coordinator of the special digital exhibition project *Atlas – Memória* – UFRJ (2022).

Carolina Lyra holds a PhD in Performing Arts from UNIRIO, with a thesis entitled *The City of the Naked Man by Flávio de Carvalho: An Anthropophagic Space*. She has a master's degree in Theatre (Set Design) from ESMAE (Portugal) with research on the architecture of the Teatro Oficina in São Paulo, entitled *Apollo under the sign of devouring: anthropophagy in the development of a scenographic practice*, and a bachelor's degree in Performing Arts from UFRJ. Currently teaches in the Bachelor and Master's programs in Theatre at ESMAE. She is the author of the book *É preciso ouvir o Homem Nu: um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho* (2023), a researcher at the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies (Unirio), a researcher at CHAIA (University of Évora), and President of the Board of Directors of Escola Básica da Ponte. Her research focuses on the intersection between set design, architecture, and education, exploring space as a place of memory and learning.

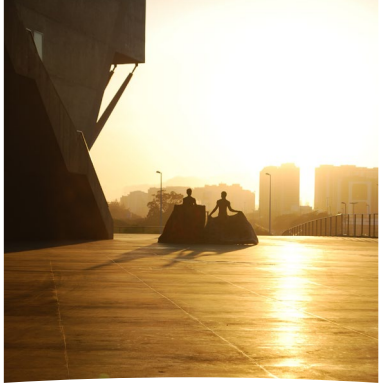
Andréa de Lacerda Pessôa Borde is a Full Professor at FAU/UFRJ and permanent teacher of PROURB/UFRJ. She holds a master's degree in Visual Arts, a PhD in Urbanism from UFRJ, and a Postdoctoral in Architecture and Urbanism (UFBA). She is a member of the Free Research Forum of the Advanced Program in Contemporary Culture (PACC) of the Faculty of Arts (FL/UFRJ). She is a leader of LAPA (CNPq research group); member of the Municipal Council for the Protection of the Cultural Heritage of the City of Rio de Janeiro (CMPC/RJ), and of the International Committee of Experts (ISC) in Urbanism + Landscape of DOCOMOMO International (International Committee for Documentation and Conservation of the Modern Movement); and researcher of the PHI Network (Ibero-American Historical + Cultural Heritage). She has published books, book chapters, and articles. She has received awards for her

projects, supervisions, and research, most notably those received for her thesis: CAPES Thesis Award, ANPUR, and IAB-RJ. She is a CNPq Productivity Fellow (Level 2) and a Scientist of Our State/FAPERJ. She was a Senior Visiting Professor at IPRAUS/ENSA Paris-Belleville (2022) with a CAPES PrInt scholarship.

Maria Odette Monteiro Teixeira is an Adjunct Professor at the Regional University of Cariri (URCA) in Theatre Theory and History since 2016. She was a Substitute Professor at the Federal University of Ouro Preto in Theatre Theory and History between 2007 and 2009. She holds a degree in Performing Arts with a specialisation in Theatre Theory from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (2004). She holds a PhD (2015) and a master's degree (2007) in Performing Arts from the Federal University of the State of Rio de Janeiro with the thesis *Between the page and the stage: theatre and caricature in the work of Raul Pederneiras*. She has experience in the field of Arts – theatre, with emphasis on Theatre Theory and History. She is a member of the Dramaturgy and Staging research group, in which she develops projects focused on dramaturgical creation in process. Her most recent project (2024) was the creation of the lecture-performance *Para pensar o fim do EU* (To Think About the End of the Self), on the work of the poet Augusto dos Anjos (1814-1914).



CHAPTER 1



HISTORY AND CRITICISM: CONTROVERSIAL ASPECTS OF THEATRE SPACE

Evelyn F. W. Lima, Niuxa D. Drago, and Carolina Lyra

History and Criticism are interconnected as research areas and approaches that investigate the past critically, aiming to understand not only the events but also their origins, circumstances, and social repercussions, with the goal of promoting transformations. "The historical attitude implies the valuation and interpretation of the fact based on its historical significance, while the critical attitude implies the interpretation of the fact based on value criteria" (Waisman 2013, 34, authors' translation). However, just as history is essential for the work of the critic, the historian cannot claim that their interpretation is free from value judgments. Thus, by analysing how history is recorded, critical historiography examines dominant narratives, seeking to identify power dynamics in different temporalities.

In this introductory chapter, we address the interconnection between the critical history of theatre architecture, the transformations that have occurred in buildings designed for the theatre, and the spatialities that have been recently adopted for performance and their critical aspects.

A careful examination of the Western history of theatre architecture in the modern and contemporary periods confirms the almost complete absence of critical works, demanding urgent historiographical studies that expand research in this area. Historians of architecture in the twentieth and twenty-first centuries have hardly dedicated themselves to the study of the theatre building — a recurring object in canonical treatises in the Renaissance and in the seventeenth to nineteenth centuries. Critics, in general, also rarely consider architecture for the performing arts, with some exceptions such as Josep Maria Montaner (2015 [2001] and 2022 [1999]) and Ruth Verde Zein (2002).

In his book *Arquitectura y crítica* (2022 [1999]), Josep Maria Montaner analyses how criticism grounds and contextualizes architecture, valuing critical thinking as a way to understand the challenges of urban space. The author presents an accurate investigation of scholars of modern and contemporary architecture but does not analyse designed works. Later, in *After the Modern Movement* (2015 [2001]), he analyses both architectural projects and theories since the Second World War, focusing on the revision of proposals between 1945 and 1965, the configuration of so-called postmodern architecture, and the diverse and atomized attitudes exhibited between 1977 and 1992. However, regarding theatre architecture, he only offers an in-depth critique of two theatre buildings: the *Sydney Opera House* by Jørn Utzon (50-52) and the *Teatro del Mondo* by Aldo Rossi (191-193). In his 2015 work, *La condición contemporánea de la arquitectura*, Montaner critically analyses one unique building for the performing arts: the *Casa da Música* by Rem Koolhaas (71-72).

In her book *Historiographical Revisions – Modern Architecture in Brazil* (2022), Ruth Verde Zein presents a survey of all architectural works cited in eight of the main

volumes on modern architecture in Brazil.[1] This survey reveals that theatre buildings are underrepresented, with only twenty citations in total across the eight volumes. Six of these are eclectic theatres (five presented in introductory passages and the José de Alencar Theatre presented during its restoration) and only ten are modern theatres (three of them appearing more than once).[2]

By analysing the methodological and ideological procedures applied by three architectural historians — Manfredo Tafuri, Kenneth Frampton and G.C. Argan — and three theatre theorists — Marvin Carlson, David Wiles and Dorita Hannah — who investigated performance spaces, Evelyn Lima (2020), based on Michel de Certeau's historiographical concepts, argues that the historiography of architecture for contemporary performing arts is currently practiced by theatre theorists with greater intensity than by architectural historians.

The investigation of historiographical narratives about theatre architecture, from the twentieth century to the present day, allows us to situate the theatre building at the intersection of disciplines such as history, sociology and urban anthropology, which are fundamental to establish

1 *Brazil Builds – architecture new and old* (1652-1942) (Phillip Goodwin, 1943), *Latin American Architecture since 1945* (Henry Russel Hitchcock, 1955), *Modern Architecture in Brasil* (Henrique Mindlin, 1956), *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (Yves Bruand, 1981), *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (Hugo Segawa, 1998), *Brasil: arquiteturas após 1950* (Maria Alice Junqueira Bastos and Ruth Verde Zein, 2010), *Latin America in Construction: architecture 1955-1980* (Barry Bergdol et al, 2015) and *Infinito Vão: 90 anos de arquitetura brasileira* (Fernando Serapião and Guilherme Wisnik, 2019).

2 The theatres and the number of citations are: Castro Alves Theatre, in Salvador (3), Municipal Theatre of Santos (2), Municipal Theatre of Belo Horizonte (2), Popular Theatre of Marechal Hermes, in Rio de Janeiro (1), Cultura Artística Theatre of São Paulo (1), Theatre of Goiânia (1), Guaíra Theatre, in Curitiba (1), Oficina Theatre, in São Paulo (1), Pedro Calmon Theatre, Brasília (1), National Theatre of Brasília.

connections between architecture, theatre and the city. The volume *Theatre Architecture from the Renaissance to Contemporaneity* (Lima, Drago and Leocádio 2017) examines in detail the transformations over almost six centuries.

Grounded on Michel de Certeau's reflections (1982[1975]) on the historiographical operation, Lima (2020) establishes a dialogue between notions of general historiography and the historiography of architecture, before focusing specifically on theatre architecture. Her research finds that historians such as Manfredo Tafuri and Kenneth Frampton dedicate limited space to the topic in their works, except for some approaches to avant-garde proposals and detailed considerations of Walter Gropius's unbuilt *Totaltheater* — a project that generated theoretical writings by the architect and was widely discussed.

Tafuri defended the need to think about architecture within the 'sphere of history', considering the transformations of languages, modes of production and culture throughout the centuries. Although he did not focus specifically on theatres, his historiographical vision, presented in works such as *Teoria e Storia dell'architettura* (1968), became internationally influential in the last quarter of the twentieth century (Leach 2005). In *Progetto e Utopia* (1973), faced with what he saw as the failure of the avant-garde, Tafuri developed a radical critique of 'architectural ideology', urging architects to reconsider the modern experience. Simultaneously, he questioned the 'operative critique' of authors such as Bruno Zevi and Leonardo Benevolo. Jean-Louis Cohen (2011, 452) characterizes his 'historical project' as "an exercise to expose the motivations and rhetorical strategies of architecture through the application of techniques from psychoanalysis and literary criticism." Tafuri compared the historian's craft to an investigation based on clues, in the manner of Carlo Ginzburg's *microstoria*. It is in the work *The Sphere and the*

Labyrinth (Tafuri 1987), a collection of articles from various periods, that he devotes himself more attentively to theatrical architecture. Right in the introduction, he defines the function of criticism in the work of the historian — a worker 'in the plural' — stating that history, in operating with its own constructions, makes "an incision with a scalpel in a body whose scars do not disappear; but at the same time, unhealed scars already mark the compactness of historical constructions, rendering them problematic and preventing them from presenting themselves as the 'truth'" (Tafuri 1987, 12, authors' translation).[3]

Although initially linked to Marxism and citing influences such as Leonardo Benevolo and Reyner Banham, Kenneth Frampton reveals his affinity with the critical theory of the Frankfurt School in the introduction to *Modern Architecture: A Critical History* (1996 [1980]). In the fourth edition (2007), Frampton himself admits to considering his history of architecture as 'operative', in the critical sense that Tafuri attributed to the term, that is, 'ideologically instrumental'. Upon realising the need to recalibrate his discourse, he draws on Hannah Arendt and Paul Ricoeur to develop the essay *Towards a Critical Regionalism*, which announces his celebrated concept, further developed in *Studies in Tectonic Culture* (2001[1995]). In this work, he merges the resistance of traditional cultures to globalisation with the affirmation of the tectonic materiality of architecture. In an interview with Stan Allen and Hal Foster (2003), Frampton revisits his inspirations and based on his reading of Arendt, identifies a fundamental opposition between the tectonic (the autonomy of the structure) and the scenographic (the representational aspect of the image). It is in *Modern*

3 For a more in-depth analysis of Tafuri's methodology, ver Lima, Evelyn F. W. 2020. "Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente". *ArtCultura*, 22 (40): 48-74. https://doi.org/10.14393/artc-v22-n40-2020-56960,

Architecture: a critical history, however, that we find his critical analyses of theatres, such as Henry van de Velde's *Werkbund Theatre* (1914), described as the last formulation of a 'form-force' aesthetic in which the architect merges "actor, audience, auditorium and landscape as in the open-air arenas of Neolithic man, seeming to configure a unique empathetic expression in its time." Frampton interprets this project as part of the *Werkbund*'s dream of transforming the world through gut reform and industrial monopoly, recognizing a specific utopia there.

Even though departing from a Eurocentric critical tradition, Frampton seeks to insert into the debate peripheral modern architectures that have been largely neglected until now, even in their own contexts. By using the tectonic argument to counter the postmodern scenography theorised by Venturi and Scott Brown (1972), Frampton delves into a theme that, beyond the critique of the commodification of architecture, also touches on the relationships between theatre, architecture and the city, recently brought back to the forefront of debates about theatrical space. For Thea Brejzek (2015, 28), the debate between 'tectonic', with a positive connotation, and 'scenographic', with a negative connotation (understood as superficial decoration), instigates a "turn, in which the practices of architecture and theatre converge in a 'fusion' of genres."

When examining publications by theatre theorists such as Marvin Carlson and David Wiles, we find that they introduce new paradigms for what has become known, in the twenty-first century, as 'performance space'. This does not invalidate the fact that the history of architecture intended for the performing arts continues to be written, whether by investigating world-renowned works (Carlson 1989, 2022), new technologies (Kozien-Wozniak et al. 2024), studies of theatre buildings by architects such as Oscar Niemeyer (Lima 2016), Lina Bo Bardi (Lima 2008,

2009a, 2009b; Lima and Monteiro 2012; Lima 2016, 2017a, 2021, 2025), Rem Koolhaas, Carlos Ott and Christian de Portzamparc (Lima 2022a, 2022b) or comparative studies between theatre buildings (Drago 2022, 2025 and Lima 2017a, 2017b), among others.

Drawing on scholars such as Kevin Lynch and Michel de Certeau, Marvin Carlson (2014, 20) observes that, although theatre has maintained practices in open spaces throughout the centuries, this phenomenon has intensified dramatically since the second half of the twentieth century. This sporadic migration of the stage to urban environments not conceived for performance — including ephemerally idealized spaces — transformed the city itself into a place of sociocultural interaction, creating transient spaces for the performing arts. Given this observation, this text discusses issues related to the resilience and transience of this architecture.

In *A Short History of Western Performance Space* (2003), David Wiles conducts a meticulous historical survey of stage spaces, from Ancient Greece to the contemporary era, drawing on concepts from Henri Lefebvre (*The Production of Space*, 1974) and Michel Foucault (*Of Other Spaces*, 1984 [1967]). For Wiles, 'found spaces' — such as churches, streets, bars and galleries — expanded the possibilities of contemporary staging. Arguing that space has an active (actant) function in performance, he states, citing Lefebvre, that "space is social and the architectural object is inseparably linked to the audience as subject" (Wiles 2003, 105). Starting from Lefebvre's notion of 'monumental spaces', Wiles discusses a variety of public spaces appropriated for theatre throughout history, demonstrating how Western cultures construct theatrical spaces to emphasise specific sociopolitical and religious values. His approach is relevant because it considers not only the physical aspects, but also the

cultural context of each typology. Wiles structures his study around seven types of space (sacred, processional, public, sympathetic, 'the cosmic circle', 'the cave', and 'empty space'), dedicating the last chapter to twentieth century spaces, where he strongly criticises the theatres of the Modern Movement for being "flexible, versatile, and devoid of social messages," which, in his view, represents a "conceptual impossibility."

Similar to director and theorist Mike Pearson (Pearson and Shanks 2001), who advocates for performances that bring together place, performance, and audience, Wiles rejects the separation between 'staging' and 'space'. For him, it is not possible to maintain ontological constancy regardless of where and when the performance takes place. In this sense, his history of theatrical spaces seeks to "liberate artists from the clutches of the theatre building," which he sees as "spatial machines that grind pieces of predetermined theatrical meanings." (2003, 60) Wiles argues that the space of performance and the theatrical event are inseparable, and that space determines the nature and meaning of the event as significantly as the reverse. He thus criticises historians for whom theatrical space is a mere neutral framework. By attacking linear history, he argues that knowledge of the past of the theatrical space can provide greater flexibility to directors, performers, and spectators, valuing unconventional spaces. Throughout his work, he weaves in neo-Marxist-inspired observations about the links between types of theatre space and social structures, explicitly adopting the audience's point of view. His method occasionally presents innovative genealogies of ideas that compress long-term historical time, but since we are interested here in the temporal scope of the twentieth and twenty-first centuries, such generalisations do not generate direct analytical conflicts.

It is worth noting that among theatre historians, Wiles, as well as Carlson, stand out for arguing that the theatrical space is more relevant to the History of Theatre than the dramatic text.

It is a fact that the history of theatre architecture in the West has presented inflections and different models (Lima and Cardoso 2010) throughout the centuries, but it is undeniable that Italian theatre, obeying the cubic principle as defined by Etienne Souriau (1950), established a visual system, based on control, class division and the illusionism of the scenic stage, which continues to be technologically improved and conceptually used in contemporary performances, proving its resilience. Alternatively, the Italian theorist Cristina Grazioli (2025) argues that the spherical-atmospheric approach shows that there have always been other forms of scenic configuration that deviate from the cubic model — forms that, throughout the centuries, unite nature, light, movement and collectivity.

Now that the first quarter of the twenty-first century has passed, and re-evaluating the many papers presented at the international congresses of the International Federation of Theatre Researchers (IFTR), by the Working Group on Theatre Architecture, and at the Architecture, Theatre, and Culture congresses, organised by the Laboratory for Theatre Space and Urban Memory Studies at UNIRIO, it is clear that new historical and critical concepts about theatre space have emerged. Several of these papers problematise issues concerning theatre space in the twenty-first century, demonstrating critically and analytically that the traditional Italian-style theatre building no longer meets the demands of the contemporary scene, especially in regions of the former Commonwealth colonies, but not only there. In order to create performance spaces that meet decolonial demands, different conceptualizations of theatre space are perceived, culminating in the introduction of innovative

concepts such as 'spatial performativity', 'radical hospitality', and theatre architecture in situations of social and environmental disasters.

In her new thesis involving a decolonial space for the performing arts, architect and scenographer Dorita Hannah has reformulated the idea of theatre architecture — that is, the building specifically constructed to house the performing arts while adhering to restrictive building codes — proposing that it be expanded to the concept of 'performance space', which is more flexible and adaptable. This critical innovation includes valuing local architectures, community practices, Afro-Amerindian knowledge, and non-Western ways of perceiving the world. By suggesting the adoption of three categories of space — 'performance space', 'spatial performativity', and 'performative spatiality' — Hannah (2025) proposes deconstructing habits acquired over centuries and understanding 'performance space' as a replacement for 'theatre space', arguing that space and theatrical event should be created simultaneously. It also acknowledges that the 'performativity of space' is not metaphorical, since it manifests itself as a direct action of space on bodies, and, in this sense, architecture itself acts, and must express an ethical responsibility.

On the other hand, by re-examining the traditions of indigenous peoples, Shauna Janssen (2025) recognises spatial structures that promote reciprocity, redistribution, and a sense of community, questioning the notion of property. For this author, architecture is not limited to being an inert space; it plays a dynamic role that can both consolidate and confront social inequalities. As a space for collective interaction, the theatre must be imbued with the ethical obligation to promote spatial justice, considering not only physical accessibility but also social, cultural, and economic inclusion. Thus, the theatre must abandon the rigidity of permanent 'stone and mortar' structures, opting

for temporary, ephemeral, or flexible constructions that can be adapted to each performance.

A new critical analysis is also advocated by Višnja Žugic (2025), for whom performative space presents itself as an essential domain for understanding how spatial practices are transformed in extreme circumstances of climate degradation, technological overload and forced migrations, revealing theatrical architecture as susceptible to ecological and social collapse.

Expanding the space of performance to the streets of Évora, Portuguese scholar Isabel Bezelga (2025) argues that the construction of dramaturgy should be based on the bodies and memories that exist in the city's daily environments. The author states that the city is not a simple backdrop, but rather a space full of gestures, emotions, and resistances that shape the creative act. The stones, the fountains, the streets, and the stories of women directly impact the scenic creation of her research; that is, the theatre not only captures the dramaturgy of reality, but reintegrates it into the space, transforming it into presence and meaning.

In the field of performance design and scenography, the contributions of scenographer and professor Helder Maia (2021, 2022) stand out. He defines current scenography as a 'hybrid field', socially and politically implicated. Maia (2021), based on Rachel Hann's fundamentals on the relationships between tradition and contemporaneity in scenography, and Thea Brejzek's concept of 'expanded scenography', questions the blurring of boundaries, arguing not for an expansion of scenography, but rather that it operates 'in a broader field'. For the author, more than making scenography performative, we should "give it space, latitude, to accept dialogue as a condition of work" (111). In 2022, when we were slowing down the Covid-19 pandemic but still perceived the impact of reduced production on the

environment, the author presented the issue of resources and waste in scenography production based on the studies by Tanja Beer and Juliet Rufford, which suggests questioning the conditions of production in scenography. Maia advocates for a balanced perspective on the changes, questioning alterations imposed 'from the outside in' as determinants of language.

The author returned to these two themes, delving deeper into performativity in scenography and the role of materiality both as a mediator of scenic creation and as a relational device in manufacturing (2025). Starting from 'turning points', such as Czech structuralism and the Bauhaus, Maia emphasizes the performativity of the discipline in its collaborative and processual character. Based on concepts by Joslin McKinney and Scott Palmer (2017), he highlights that the performative nature is also evident in the building itself and in manufacturing. By relating subject, materiality, and the challenges of physicality, Maia argues that contemporary scenography, implicated in present-day issues, must align itself with a sustainable approach. Its performative character, also recognized in the term 'performance design', adopted by the Prague Quadrennial since 2011, expands the limits of the discipline beyond theatrical architecture. This expansion reaches the relationship with the spectator who, between the real and the fictional, immerses themselves in places, contexts, and situations, thus incorporating an experience.

All the experiences reported here, of performances in local spaces and contexts and the valorisation of the audience's relationship with the material of the scenography, were not, however, sufficient to lead to the emptying of the traditional theatre building. The persistence of this powerful Western European typology must certainly be investigated in the long term and in its centuries-old relationship with the memory of cities.

However, we can also consider the contribution of two contemporary dynamics that re-examine questions intrinsic to the art of theatre: the relationships between screen and tectonics, on the one hand, and between local and global, on the other.

The increasingly frequent use of mediation in the contemporary world is a theme that has made the choice of the proscenium stage (perhaps the first media screen) a fundamental issue for some theatre directors. Beth Weinstein (2008) analyses the work of choreographer Frédéric Flamand in collaboration with architects Jean Nouvel, Tom Mayne, and Diller+Scofidio, revealing that the interest often lies in how the spectator's gaze can be dismantled through new technologies of screens, projections, and simultaneous retransmissions. Such performances seek to unbalance and discuss not only the dramaturgical structure but also the very notions of time, space, and presence. The technological resources made possible by the structure of the stage box allow for experiencing, on another scale and from other points of view, compelling aspects of the new sensibilities of the virtual age.

In turn, the dialectic between local and global was analysed in Stuart Hall's classic essay on identities in postmodernity (2006 [1992]). The author comments that the space-time compression caused by globalisation has brought geographically distant societies closer together and weakened national identities, while promoting the countermovement of resistance from local identities. For Hall, contemporary identities tend to articulate particular and universal aspects, constantly in negotiation. The many 'displaced' communities of the world are formed by people who neither assimilate nor are assimilated into new cultures and learn to 'inhabit two identities'. In this sense, the transhumance of theatrical performances finds

another dimension, as it is possible for local performances to find captive audiences in various parts of the world, in addition, of course, to the natural interest of the global public in local performances.

Created within their specific contexts and for their specific theatrical spaces, local performances can also be, on the one hand, co-opted by the global market and, on the other, forms of encounter with the communities of the 'new diasporas'. Just as *site-specific* performances are frequently adapted to the stage to enable world tours (Weinstein 2008), the same happens with local performances, which circulate globally, financed by both national and global interests. In this sense, the theatre building, with its 'universal' stage, still constitutes a transnational network for diverse types of performance. Representative of a 'global' theatre, the proscenium stage, even if it subtracts from many performances an important part of their original spatial meaning, allows the circulation of locally created performances so that they reach new global 'hybrid' communities.

In his masterful lecture, *An Iconic History of the Monumental Theatre* (2022), Carlson, after tracing a timeline detailing how the history of theatre architecture developed, not only in the West but also in Asia and Africa, predicts that theatre buildings will continue to be designed "in a dazzling variety of forms, testing the limits of technology and imagination." Having investigated theatres from countries of different latitudes and continents, he argues that, unlike the relatively standardised structures of the classical period, recent monumental theatre buildings impress "by their variety — in forms, materials, and iconic references." However, he acknowledges that, despite the diversity of plastic solutions, "these contemporary theatres share the same property of seeking to surprise the spectator as existed in their classical predecessors."

CONCLUSION

Corroborating Zygmunt Bauman's (2001) arguments when sociologically discussing the liquid modernity of contemporary times, in the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first, experimental or ephemeral theatres emerged everywhere, such as the *Teatro del Mondo* in Venice, *The Shed* in London, container theatres, temporary cultural arenas, among many other theatrical spaces that denote transience, including decolonial experiences, true heterotopias according to Foucault (1984 [1967]). However, it cannot be forgotten that, although many theatre directors have experimented with the use of traditional theatre spaces in non-traditional ways and others have explored the possibilities of making theatre in 'found spaces' with vestiges of past histories, such as factories, warehouses, and churches, the vast majority still stage in conventional theatres.

Recent research by Lima (2024) on the architect and theorist Aldo Rossi, responsible for reconstructing the *Teatro La Fenice* exactly as it was before the fire that almost destroyed it in 1996 — a highly controversial situation in the field of cultural heritage — demonstrates the resilience of the Italian-style theatre building. But Rossi also designed an ephemeral theatre: the *Teatro del Mondo*, a true protest built in 1979 against the historicist current of postmodern architecture, presented at the Venice Architecture Biennale in 1980 and dismantled in 1981.

We therefore reaffirm, with regard to the history of theatre architecture, the resilience of the conventional building specifically designed for the performing arts, even when assuming different forms. The theatre building, however, has been primarily intended for opera and symphonic and philharmonic music, while political,

ecological, sustainable, or decolonial theatre has occupied more transient spaces, more compatible with the performative events that appropriate them, as evidenced by the new historiography of the theatrical place.

REFERENCES

Bauman, Zigmunt. 2001. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Bezelga, Isabel. 2025. "Brave Women. The Path of a Collaborative Dramaturgy between the Stones of the City and the Boards of the Theatre". Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO, October 8.

Brejzek, Thea. 2015. "The Scenographic (re-)Turn: Figures of Surface, Space and Spectator in Theatre and Architecture Theory 1680–1980". *Theatre and Performance Design* 1, 1–2: 17–30. http://dx.doi.org/10.1080/23322551.2015.1027522.

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

Carlson, Marvin. 2014. "Streets, Squares and Strollers: the City as Performative Space". *Parabasis* 12/1: 29-46.

Carlson, Marvin. 2022. "An Iconic History of the Monumental Theatre". Conference for *Fourth International Conference on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, July 25. https://www.youtube.com/watch?v=Az2Czi1c6NM&t=852s

Certeau, Michel de. 1982 [1975]. "A operação historiográfica". In *A escrita da história,* 56-104. Rio de Janeiro: Forense.

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

Drago, Niuxa Dias. 2022. "Two Projects for the Lyrico Theatre of Rio de Janeiro in the Archives of the research and documentation centre (NPD/FAUUFRJ)". In *Architecture, Artistic Practices, and Cultural Heritage. Contemporary reflections, from theory to practice*. Edited by Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago and Carolina Lyra. 81-96. Rio de Janeiro: Loope Editora.

Drago, Niuxa Dias. 2025. "Skyscraper Theatres of the 1930s: the Regina Building in Rio de Janeiro and the Casa del Teatro in Buenos Aires". Conference for *Fifth International Congress on Architecture*, Theatre and Culture, Rio de Janeiro, UNIRIO. October 7.

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

Frampton, Kenneth. 2001 [1995]. *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press.

Frampton, Kenneth. 2003. "A Conversation with Kenneth Frampton". Interview by Stan Allen and Hal Foster. *October magazine* 106 (fall): 35-58. https://pt.scribd.com/document/51387381/conversation-with-kenneth-frampton-r-banham

Foucault, Michel. 1984 [1967]. "Des espace autres". *Architecture/Mouvement/Continuité*. 5: 46–49. October, 1984.

Grazioli, Cristina. 2025. "The Nature of Art: Natural Light as a Tool for the Art of Theatre". Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO. October 8.

Hall, Stuart. 2006 [1992]. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Hannah, Dorita. 2025. "Performance Space - Spatial Performativity - Performative Spacing: a conceptual triad for decolonising western theatre architecture". Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO, October 6.

Janssen, Shauna. 2025. "Architecture & Theatre as Sites for Rehearsing Gestures of Radical Hospitality & Spatial Justice". Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO, October 7.

Kozien-Wozniak, Magdalena, Evelyn F. W. Lima, M. Fafara and A. Porebska. 2024. "Modern Projection Technologies in Historic Theatre Halls of Cracow: Opportunities and Risks". *Space & Form* 57: 71-84.

Leach, Andrew. 2005. "Choosing History: a Study of Manfredo Tafuri's Theorisation of Architectural History and Architectural History Research". PhD diss., University of Ghent.

Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l´espace*. Paris: Anthropos, 2009a e 2009b.

Lima, Evelyn F. W. 2008. Por uma revolução da arquitetura teatral: o Oficina e o SESC da Pompéia. Arquitextos (São Paulo), v. 1, p. out 2008.

Lima, Evelyn F. W. 2009a. História de uma arquitetura ética. Os edifícios teatrais de Lina Bo Bardi. ArtCultura (UFU), v. 11, 117-134.

Lima, Evelyn F. W.. 2009b. Estudo das relações simbólicas entre os espaços teatrais e os contextos urbanos e sociais com base em documentos gráficos de Lina Bo Bardi. Arquitextos (São Paulo), v. 107, 107.3.

Lima, Evelyn F. W. and Ricardo B. Cardoso. 2010. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc.* Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj.

Lima, Evelyn F. W, and Cassia Monteiro. 2012. *Entre Arquiteturas e Cenografias. A arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ.

Lima, Evelyn F. W. 2016. "O Solar do Unhão e o Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi: discutindo o binômio educação e cultura". *ARTCULTURA (UFU)* 17: 169-178.

Lima, Evelyn F. W., Niuxa Drago, and Francisco Leocádio. 2017. *Theatre Architecture from the Renaissance to Contemporaneity.* Rio de Janeiro: UniRio/CNPq.

Lima, Evelyn F. W. 2017a. "Drawing and design for theatre architecture: Lina Bo Bardi's sketches for five venues in Brazil". *Theatre and Performance Design* 3, 4: 236-249. https://doi.org/10.1080/23322551.2017.1396065

Lima, Evelyn F. W. 2017b. "O Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói e o Teatro Raul Cortez em Duque de Caxias". *Vitruvius* (*Arquitextos*) 18, 205.00 (jun.) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.205/6587

Lima, Evelyn F. W. et al. 2017c. "Arquitetura teatral contemporânea no Estado do Rio de Janeiro". Youtube, 1:22:56. https://youtu.be/ONDyAxUE9Ko?si=3v8e-BVr5hlHQWs6

Lima, Evelyn F. W. 2020. "Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente". *ArtCultura*, 22 (40): 48-74. https://doi.org/10.14393/artc-v22-n40-2020-56960,

Lima, E. F. W. 2021. Luce, spazio e atmosfera in un "teatro-strada": il caso singolare del Teatro Oficina di Lina Bo Bardi a São Paulo). SCIAMI - webzine Teatro, Video, Suono, v. 9, online

Lima, Evelyn F. W. 2022a. "Espaços teatrais em megaempreendimentos. Impactos e polêmicas nas cidades. Parte 1". *Vitruvius* (*Arquitextos*) 22, 260.01 (jan.) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.260/8379

Lima, Evelyn F. W. 2022b. "Espaços teatrais em megaempreendimentos. Impactos e polêmicas nas cidades. Parte 2". *Vitruvius* (*Arquitextos*) 22, 261.05 (feb.) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.261/8399

Lima, Evelyn F. W. 2024. "Rossi´s Floating Teatro del Mondo (1979) and Resilient Reconstruction of La Fenice Theatre (2003). From a Transient Space of Subversion to the Resilience of the Representation of Power". Conference for *Dramatic Architectures*, ESAP, Porto, 2024.

Lima, Evelyn F. W. 2025. "Theatre Building Projects by Lina Bo Bardi and Fabio Penteado: Aesthetics and Political Interfaces." Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO, October 7, 2025.

Maia, Helder. 2021. "Cenografia em campo expandido: práticas artísticas e terminologias em debate". In *Anais da VI Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura.* Edited by Evelyn Furquim Werneck, and Carolina Lyra Barros da Silva Esteves. Rio de Janeiro: FAPERJ, UNIRIO. https://www.unirio.br/espacoteatral/evento-extensao#VIjornadanacional

Maia, Helder. 2022. "Sustainable Scenography Practices". In *Book of Expanded Abstracts – Fourth International Conference on Architecture, Theatre and Culture*. Edited by Lima, Evelyn Furquim Werneck, and Carolina Lyra Barros da Silva Esteves. Rio de Janeiro: FAPERJ, UNIRIO.

Maia, Helder. 2025. "The Place of Scenography as a Field for the Construction of Ideas." Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO, October 9, 2025.

McKinney, Joslin, and Scott Palmer. 2017. "Introducing 'Expanded' Scenography". In *Scenography Expanded. An introduction to contemporary performance design*. London: Bloomsbury.

Montaner, Josep Maria. 2022 [1999]. *Arquitetura e Crítica: revised edition*. São Paulo: Editora Olhares.

Montaner, Josep Maria. 2015. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 2015 [2001]. *Depois do movimento moderno: Arquitetura da metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pearson, Mike, and Michael Shanks. 2001. *Theatre/ Archaeology*. London: Routledge.

Souriau, Etienne. 1950. "Le cube et le sphere". In *Architecture et dramaturgie*. 63-83. Paris: AA.VV.

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

Tafuri, Manfredo. 1968. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

Tafuri, Manfredo. 1987. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, MA - London: MIT Press.

Waisman, Marina. 2013. *O Interior da História. Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva.

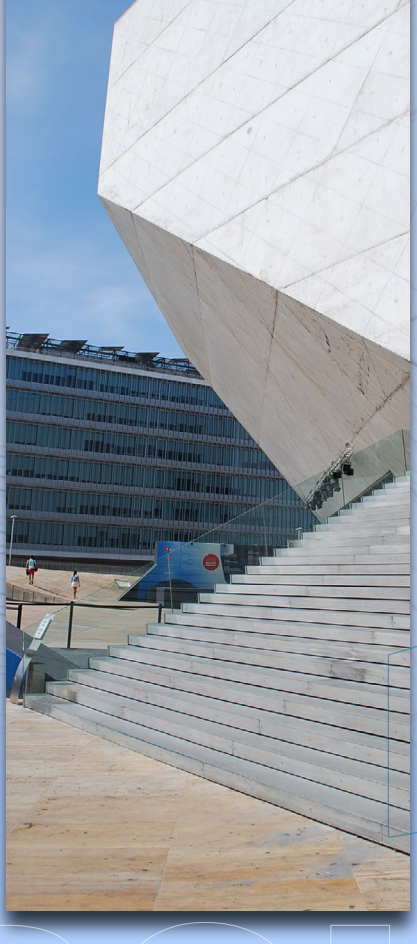
Weinstein, Beth. 2008. "Flamand and His Architectural Entourage". *Journal of Architectural Education* 61-4: 25–33.

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

Zein, Ruth Verde. 2002. *O lugar da crítica. Ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: +Editora Ritter dos Reis, ProEditores.

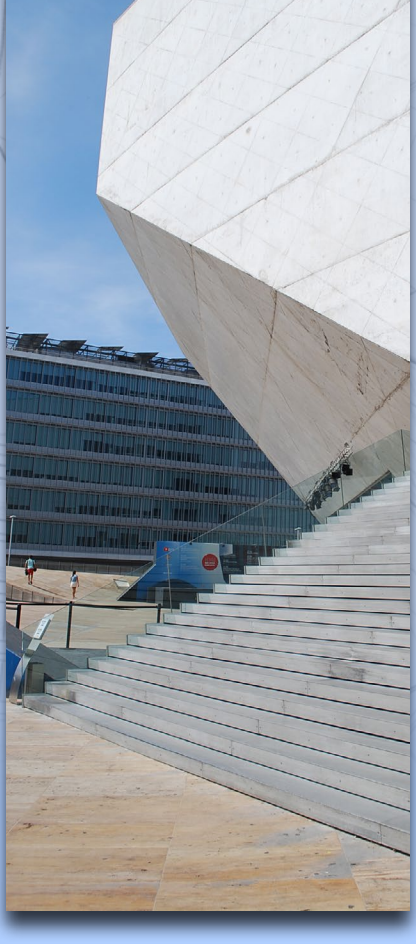
Zein, Ruth Verde. 2022. *Revisões Historiográficas: arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: RioBooks.

Žugic, Višnja. 2025. "Between Theatre and Architecture, after the Apocalypse". Conference for *Fifth International Congress on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, UNIRIO, October 7, 2025.

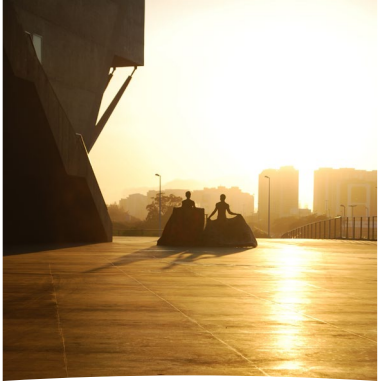


Part 1

ARCHITECTURE



CHAPTER 2



PERFORMANCE SPACE _ SPATIAL PERFORMATIVITY _ PERFORMATIVE SPACING: A CONCEPTUAL TRIAD FOR DECOLONISING WESTERN THEATRE ARCHITECTURE

Dorita Hannah

Through an increasing theatricalisation of daily life, contemporary performing arts now exceed specific taxonomies — drama, music, dance, opera — and even the built environment itself, especially in our age of media spectacles, shifting landscapes, fluid technologies and unruly bodies. For many performance- makers, the place we call a theatre provides too stable and static an object — as playhouse, concert hall, dance venue, opera house or even black box studio — designed to silo performance genres within its disciplinary hold. More interdisciplinary and experimental twenty-first century performance practices have generally abandoned the highly matrixed constrictions of 'building-based live theatre' (Nelson 2004, 315). Responding to a lack of communicative proximity, action and exchange, artists and audiences are seeking alternative sites for live events: from site-specific to responsive, mobile, immersive, intermedial, interspecies, dispersed, online and protest performances (Hannah 2023, 2026). This tendency to avoid bespoke theatres is found in thriving contemporary Indigenous and/

or migrant performances — combining song, spoken word, drama, ceremony, instrumentation, comedy, digitality, dance and body-centred practices — which, emerging from unique cultural and geographic identities, are flourishing in galleries, art schools, nightclubs, backyards, community halls, streets and open landscapes where performers and audiences are more 'at home'. These alternative spatial typologies are productively informed and subtly altered by creative encounters with customary knowledge, ancestors, eco-systems and the more-than-human that Indigenous peoples and many non-Western cultures embrace. Their refusal to be securely contained by theatre's colonial 'house' — as building, auditorium and audience itself — rejects this outmoded apparatus with alternative performance practices seeking disparate spaces that enable a more critical engagement between reality and ritual while encouraging self-organising publics. The bold statement by Māori architect Rebecca Kiddle that 'Colonisation Sucks for Everyone' (2020) suggests that unhousing and rehousing theatre through a decolonising framework could result in more appropriate and satisfying models for Indigenous communities while offering new, enlivening and meaningful forms for the general population, which in many settler-colonial and European countries is increasingly multicultural.

While this paper is based around 'a conceptual triad for decolonising theatre architecture', it fundamentally concerns undermining the colonial house to reimagine 'performance space' (an extended notion of the venue) through 'spatial performativity' (the active qualities of environments) and 'performative spacing' (how they are designed and experienced). This is due to an increasing tendency towards site-sensitivity, responsivity and specificity over the first quarter of the twenty-first century, which, alongside digital virtuality, has extended what,

when and where staged public gatherings take place. Moving away from its 'proper' place — bound to theatre's propriety and architecture's property — demonstrates how '*performance*' necessarily engages with '*space*' itself as an event. Presenced both materially and virtually, it takes up residence in globalscapes, landscapes and mindscapes, often inhabiting all three simultaneously. Far from empty, ***performance space*** incorporates the location itself as 'actant' — "source of action" (Latour 2017, 7) — playing a role in the narratives of both event and site. Recognising that environments are saturated with physical action and cultural meaning aligns with the pluriversal nature of our shared world as one containing many overlapping worlds. As ***spatial performativity***, these situated spatiotemporal arrangements can challenge the hegemony of imposed Eurocentric universalism. Found settings for performance — integrating climate, landscape and more-than-human life forms—– render the chosen location a fragile performing thing within a larger spatial matrix. This requires a responsive and relational understanding of 'place'; recognising fluctuating relationships — both immediate and remote — between entities and the environments they inhabit. Such engagements are charged with meaning within the geopolitical and sociocultural territories of a site and further distinguished by historical realities and mythopoetic understandings of place, requiring spatial attunement.

Performative spacing therefore recognises and utilises multiple spatiotemporal conditions and conceptions within an environment, which itself can be regarded as an event pre-existing and enduring any planned performances. This enables spacing as the speculative orchestration of, and active participation within, environments that are, at once, material and virtual. Such acts of designing

and experiencing place are necessarily informed by the spatiotemporal complexity of 'here and there', as well as 'now and then'. The term *spacing* emerges from the fields of architecture — as design action configuring a three-dimensional matrix of material elements — and dance, which introduces temporality and embodiment by denoting the action of performing bodies in relation to each other and the space they perform in. In *Spacing Events*, my long-term collaborator, choreographer Carol Brown, articulates this action in relation to our "dance-architecture" events (Hannah and Brown 2016) that chart "choreo-spatial dramaturgies" through "culturally attuned kinaesthetic remapping" (Brown 2018, 76). They seek to explore more local spatiotemporal understandings beyond the totalising universalism of Western hegemony?

If theatre 'takes place', it's therefore critical to understand on whose place, refuting the notion of personal property inherent to our globalised contemporary condition of market-driven capitalism that appears to be unravelling before us on a highly mediated world stage. My own home country of Aotearoa - New Zealand (A-NZ) has bestowed legal personhood on the Whanganui River and Te Urewera Rainforest, acknowledging the rights, powers, and responsibilities of these more-than-human living entities with their own spiritual authority (*mana*) and life force (*mauri*). This utilisation of Te Ao Māori (the holistic world view of Māori) recognises that the very place in which we perform cannot be parcelled up into inscribed properties for personal ownership but are instead to be communally safeguarded for future generations. Therefore, to reimagine theatre architecture begins with decolonising our minds through a reimagination of the relationship to

land, where, as I tell my architecture students, "the ground (as *whenua*) is not a line".[1]

BRINGING DOWN THE HOUSE

The need to radically rethink the places where we gather to tell stories emerges from my simultaneous passion for and concerns with theatre architecture, developing over several decades into an area of specialisation through written scholarship and design practice. Working as a scenographer and theatre architect in A-NZ and further afield, the 'house' I design as an architect, dwell within as an artist, theorise as an academic and inhabit as a spectator is increasingly perceived as a disciplinary mechanism that spatially regulates bodies, limiting their activities and interactions within the assumed openness of leisure, culture and entertainment (Hannah 2018, 2023). A woman of immigrant parents whose origins are in Lebanon, I'm aware of the limitations and omissions of this architectural legacy inherited from European imperialism, patriarchy and colonisation, resulting in a global standardisation questioned by few authorities commissioning new venues and even fewer architects called on to design them. This is increasingly evident in a Pacific country such as A-NZ, where Polynesian, particularly Māori, cultural practices are only beginning to be embraced and integrated into a built environment dominated by settler colonial culture, despite a constitutional commitment to biculturalism and increasing ethnic diversity through

1 In Te Reo Māori, *whenua* refers to land, ground and domain, but also means placenta. All life is seen as being born from the womb of the Earth Mother, Papatūānuku. This acknowledges a relational contiguity between nature and culture, suggesting complex interconnections that defy Western understandings of land as a defined surface to be divided into possessable parcels.

immigration. Nevertheless, ever-developing processes of cultural consultation, incorporating ceremony and design participation, acknowledge Indigenous principles, stories and histories while enriching the public realm.

New public environments in A-NZ increasingly require consultation with *mana whenua* (local Māori tribes with jurisdiction over land as pre-colonial settlers) and architectural firms are developing specialised internal and external teams to deal with such projects. This can be found in the Māori Cultural Advisory Group of Jasmax architecture practice. Established in 2015, Waka Māia is an in-house design collective working on the proposal for a national *Fale Malae* (Pacific community house) on Wellington's waterfront and collaborated on Auckland Museum's *South Atrium* (2020) where a *talanoa* (Pacific gathering space) below a drum/*tanoa* form has been created. Samoan scholar, Albert Refiti, who was consulted on both projects, writes of the atrium as "a space for decolonisation to begin [….] aptly conceived in acknowledging the crucial roles that Māori and Pacific people play in the histories and stories that are buried under, or housed in, the collections of the museum" (Refiti 2021). Yet, within this extremely colonial building there's an ongoing deferral to familiar end-stage setups defined by rows of chairs facing one way rather than the circular ground-based seating format encouraged by the architecture. However, gestures towards such spatial hybridity for gathering communities as an expressive public are generally effaced in our theatre architecture with continual returns to the rigidity of a raised proscenium stage expressing the flexible neutrality of a sealed black box. Frequently referred to as theatre's 'house', this colonial home endures in municipal buildings around the world.

As a familiar motif from childhood, the standalone representation of a 'house' universally recognises a dream

of protection within the bounds of family. Edward Hollis refers to this archetype of a simple detached building—– a square facade with windows either side of a front door, its triangular roof topped with a chimney — as the "default form of home" (Hollis 2016, 9), which has more recently been translated into a digital emoji representing the neocolonial globalised symbol of house. Hollis links this graphic facade to the Italian Renaissance of the fifteenth and sixteenth centuries, "not coincidentally the age in which our modern conception of theatre was born" [...] and therefore a "mask" or "theatre set", maintaining both public order and domestic harmony (2016, 10).[2] Theatre's standalone building as 'house' is also a globalised urban archetype, referred to as the Italianate form characterized by its internal auditorium (the 'house') with proscenium frame separating the stage action from the audience (also referred to as the 'house'). This high Renaissance form coincided with European colonisation of the Americas, followed by Asia, Oceania, the Levant and Arabian Peninsula, thereby proliferating globally.

'Theatre' in Portuguese, English and many European languages, denotes both the *art form* of dramatic practice (action-in-space) and its *built form* as hosting venue (space-in-action), generally characterised by the internationally ubiquitous municipal playhouse as proscenium model with black box stage: colonising via 1) homogenising spatial expression through globalisation (separation of technological stage from controlling auditoria); and 2) denying diverse practices and specificities of the local (inhibiting cultural practices for gathering and storytelling). This indicates the spatial performativity wherein the architecture, which "precedes action — as action" (Hannah

2 Postmodern architect Robert Venturi also refers to the child's drawing of home as "the genre that is house and is elemental". However, as homes are destroyed in Gaza, this colonial dream is now a global symbol.

2018, xxi) — dictates behaviour from auditorium to auditorium and from country to country. However, failing to serve many contemporary artists and audiences who seek alternative sites, the literal and metaphorical edifice of this Eurowestern 'house' — founded, developed and maintained on a colonial worldview — requires reimagining to propose new prototypes integrating art form and built form, which de-centre and decolonise Western hegemony in theatre architecture. It is therefore necessary for us in Aotearoa and Brazil, as well as other world regions, to investigate **'what and where is (a) theatre now?'**

My oft-repeated assertion that 'theatre has left the building' refers to the famous announcement "that Elvis has left the building", which first implied that the show is truly over, so there's nothing left for spectators to stay for. Later on, the statement acknowledged that a death has occurred thereby making way for something new. However, theatres should be places that are not entirely dependent on the main player being present and where audiences can linger long after the main event. The death that has occurred could well be the Eurocentric colonial playhouse, which resists our taking up residence. Increasingly genre-defying performance practice has left the theatre, unable to house our own performances of resistance, in search of new more appropriate sites. What does this mean for contemporary theatre architects?

As a re-searcher, I utilise collaborative processes and temporary events to explore and propose radical new assemblages for communal storytelling that accommodate progressively transdisciplinary practices and inform the future development and design of our public environments. These acknowledge regional specificity in dispersed locations as well as increasing ethnic diversity within more multicultural 'centres'. One such example is the *Mediterranean Spacing* workshops I have run in Greece,

working with artists from around the world to explore spatiotemporal specificity that challenges expectations of when and where theatre occurs. As avant-garde musician and theorist John Cage claimed, "Theatre takes place all the time — wherever one is — and art simply facilitates persuading one this is the case" (Kostelanetz 1988, 107). It is this transdisciplinary space-time facilitation, acknowledging cultural specificity and ever-evolving diversity, which I am particularly interested in, leading to venues that are no longer fixed, bounded, static and stable but open, fragile, fugitive and mobile. Rather than establish this as an adversarial binary approach, it allows interplay in the spaces between so we can question colonising assumptions. For example, a conventional auditorium can be decolonised simply by inviting the audience to remove their shoes before entry.

A close look at the development of theatre architecture over the last 150 years shows a tendency to move away from abiding construction towards more and more transitory structures to a point where significant new interdisciplinary practices challenge predictabilities of any purpose-built venue. The standalone nineteenth century monument in the city was resisted last century by the avant-garde in favour of more porous and flexible community spaces, while early twenty-first century performance space is defined by more temporary, itinerant and unstable forms. Yet, despite radically alternative forms of theatre architecture (Aronson 2018; Hannah 2018), the dominant imperial model of the Italianate playhouse continues to proliferate globally, having morphed over 300 years from a multilevel baroque auditorium into its more restrained cinematic format: providing a reliable global archetype for entertainment and touring shows. While this serves commercial and high-profile theatre makers — by guaranteeing sameness of stage and auditorium — many

contemporary artists and audiences are leaving these conventional and highly controlled confines to seek other sites within which to gather and share their specifically cultural stories and performance practices (Hannah 2023). This can be seen in a handful of exceptional projects, like Mhlanguli George's *Theatre in the Backyard* (2012) inhabiting township neighbourhoods in South Africa's Cape Town, Australia's mobile *Blak Box* (2019) designed for 'country' — implying a holistic reciprocal relationship between people and their ancestral environment — by Aboriginal architect, Kevin O'Brien, and DnA's *Bamboo Theatre* (2015) woven from living stems in Lishui China. These sporadic and unfamiliar offerings, peripheral to dominant Western models, signal more fugitive architectures that are sparsely published and seldom discussed in academic settings, while also engaging with the site as a living more-than-human entity. Recognising Audre Lorde's claim that *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (2007), we need to draw on indigenous practices and decolonial tactics to speculate new *performance space* archetypes that consider the active nature of places and things — as *spatial performativity* — by understanding and working with spatiotemporal specificities of place and cultural practice as *performative spacing*. This can lead to dynamic hybrid venues that are more culturally appropriate, while inspiring academics, architects, artists, audiences and those commissioning new event-spaces to reconsider where and how performance can be accommodated.

There have always been performances *Re-Acting (to) Empire* (Gilbert and Tompkins 2002) by seeking alternative sites that resist the anomalous historical form, with what Ola Rotimi calls its 'proscenium laws' (cited in Lindfors 1974, 61), and spatial hierarchies demanding European acting styles and familiar modes of audience reception. These include Marina Maxwell's *Yard Theatre* in 1970s Jamaica

and Mhlanguli George's aforementioned *Theatre in the Backyard* of the 2010s, staged at the rear of selected houses in Capetown neighbourhoods. Activist A-NZ collective *FAFSWAG* currently thrives in Auckland nightclubs as a queer Māori and Pacific underground vogue scene with its interdisciplinary artists invited to present internationally in art festivals such as Germany's *Documenta 15*. Between 2009 and 2024, the *National Theatre Wales* (NTW)[3] was a 'free-range company' defying colonial British tradition by rejecting a fixed home in the nation's capital to deliberately assume an itinerant condition with collaborative productions staged in alternative sites; including a library, a miner's institute, a forest, village halls, a beach, disused aircraft hangar and a faux German village within a Ministry of Defence site designed for mock military battles.

Few internationally regarded architectural exemplars of culturally specific venues are readily accessible to performance scholars through documentation, publication and online representation. These are often recognised due to the high profile of their architects and directors: the *Toga Performing Arts Park* (1982) in Japan's Toyama prefecture, designed by Arata Isozaki for Tadashi Suzuki, is based on the gassho-zukuri (thatched-roof mountain farmhouse); while Zé Celso's *Teatro Oficina* (1984) in Brazil's São Paulo, forms an activist theatre-as-street named after its architect Lina Bo Bardi who was influenced by Bahian traditions. Lesser known and closer to my region of Oceania are the following venues: the Cook Islands' *National Auditorium* as a large open shed in Rarotonga (1992); *Whare Tapere Iti* (2001), an experimental studio for Māori performance at A-NZ's Waikato University, designed by Rewi Thompson; the *Fale Pasifika* (2004), a traditionally styled Pacific meeting

3 NTW: National Theatre Wales - Creu Cymru. n/d. https://creucymru.com/national-theatre-wales

house in Tāmaki Makaurua/Auckland, A-NZ; and Australia's aforementioned *Blak Box* (2018), a white mobile pavilion conceived to "connect visitors to concepts of Indigeneity through sound and form" (O'Brien 2020). Māori musician and scholar, Te Ahukaramū Charles Royal, explores *Te Whare Tapere* (the Māori House of Entertainment) in writing, presentations and site-based explorations on his family land, Architecture students in A-NZ are fascinated by epic pre-colonial *hākari*/feast structures in the landscape: massive multilevel stages adorned with flags, and holding food for inter-tribal gatherings that signalled unwanted excess to early British missionaries.

New decolonial models also have the potential to apply indigenous ecological thinking (Kiddle 2020; Yates 2016; Wall Kimmerer 2013, 2021) that, as mentioned earlier, approaches land and materials "as living things, rather than expendable resources" (Mazade 2024, citing Elisapeta Heta). This is embodied in *Te Kura Whare* (2014), the 15th certified 'Living Building' in the world and the centre of governance for Ngāi Tūhoe in A-NZ — referred to by the tribe as "the house that we built" (International Living Future Institute) — with its external landscaped *ātea*/ amphitheatre for ceremonial gatherings and community performances.

Reevaluating the location, duration and performativity of theatre space is also informed by the multiple acts of assembly associated with, and affected by, events that haunt this new millennium, which are invariably the result of colonisation: from conflict and a constructed 'war on terror' to pandemics, climate change and the global diaspora they have all produced. Neither safe nor sound, architecture's inveterate association with continuity, coherence and autonomy has submitted to the exigencies of time, action and movement, revealing an impossible task to provide secure containment for inherently uncontainable bodies.

This challenge to a singular defined place for performance is found in two recent spatiotemporally distributed productions: *Kupe: A Waka Odyssey* (2018), which evoked the first arrival by Māori to Aotearoa in Polynesian *waka hourua* (double-hulled sailing canoes) for the 208 opening of Te Whanganui-a-Tara / Wellington, Aotearoa New Zealand Festival of the Arts; and *Little Amal's Walk* in which the giant puppet of a Syrian refugee child traversed eight European countries in 2021. Crossing vast tracts of ocean to enter Wellington's harbour stage, the *Waka Odyssey* acknowledges the millennium-old feat of Polynesian navigation and migration, while the overland trek of *Little Amal* addresses this century's ongoing global diaspora of refugees and asylum seekers. These two epic journeys across continents of land and water constitute critical spatial practices. Commenting on urgent issues, their performances are predicated on responsivity to changing environmental conditions and diverse audiences while challenging and resisting the delimiting lines affiliated with cartography, property and possession in territories rendered claimable by European colonisation and its successor, neo-colonial globalisation, for which the entire world is claimed as a stage.

Cultural establishments in increasingly multicultural societies generally fail to recognise rich contributions made by multiple ethnicities, let alone the foundational identities of Indigenous communities whose pre-colonial stories are embedded in the land upon which their houses are erected. By de-centring, de-territorialising and decolonising the conventional 'house' as theatre's home, we can encourage the development of culturally appropriate forms more specific to regional sites and practices while producing new possibilities for multicultural societies in need of meaningful and accessible places in which to assemble and express their diversity. We must seek fresh, complex

and nuanced understandings of *performance space* as a 'pluriversal' phenomenon (Escobar 2018; Ali and Dayan-Herzbrun 2024) — accentuating and generating diverse 'ways of knowing' — in order to explore what event-space can do, be and become. This involves decolonising our minds, as researchers, designers and global citizens, in line with the request from Māori researcher, Ocean Ripeka Mercier in *Imagining Decolonisation* (2020) to "take time to dream, scheme, imagine and plan" (Kiddle et al 2020, 71).

Dreaming More Enduring Forms Through Performance Design

In her reflection on *Spacing Events* and our collaborative dance-architectures, Carol Brown asks "what happens when we perform in dialogue with non-western understandings of spatial thought?" (2018, 77). This question, applicable to both environmental and embodied practices, can be tested through the more open interdisciplinary field of performance design that operates beyond theatre productions to include exhibitions, installations and urban designs as well as the formulation, curation and direction of festivals, symposia and other discursive public events. My performance designs — as critical spatial interventions — have provided the means of rehearsing new forms of event architecture that emerge from 1) the active nature of sites outside theatre's proper place and 2) an understanding of how such sites are culturally conceived, perceived and experienced. The second half of this paper therefore focuses on recent projects that attempt to reimagine performance space through performative spacing that draws on spatial performativity.

Engaging with practice-based-research can, as African performance specialist Samuel Ravengai advocates, "infuse new blood into the weary limbs of the older dramatic

forms of Europe" (2024, 11). Through collective actions and design gestures, embodied event-based inquiry is capable of temporarily challenging such archetypes. As Sámi artist-architect Joar Nango states: "Informal nomadic spaces make room for conversations about Europe's colonial heritage that universities cannot always provide" (Joar 2022). This is incapsulated in Nango's *Girjegumpi* installations — based around a nomadic collaborative library as gathering space, reading room for study and dreaming place for Indigenous imagination. Workshops, fleeting events and speculative designs allow us to have such conversations, enacted in the following three projects: *Mediterranean* Spacing, a 4-day workshop held in Nafplio, Greece (2024); *HĀ: Site-Responsive Threshold*, a speculative design competition seeking to transform a public square in Wellington, Aotearoa-NZ (2024); and *Diwaniyat-Al-Masrah,* proposed for the 4-yearly international *Theatre Architecture Competition*, which was exhibited at World Stage Design in Sharjah, UAE (2025), and briefly enacted in Auckland, NZ, as part of the *Threads of Humanity* community art project (2025).

MEDITERRANEAN SPACING: THOSE WE CARRY WITH US CARRY US

Performing Space Workshop (Nafplio, Greece, 2024)[4]

It seems almost the entire world has been colonised and recolonised, including European countries whose ancient Empires have appropriated land within and beyond

4 *Mediterranean Spacing* Workshop participants: Jess Applebaum, Ermina Apostolaki, Alessandro Di Egidio, Daniela Dispoto, Aycan Kizilkaya, Anthi Kougia, D'Arcy Newberry-Dupé, Tony McCaffrey, Rafik Patel, Elena Pérez Garrigues, Stella Sofokleous, Eliza Soroga, Dimitri Szuter, Rennie Tang, Camille Tolila Mercier, Mark Turner, Sofia Tzanetou, Katarzhina Zakharova, and Athanasia Zei.

their Mediterranean origins. The question of performing in dialogue with more local understandings of spatial thought was asked during a *Performing Space* conference convened by the University of the Peloponnese in 2024 based in Nafplio, a port town less than fifty kilometres from the ancient Greek theatre of Epidaurus, associated with the alleged origins of 'Western' theatre.

Over four afternoons, an interdisciplinary group of 20 participating artists from a range of creative and ethnic backgrounds utilised situated embodiment to consider 'Mediterranean Spacing' through site-responsive action, recognising location as an event in itself — resonating with environmental performativity at macro and micro scales.

The resulting Saturday evening event, *Those We Carry With Us Carry Us*, takes place before sunset on a popular local beach, the frontage of which the Municipality has slated for sale to developers [Figs.1a, 1b, 1c and 1d].

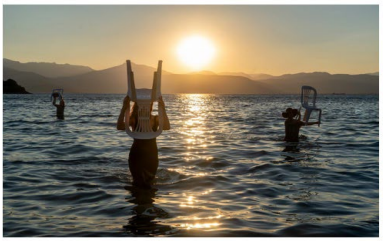


Fig. 1a, 1b, 1c and 1d - Mediterranean Spacing: Those We Carry With Us Carry Us (Photography: George Pramaggioulis)

Conference attendees are led along a dusty road by the artists who each convey a moulded white plastic chair — that ubiquitous global object we sat on, discussed and played with over the previous three afternoons — forming a caravan that alludes to both partygoers and refugees. They move onto the beach past locals sunning themselves in the depleting heat while others are immersed in the sea with children playing in its shallows. Each artist — asked to consider who they carried with them — places their chair on the shoreline facing distant mountains silhouetted in the lowering light. Each stands with their back to the sea, looking directly at those gathering on the sand before turning to lift their chairs into the water, borne as those they privately convey: some move out towards the horizon with a chair on their back; others toss it playfully or move it in the shallows; some stand on theirs, hold it high above their heads or try to buoy it up in front of them. All are silhouetted by the western light that sparkles and flashes

off the wavering surface of a tideless sea. Returning seats to the uniform lineup, performers reface the growing assembly before each approaches an onlooker, inviting them to sit in their chair and gaze towards the now fast-setting sun. Standing or sitting next to their guests, each speaks softly, describing who they have been carrying in their own languages or indistinctly muttering, a hand resting on a shoulder, back, ankle or knee. Humming rises and falls, forming into a shared song familiar to the locals — *Sto Pa Kai Sto Ksanaleo / I Told You and I'm Telling You Again*. Sung in Greek and Turkish, this ballad of longing for those lost at sea, expresses a sense of urgency as it's intoned to the islands and fringes of the inland ocean. The song ends, and together, artists, their guests, local beachgoers, and conference attendees silently watch the sun lower and disappear behind the distant hills, darkening a beach soon accessible for paying tourists only.

While still images of the workshop's late afternoon in-situ rehearsals are captivating, they belie the necessary integration of local sun/sea bathers, whose unrehearsed actions were inherent to how the event was planned and experienced. Centring on its aquatic island-filled basin — ringed with the continental territories of North Africa, Southern Europe and the Levantine Middle East — the Mediterranean is a biologically diverse and culturally rich region, holding a maritime history of criss-crossing odysseys, trade, colonisation, conflict and migration. The mythic Mediterranean Sea of Odysseus, the Argonauts and Sirens — more recently associated with the flow of refugees risking their lives to seek asylum far from untenable homelands — is also associated with the dangers of fishing, trafficking, displacement and warfare. This taints the touristic imaginary with loss, expressed in the lament that forms a repeated warning linked to themes of immigration and exile, a reiteration in the face of adversity.

In this song, the lover insists they will transform their own body into a boat, their hands into oars, and their scarf into a sail in order to return to land. They will become the vessel carrying those who carried them. Each performer's chair represents an absent other — parent, unborn child or distant friend — upon which they invite a stranger to sit. One participating artist, who has two sons, has carried the daughter she never had: playing with her in the sea and now the artist's ghost supports her guest beside whom she crouches while singing with her fellow performers. Rather than a great stone amphitheatre, epitomised in nearby Epidaurus, Karathona beach is momentarily converted into an immersive auditorium of sand and sea where performative spacing of all participants — artists and public — cohere to host a shared experience focused on a borderless interconnecting sea.

HĀ: A SITE-RESPONSIVE THRESHOLD ANIMATING PLACE AND PUBLIC

4 Plinths Project (Te Whanganui-a-Tara/Wellington, Aotearoa-NZ, 2024)[5]

This short-listed submission for the 4 Plinths Sculpture Competition sited adjacent to our national museum in Wellington, Te Papa Tongarewa. The design proposal was undertaken with recent architecture graduates and entered under the name *Social Room*: "a design collective committed to making room for the social by generating action in the city as a critical spatial practice". The four large 2m x 2m x 2m plinths, topped every two years with

5 Social Room team: Dorita Hannah, Janae Van Panahon, Shan Yu, Mere Boynton and Stuart Foster.

sizeable sculptures, straddle the city harbourside and a habitually vacant museum forecourt [Fig.2].

Rather than devise four singular sculptures demanded by the brief, we proposed a unified *Waharoa*/Gateway across all four plinths, providing a ceremonial entry to city and/or sea while establishing a festival pavilion for multiple events. Wellington is one of the world's windiest cities and the forecourt is underused as a public event-space, while the city itself tends to ignore rather than celebrate its weather. As a large formal entranceway, the *waharoa* provides a ritual threshold utilised by Māori to encourage slow movement between everyday and sacred spaces. Its architecture organises public space, gathering visitors on one side before being welcomed into a communal realm on the other: either city or sea depending on the occasion.

Three metres in height and depth, HĀ is conceived as an elongated responsive canopy, comprised of *multiple suspended bamboo canes spanning over and between the plinths, establishing a gateway and event-space to be activated by tangata (people) and hau (wind).* For Māori, HĀ is breath, essence, tone, taste and vitality. As in English, it expresses a physical gasp of surprise or wonder. HĀ is the breath-force of living nature and shared experiences. Yet our highly mediated cities rarely attune us to the air we breathe and the places we share, especially those dominated by variable breezes, gusts and squalls.

Based on the layered PĀKĒ (Māori raincape), the bamboo represents rolled flax strands at an architectural scale evoking the swaying rattle of cultural dancers' piupiu (waist garments). It also recalls the dynamic fringes of a 1920s flapper dress, or the layered chain belt worn by Middle Eastern belly dancers (Figs 2a, 2b, 2c e 2d).

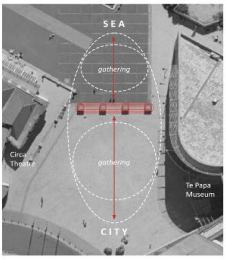


Fig. 2a, 2b, 2c, 2d – HĀ: A Site-Responsive Threshold Animating Place and Public (Imagery: Janae Van Panahon and Shan Yu)

As a performing urban object full of life and energy, HĀ responds to the fierce breath of the city. Instead of placing static objects atop the plinths, we enlist them to ground a dynamic threshold between city and sea. As a site-specific

performative sculpture, HĀ registers changes in light and air through sound and movement, thereby highlighting the ever-changing range of climatic, daily and seasonal conditions. The moving layers of spaced vertical canes resonate like a giant wind chime — sometimes gently rustling and, at others, forcefully clattering, while casting a fretwork of moving light through dancing shadows on the ground by day and moving spotlights at night via solar lights threaded through the vertical shafts.

The plinths provide ballast for a structural framework supporting the 3m-wide and 21m-long suspended canopy that offers shelter, action and a space for gathering. Together with 150 tree trunk stools — varying in width and height — HĀ also provides a double-sided tripartite stage for spontaneous and curated events. The stools can be scattered across the square for the public to move and congregate, or they can be gathered together for spectators to assemble around and in front of the pavilion.

Initially whitewashed and eco-stained in vibrant colours to further energise the square, the bamboo canes and wooden stools will return to their natural colour over two years, leaving sustainable materials to be distributed and recycled.

Grounded at its western end and rising eastwards, HĀ is a spatial catalyst, a sonic instrument and a cloaked gateway that recalls the *waharoa* through which we enter the *ātea*/courtyard of a *marae*/tribal meeting place: establishing an arena for community action. The design process involved consulting the local Māori tribe Te Āti Awa to collaboratively ground the project and its story. Further consultation was planned with them, the national museum/gallery and the city's arts festival in order to schedule formal events and enable spontaneous ones.

Designed to enliven the square, HĀ is an exercise in tactical urbanism (planning-by-doing), testing the

possibilities for *generating and sustaining social action via temporary architectural sculpture that utilises indigenous socio-spatial principles.*

DIWANIYAT AL-MASRAH: THEATRE'S GATHERING / ديوانية المسرح

International Theatre Architecture Competition (UAE, 2024)

In an unpublished paper, *Spacing Thawra*, which I wrote on the 2019 Lebanese citizen uprising against sectarian rule, I explored 'Performative Inversions during Le Grand Théâtre of Beirut's 2019 October Revolution'. This references the nationwide spectacle of spontaneous and leaderless protests — beyond class, gender, religious and cultural divides — that led to the government's resignation, while also indicating the public storming of Beirut's abandoned Eurowestern playhouse. It entails analysing the various performances that took place in an urban fabric dominated by private development that pays no attention to how public can gather and express themselves. I was particularly interested in how a part of the motorway dividing sectarian neighbourhoods was closed to cars and transformed into a public lounge advertised on AirBnB, as well as picnics staged in the privatised harbourfront, and streets coopted for smoking sheesha, drinking coffee and convening discussions on alternative political organisations. As unsanctioned tactical urbanism, this staging of hospitality and discourse performed the desire for a spatiality currently denied to citizens by post-civil-war municipal development: what I see as the desire for an *Urban Diwan*, which provides a reception space for eating, drinking and discussion in North Africa and the Arabian Peninsula. However, while the *diwaniya* is conventionally a physical reception room and social practice of male gatherings, such spatial assemblies

can be found in women's spaces, especially of those working together in more domestic salons. In the spacing expressed by people during Thawra/Revolution, *diwaniyat* as the act of congregation itself, becomes the performed gesture of resistance and spontaneous gathering within the scenography of the city's space.

This was applied to the 4-yearly international Theatre Architecture Competition (TAC), on which I collaborated as theatre design specialist with recent architecture graduate Janae Van Panahon [Fig.3]. The brief asked for a flexible temporary studio sited in the courtyard of Sharjah's Bait Obaid Al Shamsi in the UAE, where the 2025 World Stage Design exhibition and event was staged.

Here we returned to the roots of ديوان / *DĪWĀN* — in Arabic, Persian, Hindu and Turkish — that refers to a public assembly, poetry compendium, hall for gathering and long low couch for reclining: proposing a reception room for commensality, discussion and performance. Conceived around collecting people to enact poetics in place, this project drew on Middle Eastern hospitality, to propose a regional model that welcomes informal debate while hosting programmed events during festivals. Gaining 2nd prize, the design was commended as "one of the rare entries that looks at local performance history as a source of inspiration with a high degree of success [...] rooted in Arabic and Islamic traditions." (jury citation).

Perceived as a kit-of-parts, the proposed filigree timber box forms a centralized hall with surrounding gallery for upper-level action and spectatorship. Detailing and décor celebrate skills of local indigenous artisans who would collaborate on design development, while inspired by the spaces within which craftspeople, particularly Bedouin women, gather to work.

Operating as an informal gathering space for people to pass through and rest within, this working theatre accommodates over 100 people within a range of flexible formats. Cushions, rugs and lightweight ottomans of varying heights (200, 400 and 600mm) can be moved around at ground level and in the gallery, avoiding cumbersome rostra and affording views for extra standing spectators (Figs 3a, 3b, 3c e 3 d)

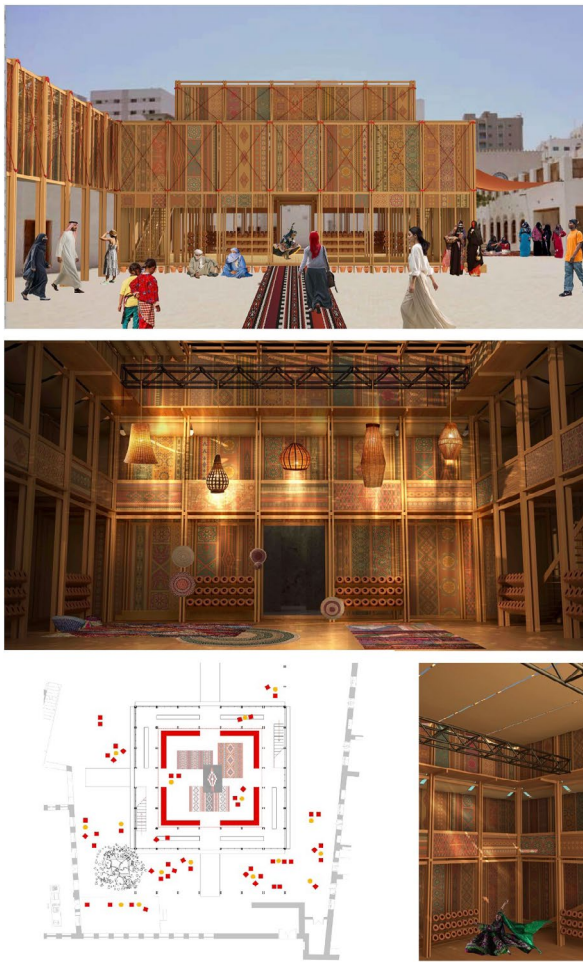


Fig. 3a, 3b, 3c and 3d – DIWANIYAT AL-MASRAH: Theatre's Gathering / ديوانية المسرح (Imagery: Janae Van Panahon)

Further to shading provided by moveable panels and awnings, the space is air-conditioned with locally made clay pots of evaporating water placed on wall structures and under the floor.

For the jury our proposal "reflects meaningful research into regional traditions and offers flexible possibilities for varying stage and seating configurations".

This Diwaniya format has more recently been applied to ***Threads of Humanity, Stitch for Palestine***: an ongoing community art project inviting the public to gather around a giant Palestinian flag —– made from 20 keffiyehs sewn together — and stitch messages of support into its fabric. It draws on *tatreez*, a cultural practice in which women embroider symbols of history, memory, and place — motifs that tell stories linked to their lives and connection to the land. The scale of the flag presents a landscape of loss faced by Palestinians, with the table providing a base echoing the hospitality inherent to their culture. Singers accompany stitchers with celebrations of, and lamentations for, the homeland. Accompanying videos display rich living traditions of dance, textiles, food and tending olive groves: all dependant on a threatened and disappearing terrain expressed by suturing images such as keys, watermelons, flowers, birds, citrus and cypress trees. Sometimes the stitch session is followed by a shared meal around the table, or the public is offered olives, dates, nuts, coffee and sage tea. At other events, participants are seated on mats and cushions, echoing the *diwaniya* where women work together. While the ongoing tragedy of distant conflict remains ever-present, each assembly of stitchers shares stories of an enduring culture and facts that are often omitted by mainstream media. This spatial landscape denotes the spirit of Arabic hospitality in the familiar welcoming phrase, *Ahlan wa sahlan*… الًهْسَوَ الًهْأَ that translates to "you have come across your own people and have trodden on even ground".

CONCLUSION

This paper's triad of three intersecting terms — 'performance space', 'spatial performativity' and 'performative spacing' — enables artistic exploration, enactment and reception of regionally specific performance practices and spatiotemporal worldviews, to reimagine theatre's conventional house: encouraging the formation of decolonised, indigenised and relational community settings rather than commercial, public venues aligned with global capital and hegemonic regimes. Impacting beyond theatre architecture, it can theoretically influence the design of landscapes, exhibitions, interiors, installations, urban environments and world building in general.

Acknowledging the ongoing adverse effects of colonisation on 'Everyone' (Kiddle 2020) encourages the unhousing and rehousing of theatre (as spatial act and active space) through a decolonising framework; towards more appropriate and satisfying models for Indigenous communities while offering new, enlivening and meaningful forms for the general population, which in many settler-colonial and European countries is increasingly multicultural. The greatest challenge is to decentre our globally Westernised minds in order to recognise regional performance practices that are culturally and situationally informed. This involves embracing environmental specificity, ecological dynamism and spatiotemporal multiplicity.

In his 1999 book, *Decolonising the Stage*, Christopher Balme suggests that "the very act of constructing a building for the performance of theatre is questionable in the light of indigenous spatial practices" (1999, 228). This statement rings true regarding the colonial house built by European Empire, despite its morphing into more contemporary forms. However, a quarter of a century later, Balme's

statement issues an exciting challenge to explore such possibilities by *Indigenising Performance Space* through collaborative and critical spatial acts.

REFERENCES

Ali, Zahra, and Sonia Dayan-Herzbrun. 2024. *Decolonial Pluriversalism*. Rowman & Littlefield.

Aronson, Arnold. 2018. *The History and Theory of Environmental Scenography*. 2nd Ed., Bloomsbury Press.

Balme, Christopher. 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post- Colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Brown, Carol. 2018. "Spacing Events: charting chore-spatial dramaturgies." In *Artistic Approaches to Cultural Mapping*, edited by W. F. Garrett-Petts, N. Duxbury, and A. Longley. Routledge.

Escobar, Arturo. 2018. *Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy & the making of worlds*. Durham: Duke Uni Press.

Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins. 2002. *Post-Colonial Drama Theory Practice Politics*. London-NY: Routledge Press.

Hannah, Dorita, and Carol Brown. 2016. "Mapping turbulent gestures and liquid ground." In *Poetic Biopolitics: Practices of Relation in Architecture and the Arts,* edited by P. Rawes, T. Mathews and S. Loo. I.B.Tauris & Co Ltd.

Hannah, Dorita. 2018. *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Hannah, Dorita. 2023. "Performance Spaces and Spatial Performativity: Theatre has Left the Building." In *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre*

and Performance, edited by R. Remshardt, and A. Mancewicz, 344 – 351. Abingdon, Oxon-New York, NY: Routledge.

Hannah, Dorita, Olav Harsløf, and Jon McKenzie. 2026. *Perform, Design, Act: Performance Design Provocations*. Routledge Press.

Hollis, Edward. 2016. *How to Make a Home*. The School of Life. MacMillan Press.

Kiddle, Rebecca, Moana Jackson, Bianca Elkington, Ocean Ripeka Mercier, Mike Ross, Jennie Smeaton, and Amanda Thomas. 2020. *Imagining Decolonisation*. Bridget Williams Books.

Kostelanetz, Richard. 1988. *Conversing with Gage*. NY: Limelight Editions.

Latour, Bruno. 2017. "On Actor-Network Theory. A Few Clarifications plus more than a Few Complications." *Philosophical Literary Journal Logos* 27, 1 (January): 173-197. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf

Lindfors, Bernth. 1974. *Dem-Say: Interview with Eight Nigerian Writers*. African and Afro-American Studies and Research Center, The University of Texas at Austin.

Living Future. n/d. "Te Kura Whare". https://living-future.org/case-studies/te-kura-whare/

Lorde, Audre. 2007. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House, in 1984." *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 110-114. Berkeley, CA: Crossing Press.

Mazade, Kate. 2024. https://www.dezeen.com/2024/08/05/elisapeta-heta-interview-indigenous-design-new-zealand/ Indigenous design "is the way forward" on sustainability says Elisapeta Heta in Dezeen, 15 August 2024

Nango, Joar. 2022. "In Practice: Joar Nango on Building a Library of Sámi Architecture." *The Architectural Review* September 21: https://www.architectural-review.com/essays/in-practice/in-practice-joar-nango

Nelson, Robin. 2004. "Live or Wired? Technologizing the Event." In *Theatrical events: borders, dynamics, frames*. Amsterdam/NY: IFTR-FIRT.

O'Brien, Kevin. 2020. "A Space for Storytelling: Blak box". *Architecture AU,* May 28. https://architectureau.com/articles/blak-box/

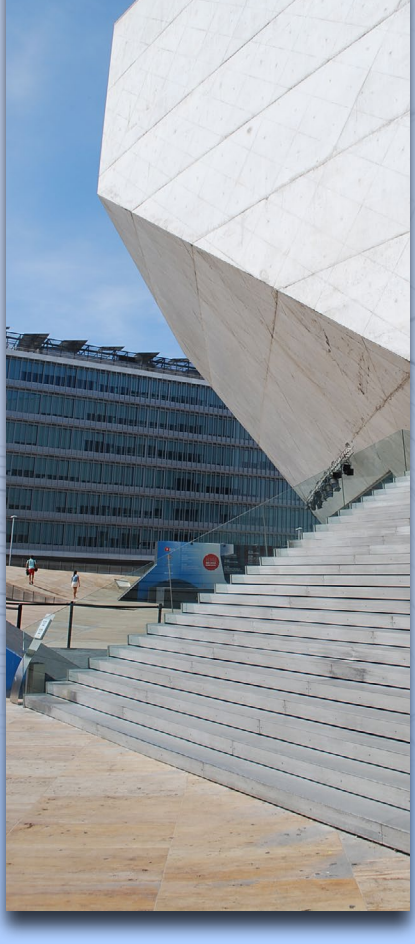
Ravengai, Samuel. 2024. *Decolonising African Theatre*. Cambridge University Press.

Refiti, Albert. 2021. "Te Ao Mārama: Ripe and Bursting at the Seams". *Architecture Now*, May 19. https://architecturenow.co.nz/articles/ripe-and-bursting-at-the-seams/

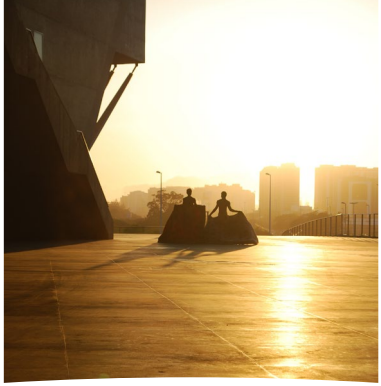
Yates, Amanda. 2016. "Mauri-Ora: Architecture, indigeneity, and immanence ethics." *Architectural Theory Review* 2 21, 2: 261–275. doi:10.1080/13264826.2017.1288638

Kimmerer, Robin. 2013. *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge & the Teachings of plants*. Penguin Books.

Kimmerer, Robin. 2021. *The Democracy of Species*. Penguin UK



CHAPTER 3



ARCHITECTURE & THEATRE AS SITES FOR REHEARSING GESTURES OF RADICAL HOSPITALITY & SPATIAL JUSTICE. NOTES FOR A LECTURE.[1]

Shauna Janssen

In an age marked by displacement, inequality, polarizing politics, patriarchal atmospherics, and environmental precarity, the question of how societies welcome and care for others is urgent. Theatre and architecture - disciplines fundamentally concerned with space, gathering, and encounter - are uniquely positioned to respond. Radical hospitality offers a timely corrective: a theatre and architecture practice of unconditional openness. In this talk I am exploring the concept of radical hospitality - the practice of unconditional welcome — as a critical and necessary framework, as a call to action, as a practice to reorient both theatre and architecture - disciplines rooted in the design of cultural encounters and environments - toward practices of inclusion, justice, and social transformation at a moment when traditional models of design and performance are under strain.

1 A keynote on Architecture & Theatre as Sites for Rehearsing Gestures of Radical Hospitality & Spatial Justice. Presented at the Fifth International Conference on Architecture, Theatre and Culture (6th to 10th October 2025).

I have some burning questions. Within the context of current world events and beyond the critical remit of architecture's political and ethical functions (as envisioned by ancient architectural thinkers like Vitruvius):

- In what ways are theatre architectures relevant to questions of hospitality in our time?
- What unexpected agents and emergent forms (gestures) of radical hospitality might theatre and architecture perform?
- What capacity does theatre architecture and architectures of theatre have to operate as calls to action towards spatial justice?
- How might radical hospitality be a helpful conceptual framework to think through the critical role that theatre and architecture can play in staging aesthetics of radical hospitality?

Radical hospitality (put forward in philosophy and discourse of ethics) often means a profound openness to the other in their difference; a welcoming of what is foreign, marginalized, excluded; a willingness to be transformed by encounter; a readiness to accept vulnerability in hosting others; an ethical responsibility to allow the guest to disrupt the host's space. (One thinks here of Derrida's *Of Hospitality*). Unlike conventional notions of politeness or service, radical hospitality may also be a form of dismantling social, cultural, and political boundaries.

Hospitality (from *hospes*, Latin for both 'guest' and 'host') traditionally means offering shelter, food, or care to a visitor.[2] Radical comes from *radix* - 'root'. To be radical is to go to the root, to be uncompromising, or engage with

2 "Etymology of hospitality," accessed Janaury 16, 2026, https://www.merriam-webster.com/dictionary/hospitality

a deep transformative welcome that reaches the root of human encounter. Radical hospitality is the courageous act of creating spaces - material or metaphorical - where every person, especially the unexpected stranger, is received with dignity and where the encounter changes everyone involved.

Unconditional hospitality was a concept introduced by theorists such as Jacques Derrida and Emmanuel Levinas as an ethical imperative to recognize an infinite responsibility to the stranger. In their 2021 book, *Radical Hospitality*, Richard Kearney and Melissa Fitzpatrick address the urgent ethical responsibility of opening physical and psychological borders to strangers, particularly in the context of contemporary crises like border anxiety, refugee displacement, and climate change. They critique the nationalist obsession in the U.S. and Europe with 'protecting their way of life' while ignoring the root causes of migration, violence, economic scarcity, and climate disasters, often exacerbated by Western settler-colonial legacies. The authors advocate for a radical rethinking of borders, identity, and justice to create a more inclusive and compassionate world. In June 2025, the United Nations High Commissioner for Refugees estimated nearly 120 million people have been forcibly displaced by war, economic disparities, environmental and social injustices.[3]

Theatre has historically been an art of gathering and has always played a role in the act of hosting. From the communal festivals of ancient Athens to medieval morality plays staged in public squares, theatre has served as a civic practice of welcome. The architecture of theatres - from the amphitheatre to the proscenium stage - have

3 "How many refugees and forcibly displaced people are there?", report on the website of the United Nations Refugee Agency. https://www.unhcr.org/about-unhcr/overview/figures-glance

long structured the gathering of strangers and temporary communities.

Twentieth century geopolitical challenges - pandemics, digital fragmentation, and rising nationalism - have disrupted long established models of theatrical hospitality. Today, theatres face declining attendance, competition from digital media, and questions of relevance. The Covid-19 pandemic intensified these pressures, raising concerns about safety and accessibility in physical gatherings. In this context, hospitality was not taken for granted and had to be intentionally reimagined.

My preliminary research into the intersections of theatre, architecture, and hospitality foregrounds vital precedents within Indigenous practices of relationality and reciprocity. The Potlatch[4], for example, is a ceremonial system of gift-giving and communal exchange practiced by Indigenous nations along the Pacific Northwest Coast of Turtle Island, what is now called Canada.

Historically, Indigenous architectures across Turtle Island evolved through intimate engagements with ecologies of land and climate, producing diverse spatial typologies that were both functional and cosmological. Among the most recognised examples of Northwest Coast architecture are the cedar plank houses used for Potlatch ceremonies (Mills and Kalman 2007). For the Haida and Tsimshian peoples, these structures were not merely architecture to be inhabited. They were living cosmologies - structures that extended radical hospitality simultaneously to the living, the dead, and the spirit world. The Potlatch, as both dwelling and ceremonial space, enacted a relationality between material and more than human

4 "About Potlatch," accessed January 16, 2026, https://umistapotlatch.ca/potlatch-eng.php

worlds, embodying a generosity that was simultaneously architectural and ontological.

Yet, within the colonial history of Canada, architecture became an instrument of erasure. Settler regimes displaced Indigenous spatial orders, demolishing wigwams, teepees, longhouses, and plank houses. The Potlatch itself - misunderstood by colonial authorities as wasteful excess - was criminalized under the Indian Act from 1885 to 1951[5]. Although the prohibition was quietly removed, rather than formally repealed, its violence persisted, suppressing Indigenous sovereignty over both ceremonial practice and spatial imagination.

The Potlatch confronts us with a radical alternative to colonial economies of scarcity and control and what Georges Bataille coined "the accursed share" - an approach to economic growth and cultural wealth or excess that must be controlled (1988). With the Potlatch, we encounter a theatre of excess, an architecture that hosts ceremonies of giving without return or enact, in the words of Bataille "sovereign expenditure". If colonial modernity enshrined architecture as an apparatus of accumulation and possession, the Potlatch performs architecture as a site of radical hospitality, where the act of hosting dissolves ownership itself.

To practice radical hospitality is to engage architecture not as a system of enclosure or programming, but as a practice of generosity; one that welcomes not only bodies but also histories, losses, and futures into shared space. The Potlatch, long suppressed yet never extinguished, invites us to imagine an architecture grounded in reciprocity, rather than in permanence or property.

Another exemplar of architecture as hospitality emerges from Aotearoa / New Zealand in the once-vital, now largely

5 https://umistapotlatch.ca/potlatch_interdire-potlatch_ban-eng.php

vanished, art form of the hakari, housed in temporary architectural structures built by precolonial Māori. Constructed to celebrate alliances, peace agreements, or major communal events while feasting, these terraced structures rose dramatically from the landscape — sometimes towering several stories high. Each Māori clan (or 'hapū') gathered on its own platform, staging regional performance rituals, with food and song, transforming the built environment into a social scenography of abundance and pleasure. In the words of Samoan architect Albert Refiti, such Pacific architectures are grounded in the concept of *vā* (or wa): "a relational, inter-generational space of connection - the in-between that binds people, land, and cosmos" (2005). To understand *hakari* through the lens of *vā* is to glimpse an architecture of radical hospitality - a spatial ethics that welcomes not only guests, but relations themselves; the intervals, distances, and temporalities through which community becomes possible.

The future practice and discourse of architecture face critical questions of hospitality. Climate migration, urban inequality, and housing crises reveal that many built environments are designed more for exclusion than welcome. Radical hospitality becomes a timely lens that invites architects to reconsider the thresholds of design: who gets to enter, who feels at home, and who remains excluded. Future architectural practice must prioritize the creation of spaces that embody inclusivity and social justice.

In 2022, I attended a performance of *Pequeños Territorios en Reconstrucción*[6] *at Aluna Theatre's Rutas festival*. The performance stages a fable about a place and its people and the lived realities of what it means to be displaced through violence. The performance *City of Women* takes place in Turbaco, Colombia, and is inspired

6 "pequenos-territorios," accessed 16 Janaury 2026, https://www.alunatheatre.ca/festival/rutas2022/pequenos-territorios-en-reconstruccion-rebuilding-small-territories/

by a true story about the "League of Displaced Women"[7] who were displaced by armed conflict. Throughout the performance, the performers fill the stage with various objects - cinder blocks and agit-prop - to build a miniature city. A complex installation is formed and at the conclusion, the audience is invited onto the stage, becoming guests in this City of Women.

My interest with the capacity that contemporary theatre practices have to harness and be experienced as environments of radical hospitality, continued with my attendance at the Hau Berlin in December 2023, where the artist collective Gob Squad was hosting *Handle with Care*[8]. This performance foregrounded themes of hosting and guesting, and the critical role that communities of strangers in theatrical contexts can play in rehearsing and staging aesthetics of radical hospitality. Hau Berlin, located in the Mehringplatz neighbourhood, has been home to several Gob Squad projects and residencies. The artist collective wanted to return the hospitality. *Handle with Care* became a performance about asking "under what circumstances we can come together."

In a time marked by displacement and exclusion, the practices of theatre and architecture remind us of the urgent importance of radical hospitality. Whether through performance environments that invite the stranger into shared imagination, or buildings that provide space for acts of restorative justice, these disciplines enact hospitality not only as aesthetic experiences but also as ethical imperatives. Radical hospitality, however, is an ecological consideration as much as it is an ethical one. A hospitable architecture extends welcome to humans as

7 "'City of Women': A refuge for Colombia's displaced," accessed January 16, 2026, https://www.bbc.com/news/world-latin-america-51443831

8 "Handle with Care," accessed Janaury 16th 2026, https://www.gobsquad.com/projects/handle-with-care/

well as to nonhuman life, rethinking materials, energy, and ecosystems. Such a vision aligns with emerging practices of regenerative and socially engaged design, suggesting that hospitality is both spatial and planetary.

What happens if we approach architecture and performance as acts of invitation rather than enclosure - as spatial dramaturgies of giving and hosting? Drawing from Indigenous cosmologies of reciprocity and Bataille's reflection on excess and the notion of the accursed share, I understand architecture not merely as a material discipline but as a performative economy of relations, one that stages encounters between hosts and guests, pasts and futures, absence and presence.

The future stage manifesto speculates that theatres and stages of radical hospitality will not merely entertain but create civic sanctuaries - spaces where strangers can safely meet, confront difficult truths, and imagine new forms of solidarity. Such practices are especially timely as theatre seeks to justify its place in a digitally saturated cultural landscape:

> [...] the future stage needs to be intimately entangled with the other stages on which contemporary life is performed, from the streets and sidewalks to Tiktok and Zoom to the workplace to cultural festivals and fairs. Dedicated spaces that support on-site modes of performance cannot thus be just the stages of the past. They must serve as connective tissue between the intramural and the extramural, between the past, present, and future, between the onsite and the online. Their physical structure necessarily reflects this connective identity, even when a given mode of performance may choose to eschew the digital.[9]

9 "Future Stage Manifesto," accessed January 16, 2026, https://future-stage.org.

It seems the timeliness of gestures of radical hospitality lay in their capacity to respond to crisis. In contexts of cultural violence and mass displacement, hospitality becomes a moral imperative for cultural actors, designers, storytellers and spatial practitioners to engage with global struggles for justice.

When Russia's war against Ukraine escalated on 24 February 2022, Mariupol was one of the first cities to be targeted. During the three-month siege, 95% of the buildings (including the hospital) were destroyed and tens of thousands of civilians died. The Donetsk Academic Regional Drama Theatre is located in the very heart of Mariupol. During the siege, the theatre provided refuge to approximately 2,000 people, functioning as a 'city within a building'. Theatre staff organized the building to host displaced civilians, providing first aid, medicine, and access to water. They built a communal field kitchen. The theatre's offices, corridors, and auditorium became makeshift sleeping quarters. The Mariupol Drama Theatre at this time demonstrated how architecture can embody radical hospitality in the most extreme conditions.

On 16 March 2022, Russia attacked and destroyed the theatre. The symbolism of the theatre's bombing was so charged that authorities (under Russian occupation) ordered the remaining ruins of the theatre to be removed - an attempt to erase evidence of the massacre. In response to this erasure, and the material disappearance of Mariupol's Theatre, the Centre for Spatial Technologies (CST)[10], the European Centre for Constitutional and Human Rights, Forensis and Forensic Architecture collaborated to create an online spatial archive about the events leading up to Mariupol theatre's destruction. Using 3D modelling,

10 "Mariupol Drama Theatre Spatial Archive," accessed Janaury 16, 2026, https://theater.spatialtech.info/en

oral history interviews, and forensic mapping based on photo and video documentation, the archive reveals that the Russian airstrike on the theatre was a war crime. The work of CST, through the recreation of the architectural transformations within the theatre, made visible what was destroyed, but also revealed the social fabric that emerged, and the radical hospitality produced, by various citizens of Mariupol who occupied the theatre before its destruction.

The work of the CST foregrounds how LiDAR-based spatial imaging technologies might participate in the discourse of radical hospitality - and how the digital twinning of sites (in this case sites of violence and war) mediates the spatial knowledge and memories of place. Theatre and architecture, in this sense, share an ethics of reappearance, or what cannot fully appear, becoming spaces of memory: they both stage the persistence of what cannot be fully possessed; holding traces of previous bodies, previous grief. A well-scanned building and digital architectural archive may be interpreted as acts of hospitality to future designers, performers, scholars, and the public, preserving the spatial memory of theatres such as the one in Mariupol, making its past life representable, or appear, in new ways.

While my central concern in this talk has been to understand what radical hospitality in theatre and architectural practices enable, I want to conclude by invoking Peggy Phelan, briefly, to consider memory and mourning as gestures of radical hospitality, and as an ethics of welcoming that cannot fully appear. Memory, to remember, in this sense, is not possession - it is an insurgent spatial act of receiving what persists beyond us. If architecture is the art of dwelling, then memory is its most radical form of hospitality: a willingness to let the traces of others - people, stories, structures - inhabit us. In *Mourning Sex*, Phelan argues that mourning and performance are constituted by absence and disappearance (1997). Perhaps

then, reading Phelan, the socio and geopolitical affects of radical hospitality might not be felt through presence, but rather enacted through care for what and who are absent. To care for memory. To Mourn.

A reorientation towards radical hospitality demands that architects, theatre artists, cultural producers and audiences alike reconsider the ethics of space-making, whether through hosting performances of abundance, or grief and mourning. What might it mean then for architecture and theatre - as the Potlatch once performed - not to accumulate or possess ownership but to relinquish a space where the excesses and pleasures and losses of social, emotional, and material life are offered up as shared collective experiences. In this gesture, architecture becomes the medium of relation and empathy, and a structure that gives itself away.

REFERENCES

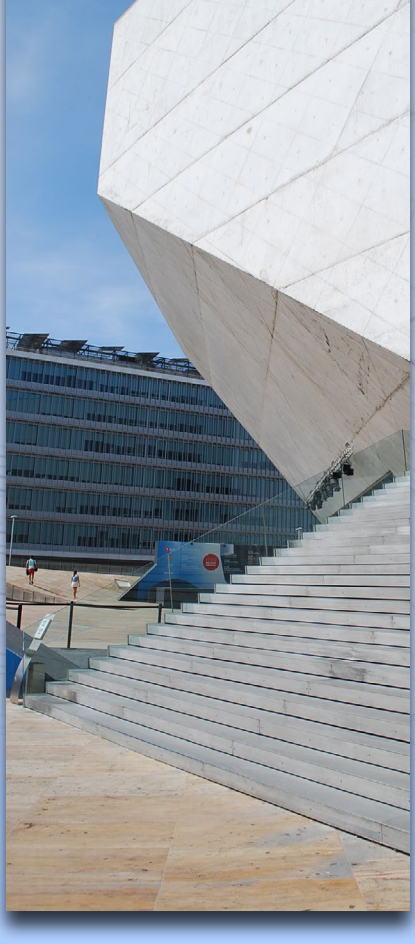
Bataille, Georges. 1988. *The Accursed Share.* Volume I. Translated by Robert Hurley, France, Zone Books.

Derrida, Jacques, and Anne Dufourmantelle. 2000. Of Hospitality. Translated by Rachel Bowlby

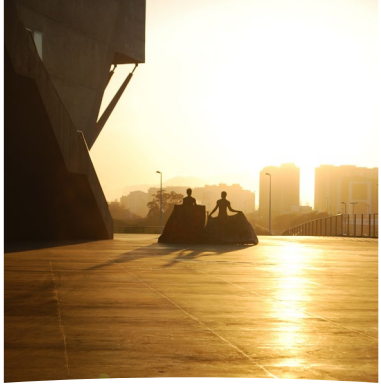
Kearney, Richard, and Melissa Fitzpatrick. 2021. *Radical Hospitality: From Thought to Action*. Fordham University Press.

Phelan, Peggy. 1997. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Routledge.

Refiti, Albert. 2005. "Woven Flesh." *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* (September): 53-60.



CHAPTER 4



BETWEEN THEATRE AND ARCHITECTURE, AFTER THE APOCALYPSE

Višnja Žugić

> *The Apocalypse is an X-ray machine from the future. What it enables is an unveiling of the architecture of our world, both as place and time* (Horvat 2021, 23).

Ever since the Covid-19 pandemic, the world has been in a state of constant crisis. Within our political and social realities, emergencies unfold, one after another: the global health crisis, escalating warfare, environmental disasters, the expanding consequences of climate change, the geopolitical struggles, and, within all this, a state of technological oversaturation with its own challenges, power dynamics, and potential for abuse. Although this condition became globally visible during the pandemic, the chronic sense of anticipating apocalypse is anything but new. As Croatian philosopher Srećko Horvat argues, the apocalypse has already happened, and we are living in an "overwhelming and prevailing sense of the end [that] could be called the 'post-apocalyptic melancholy'" (Horvat 2021, 31). He approaches the notion of apocalypse not as a singular catastrophic event yet to occur, but as an ongoing process that marks our current being in the world.

Drawing from the ancient Greek interpretation of *apokalypsis* (ἀποκάλυψις) as a process of revelation, Horvat offers a specific reading of the notion: apocalypse, in this sense, is not an end of the world, but an unveiling, a deepening awareness of systemic decay, environmental collapse, and the erosion of shared social values. In the revealing nature of apocalypse, this position focuses on its epistemological potential — to understand our world and act upon its unfolding end.

In this context, where apocalypse unfolds simultaneously across different fields and on local, regional, and global scales, our realities are marked by disruptions to the norms that have conventionally defined them. This paper examines the extreme conditions produced by the unfolding apocalypse in the realms of theatre and architecture, arguing that the apocalypse, as a process of revelation, challenges the very foundations of both disciplines, particularly performative spaces at their intersection.

Situating the Theme — Between the Disciplines

What are performative spaces? Throughout the second half of the twentieth century, and especially at the turn of the millennium, performance became a concept applicable across many disciplines. Within architecture, an inherently interdisciplinary field, it has generated various lines of inquiry[1], sometimes even with opposing spatial outcomes. Therefore, it is necessary at the outset to position this paper in relation to the notion of spatial performativity. My research on this topic has been influenced by Ana Vujanović and her understanding of the notion of performing arts:

1 See the term "device paradigm" defined by David Leatherbarrow (Leatherbarrow 2005) as opposed to the phenomenological / cultural approach reflected through the notion of "event-space" (Hannah 2019).

it centres on the problem of performing, as a process of establishing, realising, and producing meanings (Vujanović 2004, 146-150). By emphasising production rather than the representation of pre-defined meanings, this general definition expands the scope of research to include many different phenomena that can be theorised from the standpoint of the problem of performing.

When brought into the context of architecture, this problem redirects attention to how spaces enter flows of meaning production that unfold in relation to their context. As a result, architecture transforms from a neutral envelope for action into an active producer of meanings, effects, and experiences that emerge in a specific moment in time. In this paper, spatial performativity is understood both as a feature of theatre and performance art and as a potential inherent to any architecture beyond the framework of artistic production. This aligns with Richard Schechner's classification of performative phenomena into categories of "is" and "as" performance (Schechner 2013, 38), the latter being particularly relevant in this context, not as a claim that architecture is artistic performance, but that it can become performative.

In both categories, spaces as performative phenomena are examined by focusing on how their narratives, qualities, meanings, and functions shift in response to political and/or social extremes. If we accept the apocalypse as a prevailing condition of our time, and if we acknowledge its inherently revelatory nature, then what might it reveal within the intertwined fields of theatre and architecture?

Apocalypse 01: Theatre within (post) Covid

The global Covid-19 pandemic, which struck the world at the end of 2019 and restricted our movement and our social and physical interactions for almost three years, was

an apocalyptic event in itself, and a profoundly spatial one. With its arrival, the conventional understanding of theatre space as a singular meeting place between the performance and the audience quickly dispersed into multiple spatial configurations marked by the merging and co-presence of live material physicality and distant virtual spaces. This shift towards different kinds of theatrical spatiality did not only (seemingly) unsettle the very essence of theatre as an art form; for a moment, it also called into question theatre's strength and capacity to remain political through its (in) direct communication and (dis)embodied presence.

The exploration of the different spatialities that emerged as theatre adapted to the conditions of social distancing and the spatial restrictions of the global pandemic must begin with the conventional understanding of what theatre performance is: a collective experience of a live encounter between performer(s) and audience. By making it almost impossible to collectively gather in one place, the pandemic triggered a profound questioning of the foundations of conventional theatre. This shift, which was essentially spatial in nature, was driven by the intensified use of the virtual. As a means of bridging the impossibility of a direct live encounter, virtuality in the theatre context can be understood as something displaced, and the quality of the virtual as a quality of displacement. In light of the revelatory nature of this condition, the analysis focuses on how different strategies of displacement question the very essence of theatre: the realness of the event, the liveness of the encounter, and the collectiveness of the theatrical experience.

Foundation one: The Collective

Hidden Cities was a performance developed as a series of immersive audio-walks in Novi Sad (Serbia), Rijeka

(Croatia), and Timișoara (Romania)[2], conducted in 2021. Exploring the hidden narratives of the three cities, the audio-walks addressed the cityscapes as layered spatial constructs, offering a factional narrative emerging from the confrontation and interweaving of stories, motifs, and places from all three locations.

Even though audio or multimedia walks were not new, the pandemic years marked a significant rise in their use as theatrical art forms. In *Hidden Cities*, the stories of the three Balkan cities merge over different routes in each city to create a 'fourth', hidden city, partly based on real events, partly fictional. By framing city spaces through a dramatized narrative layer delivered via audio, the performance transforms city landscapes into active protagonists of the stories. This performative space, no longer confined to a black-box theatre, seeps into the public realm of the cities. It challenges the notion of the collective: though audience members may walk in a group, the experience is fundamentally individual, particularly as the art form supports the demands of social distancing. What is displaced here is the individual body, from the conventional situation of a theatrical encounter into a liminal space of one's experience. It is composed of the (virtual) audio layer, the physical layer of the city, and the embodied actions of the audience. The result is a shift from a collective theatrical experience to one that is individually driven.

Foundation two: The Live

The introduction of the virtual into conventional theatre spaces brought a certain fragmentation in the

2 The performance was a part of the multimedia exhibition and a research project *Stories Behind Cities* conducted by Inbox Art Association from Novi Sad. The exhibition concept and realisation: Ephemera Collective, Novi Sad; *Hidden Cities* performance: direction, music and sound by Attila Antal.

spatial articulation of performances. The multimedia performance *Counting Sheep — A Technological Punk Cabaret*[3] interrogates and dismantles the boundaries between the virtual and the real. Although it is staged in a black-box theatre, its specific spatial concept questions the notion of the Live.

The very form of spatial arrangement of this performance was influenced by the displacement of its creators: they were an international group living in different countries, and were unable to gather, other than virtually. The performance space, composed of several elements (a chroma-key green 'neutral' space, a scenographic scale-model of the stage, and the video layer of the city), is fragmented and dispersed. What appears as physical reality on stage is not the complete space of the performance: what I see is not entirely there. The space only comes together as a whole on the projection screen, while the live act presents individual fragments that collectively constitute the performance. This form of performance marks a shift from live to fragmented/dispersed, semi-real, semi-virtual theatrical environment.

Foundation three: The Bodily

In one of Rimini Protokoll's performances produced during the pandemic, titled *Conference of the Absent*, the company questions the notion of the present body and bodily encounter as prerequisites for theatre performances[4]. The performance is structured around mediation as its primary conceptual tool. Here, the displacement refers to the actual performers. The black-box theatre space serves as a

3 Authors of the performance: Attila Antal, Leo Vukelić, Dora Kokolj and Anja Pletikosa; Zagreb / Novi Sad, 2021/22.

4 Rimini Protokoll, *Conference of the Absent* (by Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel), 2021.

frame for mediated stories, where the volunteers from the audience join the stage and act as storytellers. We witness a second-hand experience: a story of the story, where the theatre form shifts from an encounter between performers and audience, to an encounter between audience members themselves: storytellers and spectators.

All of these examples illustrate the emergence of hybrid spatialities: the Factional/Framed space of an audio walk, the Fragmented space of semi-real, semi-virtual theatre environments, and the Mediated space of a black-box theatre, where the audience encounters themselves. By questioning the very essence of theatre as an art form, post-Covid theatre became not necessarily a collective, but an individual experience; not necessarily live, but a semi-virtual encounter, between, not necessarily performers and audience, but audience members themselves. The global pandemic did not result in the death of theatre through this kind of displacement; rather, it catalysed the emergence of new spatial typologies. This can be understood not only through the revelatory nature of the pandemic (as apocalypse) but also in relation to Doreen Massey's and Stephen Graham's reflections on the influence of the digital world on the physical materiality of space. Massey argues that the "question which is raised [...] by cyberspace, is not whether space will be annihilated but what kinds of multiplicities (patternings of uniqueness) and relations will be co-constructed with these new kinds of spatial configurations" (Massey 2005, 91). In other words, both Massey and Graham anticipate that there will be a co-evolution and parallel social production of geographical and electronic spaces. Theatre during Covid exemplifies precisely this kind of co-evolution.

APOCALIPSE 02:

Erosion of architecture's fundamental humanity

The essential role of architecture lies in its sheltering function, yet its significance extends far beyond this basic demarcation, into what Christian Norberg-Schulz describes as the "concretisation of one's existential space" (Norberg-Šulc 2002, 18). Equally important is the power of architecture[5] over living bodies (Lambert 2012). As Leopold Lambert notes, this power is not limited to extreme spatial examples such as prisons or similar structures but is present in everyday architecture, the seemingly innocuous spaces that shape and structure our daily lives. As the theory of functions in architecture emphasizes, all architectural functions coexist at all times, whether visible or in potential form, independently of awareness or the designer's capacity to employ them. This chapter examines how extreme situations can transform the fundamental humanity of architecture, generating new and radically different functions.

A few months after the events of 7 October 2023, when military activities in Gaza escalated, an Israeli real estate company posted an image on social media advertising pre-sale settlements on the territory of destroyed Gaza. The post was accompanied by the caption: "Wake up, a house on the beach is not a dream."[6] The image consisted of two layers: an underlying photograph of a destroyed city, and an overlay of five identical flat-roof urban villas,

5 The theory of functions in architecture, as a plural phenomenon, is actively explored at the Department of Architecture and Urbanism, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad, Serbia, through many courses and on different study levels

6 Harey Zahav real estate Company on their Instagram profile [@hareyzahav]. (2023, December 13).

resembling a quickly exported 3D model from SketchUp.[7] In the photograph, the coastline was visible, while the five houses in the overlay were arranged in a straight line, aiming towards the coast, calling its audience to 'wake up'.

Analysing this image from the perspective of performative spaces requires acknowledging the inherent textuality of architecture and examining how, in this case, architecture becomes itself a powerful producer of diverse meanings and effects. In this post, the main intertextual dialogue emerges between the underlying photograph, which depicts a ruined city devoid of people, with blue skies, palm trees, and a clearly visible coastline, and the overlaid image showing a 3D model of five flat-roofed urban villas. Viewed independently of its context, the new architectural development conveys meanings of rhythm, repetition, and the generic representation of a building typology. However, when observed in relation to the underlying image of the ruined city, with multi-family residential buildings and a complex urban fabric resisting the orthogonal grid, the juxtaposition of two urban ideas becomes apparent. The discontinuity in the urban fabric and the erasure of spatial memory are highlighted. The new urban matrix, oriented toward the coast, conveys a symbolic directionality, while its relationship to the existing urban fabric reflects disregard for the *genius loci* and an approach to land as a *tabula rasa*.

The most dramatic meanings emerge when the intertextual dialogue extends beyond the physical features of the two layers to include the historical, political, and social contexts, making them the surrounding texts of architecture. In this sense, knowing that the photograph depicts not just any ruined city, but Gaza at the end of

7 A common software for 3D modeling in architecture, especially useful for quick conceptual models

2023, and considering the caption, a more specific flow of meanings arises. The seemingly innocent typology of the beachfront villa, when read in relation to the surrounding architecture and contextual layers, conveys meanings of disrespect, erasure, and neglect; but also, a 'dream come true', evoking colonial settlement and oppression. This semiotic analysis of a single image within its context demonstrates how architecture can acquire a particular function: the function of architecture used as a weapon.[8]

Architecture in this Instagram post ceases to be a passive entity that simply embeds pre-inscribed meanings through its physical form. Instead, it transforms into an active agent, a protagonist of a narrative, and a producer of specific meanings. This capacity of architecture to generate meaning and impact reality through its active engagement reflects precisely its performative potential. Regardless of the type of architectural performativity, research consistently focuses on the position that "it is not about what architecture is, but what it does" (Leatherbarrow 2005, 7). In the analysed post, architecture's impact within its political and social context transforms the building's primary function from a place of dwelling into an instrument of oppression. In apocalyptic contexts marked by the large-scale destruction of land and communities, this phenomenon highlights the fundamental misuse of residential architecture.

Apocalypse 03: Society on the edge

As Bruno Latour and Albena Yaneva note, buildings are never static; they are always in motion (Latour and Yaneva 2008). These movements, shifts and flows of architecture can be understood in terms of the plurality of spatial

8 See more about this example in *Architecture's Weaponising Performance* (Žugić 2025).

functions, and their changing hierarchy over time. Such dynamics become particularly visible during social and political crises, or under extreme conditions that radically alter the context of existing spaces.

One such context relevant for this study refers to the social and political reality of Serbia in 2025. On 1 November 2024, a canopy of the newly renovated Railway Station in Novi Sad[9] collapsed, causing the death of 16 people, and severely injuring one. The tragedy triggered massive student-led protests across the country, which soon escalated into nationwide university blockades. Students occupied university buildings and halted all teaching activities for almost a year. Serbian university buildings soon underwent their most radical transformation since construction. Many of them, particularly those in the Novi Sad campus, were built in the decades following World War II, during the postwar Yugoslavia and the development of its culture and national identity. Their original forms and architectural concepts embodied Yugoslav ideological values, celebrated the nation's emancipation through modernist design, and encouraged student interaction while emphasizing the broader significance of higher education.

In December 2024, as all teaching activities ceased, students assumed responsibility for the buildings' operations, logistics, and daily life for months. Hallways and classrooms turned into dormitories with mattresses and sleeping bags. Within the occupied buildings, students established kitchens, pharmacies, workshops, cinemas, and self-education classrooms. They shared duties like cleaning, safety, communication, and media, and organized plenary assemblies using direct-democratic decision-making. They

9 The Railway Station in Novi Sad was built in 1964 as a masterpiece of modernist architecture in Yugoslavia; architect: Imre Farkaš

coordinated these activities across universities, forming a unified, powerful student-led movement demanding a fair, corruption-free society. Their activities soon spilled into public spaces, organising protests, blocking squares and highways, and even marching for hundreds of kilometres to reach rural areas of the country. As architecture students from Novi Sad poignantly put it: "School became our Home, and Streets became our School".[10] This simple yet powerful quote captures the core spatial concept that enabled the movement to grow: the disprogramming of architecture. Drawing on Bernard Tschumi's (1994) ideas about the interplay between spaces and events, disprogramming[11] refers to the deliberate introduction of an 'alien' program into a building originally designed for a different purpose. In that tension, when activities do not align with the building's intended purpose, the unexpected qualities of space can emerge with surprising intensity. In the case of student blockades in Serbia, the initial disprogramming of the university buildings became a catalyst for a profound social change. Tracing how a treatment of one building sparked wider transformation, the analysis highlights the production of meanings and their dynamic evolution over time.

Originally, these buildings stood as symbols of Yugoslav ideology; during the blockade, they were reinvented as homes, safe havens, and sites of collective life. Over the course of the protests, they came to embody the ideas of transition and transformation, all the way to the wider social context in which the architecture of these disprogrammed buildings started producing the meanings of hope, catharsis, justice, fair society and empowerment.

10 Architecture students, Novi Sad, 2025. (in conversation)

11 The concept related closely to *crossprogramming* and *transprogramming* in Tschumi's writings (Tschumi 1994).

In this way, the buildings transcended their primary educational function to become the tool, the catalyst and the instruments of societal metamorphosis. In the more recent phase, after many months of occupation, students came under growing pressure to end the blockade and relinquish control of the buildings. In this context, the occupation of some university buildings by non-students began to take on a purely symbolic dimension. Facing yet another semiotic transformation, these spaces came to represent intimidation and a demonstration of power, becoming symbols of social turbulence.

From an architectural perspective, it is clear that the pervasive decline in social conditions provoked a radical spatial response: a prolonged blockade of universities. The deliberate repurposing of these buildings became a political act: architecture was no longer just a backdrop, but a generative force for transformation. These structures, once dedicated to education, were reconceived as instruments of collective empowerment and societal redefinition, but also became a reflection of the turbulent political and social realities in the country.

Synthesis

The connection between a Rimini Protokoll theatre performance, the genocide in Gaza, and the student protests in Serbia may seem disparate, but they are linked through emergent spatial phenomena and new levels of spatiality:

The displacement present in the virtual
The absence of the performers
The creative misuse of black-box theatre
The disprogramming of architecture
The radical misfunction of architecture

These mechanisms all point to a radical reconfiguration of theatre and architecture. This transformation is not only spatial but also deeply semiotic. As Srećko Horvat states: "the Apocalypse is never just simply a 'revelation' that takes place in the physical reality or the biosphere; it is at the same time a struggle for meaning in the semiosphere (Horvat 2021, 27). The key concepts described here — such as disprogramming or radical misuse — invert, challenge, and interrogate the conventional spatial norms that underlie theatre and architecture. Simultaneously, these typologies appear through employing the performative capacities of space — space's ability to generate meaning and to exert a profound influence on social reality.

Observing architecture as a textual phenomenon, where architectural texts are always structured in relation to their political, social, and spatial context, we see that extreme social or political conditions inevitably alter the semiotic framework of existing spaces. This idea aligns with J. L. Austin's theories of language, particularly his category of 'performatives' — sentences that are neither true nor false but that actively reshape the reality in which they are used (Austin 1975).

From this perspective, we can trace how the prevailing state of crisis, which might be described as ongoing apocalypse, gives rise to spatial performatives: spaces transformed by crisis into active agents, existing on the threshold between different functions, between the Real and the Virtual, with a profound effect on the reality in which they appear. This, ultimately, is the essence of performative space.

CONCLUSION

These new spatial categories require attention not only in terms of design and use, but also in their political

implications. In this light, performing spaces become active agents in producing hybrid realities: they negotiate between grounded, embodied space, the deterritorialized flows of information, and the contextualised production of meaning.

By transferring the performative potential of space from cultural production into extreme contexts marked by crisis, we see how architecture can be instrumentalized as a powerful political or creative tool. The strategies of Disprogramming, Misfunction, Un-presence, and Misuse do not merely shape spatial practices as physical gestures, but become acts of adaptation, control, and resistance, emerging as phenomena shaped by the chronic condition of apocalypse.

Creating places where space and performance, reality and illusion, function and fiction continually negotiate their meanings and effects on reality, these new spatialities hold the dual possibility of abuse and emancipation. Fluid and ephemeral, they embody both risk and transformative potential in the very essence of performative spaces.

ACKNOWLEDGEMENTS:

This research has been supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovation (Contract No. 451-03-137/2025-03/200156) and the Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad through project "Scientific and Artistic Research Work of Researchers in Teaching and Associate Positions at the Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad 2025" (No. 01-50/295).

REFERENCES

Austin, John Langshaw. 1975. *How To Do Things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

Horvat, Srećko. 2021. *Posle apokalipse*. Beograd: Laguna.

Lambert, Leopold. 2012. *Weaponized Architecture: The impossibility of innocence.* Barcelona: Dpr-barcelona.

Latour, Bruno, and Albena Yaneva, 2008. "Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture." In *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research, edited by* Reto Geiser, 80-89. Basel: Birkhäuser.

Leatherbarrow, David. 2005. "Architecture's Unscripted Performance." In *Performative architecture: Beyond instrumentality,* edited by Branko Kolarevic, and Ali Malkawi, 6-9. New York, London: Spon Press.

Massey, Doreen. 2005. *For Space*. SAGE Publications.

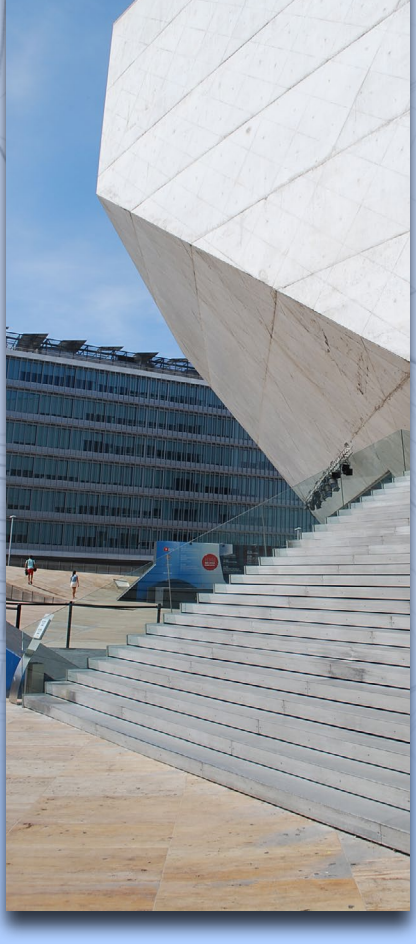
Norberg-Šulc, Kristijan. 2002. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga.

Schechner, Richard. 2013 [2002]. *Performance Studies: An Introduction* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

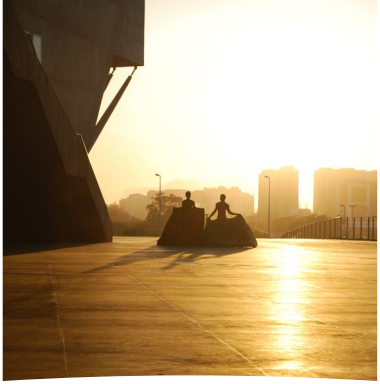
Tschumi, Bernard. 1994. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.

Vujanović, Ana. 2004. *Razarajući označitelji/e performansa*. Beograd: Studentski kulturni Centar.

Žugić, Višnja. 2025. Architecture's Weaponising Performance. In: Aleksandar Dundjerović and Ivan Pravdić (Eds.). *The Performativity of Politics in the Digital World*. University of Arts in Belgrade.



CHAPTER 5



THE NATURE OF ART: NATURAL LIGHT AS A TOOL FOR THE ART OF THEATRE

Cristina Grazioli

Thinking Atmospherically

Atmosphere is a word full of possibilities for stage lighting; it comes from the Greek ατμός 'vapor' (breath, air, wind) and *sphaira* 'sphere', 'ball'. The etymology refers to the Indo-European root meaning 'breath'; in German, *atmen* means to breathe.

These possibilities seem to be yielded by the spherical, aerial and reassuring shape of the sphere for its capacity to 'embrace' different existences as a whole, giving them breathing space and equal rights to exist. A sphere filled with luminous air that evokes the celestial vault.

This is the meaning of 'atmosphere' that I will be using here and that has imprinted my research. I would also like to point out that my perspective is focused on European and Italian tradition but does not ignore other possible perspectives that do exist in other contexts.

In the title of this paper, I meant to evoke an important essay by Gillo Dorfles from 1968, *Artifice and Nature* (Dorfles 1968). This is a very wide-ranging and complex theme in

the theatre, given that theatre seems to be artifice par excellence; but at the same time, it is the art form that, more than any other, searches for truth, the 'truth of Nature'.

I want to question the concept of "naturality', taking just one example: a few years ago, the architect and lighting designer Piero Castiglioni, who had been invited by our University to talk about Bruno Munari, answered a question about the relationship between Art and Nature with another question: when a bird builds its nest, is this about art or nature?[1]

All that just to evoke the complexity of the concept of 'Natural'. Sliding to the relationship between Natural Light and Artificial Light, I refer to the words of another lighting designer, Es Devlin: "all artificial light is ultimately natural light", as she stated recently (Devlin 2025).

Art and architecture have always used natural light and, especially since the turn of the twentieth century, in interaction with artificial light.[2] The matter is more complex on stage, where there is 'another' time, a dramaturgical time, and talking about light on stage means talking about time.

In approaching the relationship between theatre buildings and natural light, I pick up on some points from various topics of my research, such as the concepts of sphere and spherical dimension as an alternative to the cubic dimension of Italian-style theatres. That means to me thinking of an 'alternative direction', which often overlaps with open spaces, gardens and landscapes (what I call

1 *La luce e il teatro per Bruno Munari*. Cristina Grazioli in dialogue with Piero Castiglioni about Scriabin's *Prometheus* (1980); Cittadella (Padova), Palazzo Pretorio, 12.10.2017, project *Munari: Aria/Terra*, curator Guido Bartorelli.

2 A few examples among many: Tadao Ando's *Church of Light* in Ibaraki and *Space of light* in South Korea; James Turrell's or Ann Veronica Jannssen's works; the 'room of light' illuminating the Apoxiomenos Museum in Veli Losinj (Croatia).

'botanical theatre') and is related to a paper that I presented at the Fourth International Conference on Architecture Theatre and Culture, in 2022, *Light and transparency. Toward an expanded green theatre* Paul Scheerbart and Bruno Taut (Grazioli 2022). In this discussion, key concepts are 'atmospheric light' and the idea of 'horizon', together with the effect of infinity.

Let us remember that both the horizon and the celestial sphere are cultural conventions. They are models, together with the most amazing among all models, the object of desire for those who create light on stage: the sun and the sunlight; more generally, the atmospheric light of Nature (not in a naturalistic sense).

Among contemporary artists devoted to sunlight, Pasquale Mari invites us to think of the projector as a small sun; then "to open this metal box on one side" is like opening "a breach in the walls of the building we are in. Activating any source of light is like opening a hole in our home to let air in". Mari also points out that he is not referring to the naturalistic recreation of atmospheric conditions, but rather to the desire to create an atmospheric relationship between spectators and also between individuals, between the theatre and the city. He provides concrete examples of his work, productions in which light is diffused on the actors and, at the same time, over part of the audience, when the choice is made to "create light for the continuity of the planes in play rather than for their sharp separation" [3] (Grazioli, Mari 2021, 148) [Fig.1].

3 "se assegniamo al proiettore il ruolo di un piccolo sole possiamo considerare questa scatola di metallo aperta da un solo lato [...] come una breccia nelle pareti dell'edificio in cui ci troviamo. Attivare una qualsiasi fonte di luce è come aprire un buco nella propria casa per far entrare l'aria"; "*fare la luce* per continuità dei piani in gioco invece che per netta separazione degli stessi".

Fig. 1 – Maria Stuarda, dir. Andrea De Rosa, Light Design Pasquale Mari, Teatro dell'Opera, Rome, 2017© Yasuko Kageyama

Dominique Bruguière talks about the landscape she has contemplated since her childhood; she writes that "bringing sunlight into the darkness of the theatre was, from the outset, a necessity; sometimes to make people forget the walls within which the actors and spectators are enclosed, sometimes, on the contrary, to make them exist more, depending on whether the aim is to describe the outside or the inside" [4](Bruguière 2017, 74).

Regarding the desire to recreate the sun, I want to mention another example concerning the relationship between past and present, from the perspective of historical research and heritage. I had the pleasure of visiting Drottningholms Slottsteater in Stockholm, an accurate and precious 'document' recording the history of the stage; during a visit with the technical manager Åsa Tillman, I sensed a sort of 'obsession' in the lighting renovation

4 "faire entrer le soleil dans le noir du théâtre s'est dès le début imposé à moi comme une nécessité, tantôt pour faire oublier les murs dans lesquels acteurs et spectateurs sont enfermés, tantôt au contraire pour les faire exister davantage, selon qu'il s'agit de raconter le dehors ou le dedans".

projects: that is, to achieve the flickering of a candle, of fire, a 'natural' light (and we think of the flickering of the flame admired by Gaston Bachelard) (Bachelard 1961) [Fig.2].

Fig. 2 – Wings-Lights: electric lights imitating flickering candlelight, Drottningholms Slottheater (1766), Stockholm; photo by the Author, December 2021

But let's go back and look at some historical statements related to this alternative approach and to the spherical dimension. The recurrence of the circular and spherical form seemed to me the alternative (and not the opposite) to the Italian theatre pattern, to the 'cubic' model, in a rather complex intertwining that does not make it possible to think in terms of radical oppositions.

Within the topic *Light and atmosphere. An alternative direction* (Grazioli 2017), I proposed an alternative approach to the dominant theatre model, which includes minor and less important ones, but models which are important, nonetheless.

Compared to the dominant *forma mentis* based on the separation between stage and auditorium, on a scenography that is illusory in its unity but physically

fragmented into a thousand elements, housed in a stage box characterized by angles and orthogonal lines, the 'alternative approach' most of the times presupposes the search for an 'atmospheric', unified effect; the illusion of a 'natural' infinity (not the artifice of painted architectural perspective) where light is fundamental; the use of circular or spherical shapes (Grazioli 2017, 51-67).

I find support for my hypotheses in the thoughts of Étienne Souriau, who in the mid-twentieth century focused on the alternative of two different theatrical postures identified specifically in the cubic and spherical forms: the images of the two solids connote two conceptions of space, and even 'cubic' and 'spherical' spirits for the approach to the art of theatre (Souriau 1950, 63-83).

In the context of the history of set design and of stage lighting, we recall that from the end of the eighteenth century, a desire for overhead lighting on stage spread, as opposed to the unnatural light of the footlights (something that technology made possible only in the first half of the nineteenth century), as well as real light, instead of painted light.

In pronouncements by stage and lighting reformers from the mid-eighteenth century onwards, one constant is the critique of boxes: the model is the ancient theatre, which is a space where the lighting was natural; therefore, the ancient model is combined with the need for 'natural' lighting, as opposed to Baroque artifice.

For the Romantic generation, light spiritualizes, becoming an expression of a pantheistic philosophy of life; in this sense, interest in atmospheric light is also often manifested.

Karl Friedrich Schinkel was influenced by the architecture planned by Friedrich Gilly, one of the architects of the Revolution who looked to the antique for inspiration. In

his reforms, developed between 1813 and 1817, Schinkel proposed the elimination of wings and drops in favour of a single backdrop to achieve an atmospheric effect, with lighting from above (at that time impossible), similar to natural light; a project that was assimilated into the *plein air* of the Romantic painters. The image I present here is a photograph of a reconstruction of Schinkel's model, due to a stage design exhibition in Magdeburg in 1927 and published in 1928 in the newly established *Theaterwissenschaft* Series of Studies (Biermann 1928). For me, it is emblematic of the concept of 'atmospheric theatre' [Fig. 3].

Fig. 3: Maquette of the theatre conceived by Karl Friedrich Schinkel (1817), built in 1927 for the Theaterausstellung Magdeburg (both model and photo were destroyed, previously held at the Theatermuseum in Münich); published in: Biermann 1928

Another image that I have consistently used as emblematic of the 'alternative approach' mentioned above is Claude-Nicolas Ledoux's famous engraving *Coup d'œil du théâtre de Besançon* (Ledoux 1804, 113, plate 372). The image was the starting point for the aforementioned survey of the sphere (Grazioli 2023). The space of a theatre is reflected in the cavity of an enormous eye that takes the entire field delimited by the frame. It reproduces the theatre of Besançon: the circular shape of the ancient theatre condenses the idea of the dialogue, physical or symbolic, between the building and the natural space, within a structure that claims continuity between stage and auditorium. Ledoux and his eye look at an open-air theatre, which has the sky as its roof and where the luminous air blends the experience of actors and spectators [Fig.4].

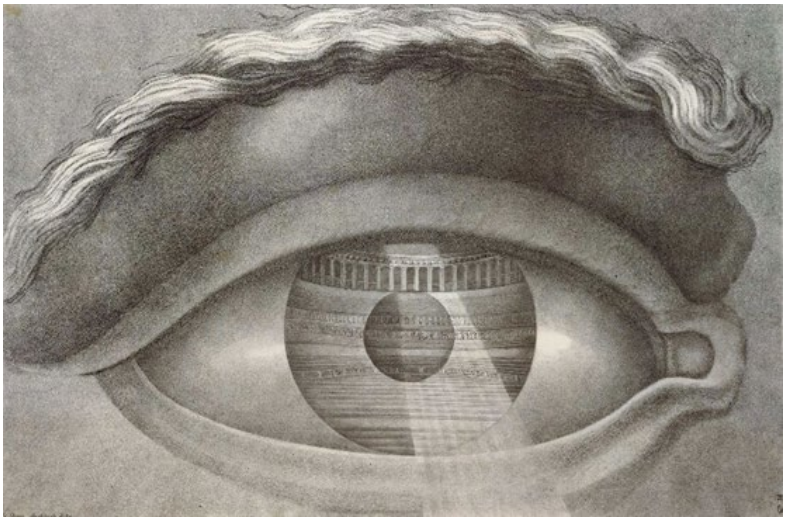


Fig. 4 – Coup d'oeil du théâtre de Besançon, Claude-Nicolas Ledoux, In: C.N. Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, 1804, placa 372 © Bibliothèque nationale de France.

An important detail of Ledoux's engraving is the beam of light that crosses the space from above: it recalls the

Pantheon and the many circular openings that run through the thinking and practices on light, up to the present day. The oculus and the portion of light it shapes constitute an element of concrete, atmospheric connection with the vault of the sky, as if to indicate to the observer that the hemispherical or semicircular shape of the theatre space is a miniature of the universal vault of heaven, and that the space recreated by the architect aspires to the same breath of natural light. A solution that creates a link between the 'artifice' of architecture and the 'nature' of the atmospheric landscape. This empty form filled with luminous mass fascinated Karl Friedrich Schinkel, among many others, who incessantly experimented with light and circular or spherical forms: think of the dome of the Rotunde of the Altes Museum in Berlin or the magnificent fountain Elisenbrunne in Aachen; concerning stage designs, for example, the famous sketch for *The Magic Flute* or the lesser-known Temple of Vesta for Spontini's *La Vestale* in 1822, to remain strictly within the theatrical context (Grazioli 2025) [Fig.5].

Fig. 5 - Karl Friedrich Schinkel, Vesta Temple, sketch for La Vestale, Gaspare Spontini, 1822. [Karl Friedrich Schinkel (Entwurf), Friedrich Jügel (Stecher); Tempel der Vesta in der Oper: Die Vestalin, Berlin, 1822, Aquatinta auf Papier, 48 cm x 62,5 cm, Inv.-Nr.: GDR 68/19,1, Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin; Reproduktion: Friedhelm Hoffmann, Berlin] https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/357763

In 1789, François-Joseph Bélanger designed a theatre for the Paris Opera that replicated the Roman Pantheon. Bélanger himself was also responsible for the metal dome of the Halle au Blé in Paris (1806–1813). We like to mention this building because today it is the space of the magnificent *Bourse de Commerce* of the Pinault Foundation, revived by the studio of Tadao Ando, an architect who is fascinated by circular shapes and by researching into natural light. In order to maintain and amplify the sense of the glass dome that immerses visitors in celestial light, a powerful cylinder was installed, that makes the space unified, with no obstacles to the complete view of the vault [Fig.6].

Fig. 6 – Bourse de commerce, Paris: Dome (architect Joseph Bélanger, renovation Tadao Ando Studio @PinaultCollection.

The celestial vault and the horizon are shapes we associate with natural space; yet they are conventions, figures of our imagination, exemplary in showing how physical reality and imagined reality coexist in circular and spherical shapes.

In our tradition of theatre buildings, the circular shape represents the road not followed in the evolution of the theatre building, that of reference to the ancient. Think of the most famous projects by Ledoux and Boullée, but also by architects such as Soufflot, Peyre, Wailly, Ferrarese (Grazioli 2023, 8-10).

For Boullée and Ledoux, the circle and the sphere are mirrors of perfection and of the ideal of Nature — "Everything is a circle in nature"[5], writes Ledoux (Ledoux 1804, 223); and Boullée writes "The spherical body is in every respect the image of perfection"[6] (Boullée 1968, 62). In their projects, the boxes are replaced with open loggias and the stalls with amphitheatre steps, creating a unified space. In a space like this, not carved into cavities (the boxes), even the light will have a homogeneous effect, similar to the natural light of the sky in ancient theatres.

An excellent example of continuity between natural light and 'dramatic' light is the solution thought up by Boullée for the Cenotaph to Isaac Newton (1784) (it is not a theatre but, in my view, it shows a theatrical concept). Boullée imagines the spectator transported into the immensity of the space of an enormous sphere on whose vault the light "of a pure night" is produced by stars and constellations, created by small openings that pierce the exterior of the vault, allowing natural light to penetrate (Boullée 1968, 139). He writes that the effects of this great picture are created with the inimitable instruments of Nature and cannot be reproduced by the means of art: it is impossible for painting to recreate the blue of a pure, cloudless night sky, on whose homogeneous surface the stars must shine with vivid light [Fig.7].

5 "Tout est cercle dans la nature".

6 "Le corps sphèrique est dans tous les rapports l'image de la perfection".

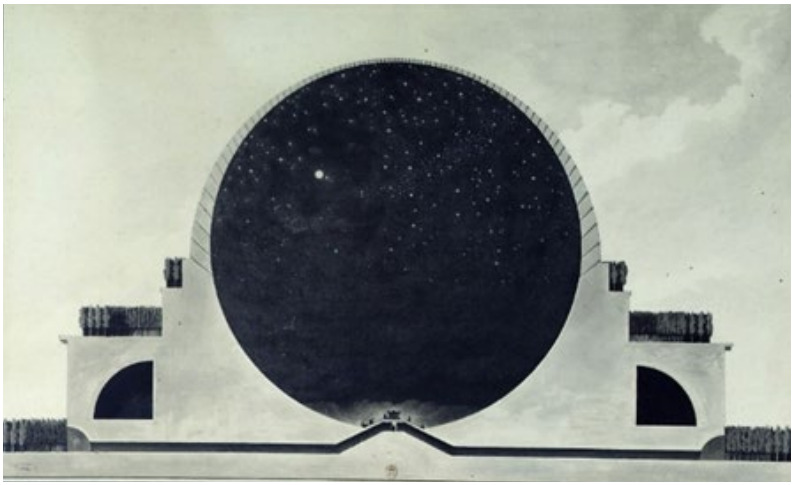


Fig.7 – Étienne-Louis Boullée, Cénotaphe de Newton, Coupe, représentation de jour avec effet intérieur de nuit, 1784, Paris, Bibliothèque Nationale de France (Newton's Cenotaph, Coupe, daytime representation with night-time interior effect). Public domain : https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9e,_C%C3%A9notaphe_de_Newton_-_04_-_Coupe,_repr%C3%A9sentation_de_jour_avec_effet_int%C3%A9rieur_de_nuit.jpg

Panoramic views, domes and atmospheric scenes

Circular shapes recur in architectural plans, in the curved line of the proscenium, but also in phenomena with an entirely visual component, often referred to as 'optical spectacles', which break through the framework of the picture. In their variety (Panorama, Cosmorama, Cyclorama, Diaphanorama, to name but a few), they are part of the search for 'alternative' forms: genres that use light in a dynamic sense and in the interaction between natural and artificial light; they are experiments and expressions of visual culture that cannot be dissociated from the history of scenography, space and light on stage. There is a common interest in atmospheric events, research into lighting types and 360° views (panoramas) or sections of a circle (Grazioli 2008, 99-114).

In a panorama, a circular surface presents a natural or urban landscape; the edges of the image are not visible to viewers and the lighting benefits from natural light, in an atmospheric continuity between nature and the device. Among the many examples, from the Burker Panorama of around 1780 to its spread in France and Germany, we would like to mention the Panorama Mesdag in The Hague, which is still preserved and which I was able to experience first-perceptively. Thanks to its changing over time, the light tells a story, creates a sort of dramaturgy. This picture 'in movement' offers the experience of immersion in natural light that illuminates a landscape painted on a circular surface in a changing way; the boundaries of the image are not visible to viewers. A model of atmospheric continuousness between nature and device, the panorama is housed in an architectural form that coincides with the optical device itself [Fig.8].

Fig. 8 – Hendrik Willem Mesdag, Panorama (Scheweningen), 1881, Den Hague, photo by the Author, December 2024

Let us move on to examples where the real sky is above the audience, even in the age when the Italian-style closed theatre became established and dominated — I am referring to diurnal theatres. They often remained as project, in plans, but sometimes they were realised, such as the Arena del Sole in Bologna (1810) or the Teatro Fossati in Milan, by the architect Fermo Zuccari (1859). Originally a daytime theatre, somehow retain traces of this type in Marco Zanuso's superb renovation for Giorgio Strehler in 1987, modelled on the typical Milanese '*case di ringhiera*' (balcony houses)[7] [Fig.9].

Fig. 9 – Teatro Studio Melato, Milan, Architect Marco Zanuso, 1987(previous Teatro Fossati, 1851) (photo: set design for Edificio 3, dir. Claudio Tolcachir, production Piccolo Teatro di Milano, photo by the Author, November 2021 (before the performance)

7 It could be interesting to research on possible influences between this project and the theatres conceived by Lina Bo Bardi.

The Italian Paolo Landriani — commentator and spreader of Patte's treatise – — published a daytime theatre project, *Del teatro diurno e della sua costruzione* (Landriani 1836), which, among other advantages, distributed light homogenously. It was a covered theatre that would have benefited from natural light through a large window located on the wall of the hall opposite the stage [Fig.10].

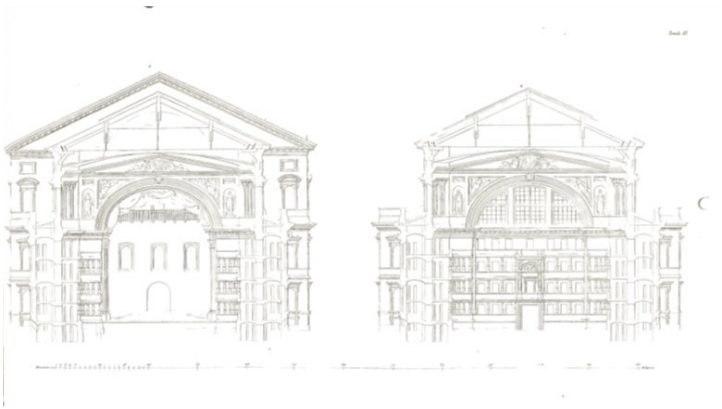


Fig. 10 – Paolo Landriani, Del teatro diurno e della sua costruzione, Rome, 1836

The Teatro Accademico in Castelfranco Veneto is one example among many so-called 'minor' theatres in Italian historical and artistic heritage: the architect Francesco Maria Preti blends the characteristics of Italian-style theatre with those of classical theatre; on the sides are two loggias, a new architectural feature, with a tripartite façade divided by two columns. "The central intercolumnium frames a large round arch with a pair of rectangular windows, surmounted by other smaller windows": these were intended to illuminate the theatre with natural light so that "the enclosure could also be used during the day for musical and literary academies without the need for artificial lighting" (Arrigoni 1840, 48).

Mancini, Muraro and Povoledo mention among the various innovations the presence of two side doors that

placed the theatre "in direct communication with the surrounding garden, establishing, as in Palladian villas, a close relationship between architecture and nature" (Mancini, Muraro and Povoledo 1994, 146).

This reference to the tradition of Venetian villas is an interesting suggestion. Just as a reminder of the context of this tradition, we would like to mention another Renaissance architect, Giovanni Maria Falconetto, who created Villa dei Vescovi (1535-1542) [Fig.11] together with the 'director' of the works, Alvise Cornaro, the patron of the Loggia Cornaro in Padua, i.e., the first 'built' venue of modern Western theatre, constructed for the actor and playwright Ruzante — an open-air venue with a permanent building as its backdrop [Fig.12].

Fig. 11 – Villa dei Vescovi, Luvigliano (Torreglia, Padova), first decade XVI century, Architect (among others): Giovanni Maria Falconetto, Director Alvise Cornaro @ FAI, Fondo Ambiente Italiano

Fig. 12 – Loggia Cornaro, Padova, 1524; Architect: Giovanni Maria Falconetto, director Alvise Cornaro

We held a seminar with Evelyn Furquim W. Lima in 2016, *Luoghi e spazi del teatro moderno e contemporaneo, tra Italia e Brasile*.[8] I believe it is important to explore these places together with the students at our universities, to make them a 'theatre' for training and educational activities about these topics. So, to return to the Teatro Accademico in Castelfranco: a few years ago, we held a workshop with Pasquale Mari, *La finestra cieca. Corso accelerato di apertura del teatro alla luce del mondo* (*The Blind Window*. Accelerated course on opening the theatre to the light of the world)[9] [Fig.13A and 13B].

8 https://direluce.sciami.com/luoghi-e-spazi-del-teatro-moderno-e-contemporaneo-tra-italia-e-brasile/

9 https://direluce.sciami.com/la-finestra-cieca-laboratorio-sulla-luce-in-scena/

Fig. 13 A - Teatro Accademico, Castelfranco Veneto (Treviso), XVIII century, Architect: Francesco Maria Preti

Fig.13 B - Teatro Accademico, Castelfranco Veneto (Treviso), Workshop with Pasquale Mari, La finestra cieca/The blind window, May 2021; photo Olga Gutu

In general, smaller theatres often had a 'spurious' purpose: this perhaps brings them closer to our contemporary sensibility concerning shared space, atmospheric lighting, and even 'sustainable' purposes.

In these wanderings through the centuries, we encounter a sky charged with implications for the history and aesthetics of theatrical space: the *Teatro Olimpico*, a well-known emblem of Renaissance studies on ancient theatre and a unique, an exception in the history of theatrical space [Fig.14].

Fig. 14 – Painted ceiling (1914) in the Teatro Olimpico; architects Andrea Palladio and Vincenzo Scamozzi, Vicenza, 1585; photo Farah Polato (26 September 2025)

The celestial ceiling[10] almost necessarily coincides with the concept of the 'community' of spectators, a myth of ancient theatre, with immense implications for early twentieth-century poetics, the premise for so many research projects, creations and utopias up to the

10 Painted 1914, the original was probably a velarium.

present day. This brings us to another fundamental artist in this journey, who experimented with the model of natural light: Mariano Fortuny. The use of the renowned 'Cupola' (dome) immerses the audience in the atmospheric element, facing the horizon. In the words of Gabriele D'Annunzio, the project envisaged "no more wings and scenes" but "a concavity, a quarter sphere, limiting the back of the stage and on which all the colours that the sky can offer us were created: the first light of dawn, the roses of the aurora, the whitish and uniform midday, the flaming sunset, the blue and gloomy night, the formation, chasing and disintegration of the clouds. A hurricane sky drew cries of admiration. Immediately afterwards, a blue sky followed, clearer and more crystalline than the sky of Naples"[11] (D'Annunzio 1910, cited in Isgrò 2024, 57-58).

A less-known chapter in Fortuny's multi-facetted career concerns the *Teatro Olimpico*. We should remember the climate of renewed interest in open-air theatres, for example the Choregies of the Theatre of Orange, a festival on which D'Annunzio, in 1897, expressed his view of theatre as a ceremonial ritual.[12]

In his article of 1897, D'Annunzio is aware of the importance of open-air performances for a renaissance of theatre: "Far away are the cramped urban theatres [...] 'Open the windows! Let in the fresh air!' This is the cry of those who feel oppressed in a closed room. It seems to me that it responds to the sentiment that today draws ten

11 "non più quinte e scene" ma "una concavità, un quarto di sfera, limitava il fondo del palcoscenico e su di essa erano creati tutti i colori che il cielo ci può offrire: il primo chiarore dell'alba, le rose dell'aurora, il meriggio biancastro e eguale, il tramonto di fiamma, la notte azzurra e cupa, il formarsi il rincorrersi il disgregarsi delle nubi. Un cielo di uragano strappò grida di ammirazione. Subito dopo seguì un cielo azzurro più terso e cristallino del cielo di Napoli".

12 Think of the dream of a theatre on Lake Albano with Eleonora Duse.

thousand spectators to the Roman Theatre of Orange" [13] (D'Annunzio, August 2, 1897, cited in Isgrò 1986, 93). In 1901, the poet invited Fortuny to Vicenza, where at the *Teatro Olimpico* a project to revive classical theatre was being considered; Fortuny would have been entrusted with the lighting. He proposed placing the lighting equipment outside, at the height of the upper windows. The light would have been projected onto the ceiling and diffused inside. The artist also thought of mirrors that would reflect sunlight, "the marvellous natural light with its incredible power" [14](Fortuny 1941, f. 30; Isgrò 2024, 41-43). [Fig.15]

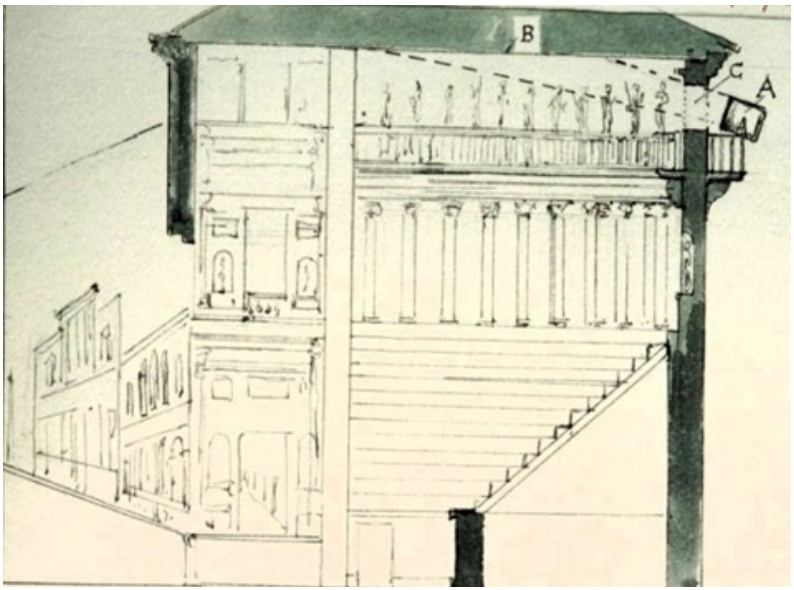


Fig. 15 – Mariano Fortuny, Teatro Olímpico de Vicenza. Lighting design with natural light in Théâtre Lumière, f. 70 Museo Fortuny © Archivio Fondazione Musei Civici di Venezia - Museo Fortuny

13 "Assai lungi sono gli angusti teatri urbani [...] "Aprite le finestre! Lasciate entrare l'aria pura!" Ecco il grido di colui che si sente oppresso in una stanza chiusa. Mi sembra ch'esso risponda al sentimento che oggi trae nel Teatro romano di Orange diecimila spettatori".

14 "la merveilleuse lumière naturelle avec sa puissance inouïe".

The idea is closely linked to another project. In 1912, a company was to be founded in Paris by Fortuny, D'Annunzio, and architect Lucien Hesse to create a Teatro delle Feste inspired by the Olympic Theatre, covered by a large dome that would guarantee diffused light and equipped with a velarium capable of orchestrating its flow. The concept is an expression of the thought of a theatre as a festive event and of the theatrical space as a premise for 'Community' (*Gemeinschaft*); it was not successful, but the drawings and a precious model preserved at the Fortuny Museum (1929) maintain all its symbolic power [Fig.16].

Fig. 16 - Mariano Fortuny, Model of the Teatro delle Feste, Veneza, Fortuny Museum. Photo by the author, October 2022

This episode originates from the context of festivals in ancient theatres that questions the relationship between past and present: a complex and multifaceted phenomenon that remains very much alive today.[15]

But the desire for *Aperto* is also evident in the indoor theatres, with the opening up of the stage area, both in the

15 Think about the Festival in Teatro Greco di Siracusa.

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

relationship between stage and audience, and in terms of lighting, as demonstrated by the statements of the lighting designers above. I am also thinking of Andrea De Rosa's productions, who often imagines the stage area "with (at least) three sides open to the audience" [Fig.17-18], and of the collaboration between Alfredo Pirri and Gruppo Nanou in the project Paradiso [Fig.19].

Fig. 17 - Dans la solitude des champs de coton, dir. Andrea De Rosa, light design Pasquale Mari; Torino 2022; photo ©Andrea Macchia

Fig. 18 – Solaris dir. Andrea De Rosa, light design and photography Pasquale Mari, 2021: Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), photo © Federico Pitto

Fig. 19 - Paradiso, Gruppo Nanou, set design Alfredo Pirri, Bari, Teatro Kursaal, Sala Cielo (Sky Room) by Alfredo Pirri; photo by the Author, June 2023

A circle for a community of spectators

The appeal of ancient theatre goes hand in hand with the aspiration for community. In the early twentieth century, Georg Fuchs entrusted theatrical lighting with a fundamental role in bringing together all those involved in the theatrical event, actors and spectators alike: he looked to Nature, envisaging the use of natural light in his theatre.

The ideal of 'Community' (*Gemeinschaft*) pervades the conception of the Artists' Colony founded in Darmstadt (1901). Behrens, assisted by Fuchs, designed a *Festspielhaus*, a building intended for daytime theatrical performances, with a circular plan surmounted by a domed roof through which sunlight enters, and accessible from four entrances at the cardinal points, half of which is occupied by several sections of

ascending amphitheatre-style seating. The entire semicircle of the stage is surrounded by a colonnaded corridor.

The program-manifesto is stated in the pages of *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als hochsten Kultursymbol* (Behrens 1900). The building would be constructed at the edge of a wood, shining with colours. Performances would be held at any time of day; continuity with the natural space and atmospheric light being guaranteed by sliding surfaces of opaque glass that allow natural light to enter. Large terraces would have allowed visitors to breathe the air of the surrounding natural space. Daylight harmonized with artificial light. Behrens writes: "we realize the weakness of our resources compared to the power of Nature" (Behrens 1900, 14-15).

Alexandre von Salzmann, in collaboration with Adolphe Appia, conceived one of the most daring examples of shared space, the illuminated and illuminating hall of the *Festspielhaus* in Hellerau, a theatre-temple in a garden city built to human scale. In the Hellerau theatre there were plans to open up the north wall to let nature in; the project was abandoned for financial reasons (Appia 1983-1992, v. III, 121).

These are carefully researched statements, but little attended to, which today seem to resonate in all their 'in-actuality', and therefore in their ethical and aesthetic significance, in their desire for *Openness.*[16]

The same concept of community animates the projects of architects who replaced walls with transparent glass windows and who shared the myth of the 'new cathedral' (Grazioli 2022).

16 Emblematic of this is the 2006 renovation (by Josef Meier-Scupin) of the Festspielhaus designed by Tessenow, in whose hall dominates Foucault's sentence *Aesthetik der Existenz.*

Wailly, referring to the Odéon Theatre project (1777), wrote that the circular shape was the only one possible because of the relationship it established with the surrounding urban landscape and therefore its organic connection with the city, which was reflected in the relationship between the auditorium and the stage. It was the only shape that should be adopted in theatres. "Concrete examples have already demonstrated its accuracy, [...] but before this, Nature had already proven it, i.e., the 'natural' tendency of human beings to gather in a circle or semicircle around a speaker" (Rabreau 1989, 60).

This 'circular' concept invites us to consider the lighting of the auditorium (and also of the other spaces annexed to the theatre). The theatre of past centuries was a 'total art work', more than we tend to believe. All the spaces of the theatre were involved in the audience's experience, and not just that portion of space corresponding to the '*boîte*'. To speak of stage lighting is to speak of 'theatrical' lighting — which includes both the hall and the stage.

And, in fact, in most cases in documents from the past, at least until the early twentieth century, the focus is not so much on the stage as on the hall. Moreover, we should remember that the subsequent practice of 'darkening the hall' had not yet been established.

Furthermore, our frequent visits to historic theatres teach us that the ceiling of the auditorium often depicts a sky — frequently inhabited by muses. And even that emblem of the art of theatre, the chandelier, in its many variations often stands out in the centre of such a ceiling that simulates the vault of heaven: an 'atmospheric' breakthrough that becomes a synthesis of the ideal of nature and art, where simulated skies, painted light, and artificial transparencies seem to merge.

In my 2022 lecture (Grazioli 2022), I also quoted Bruno Taut, who in 1919 called for the organic orchestration of the light in the auditorium to be in continuity with the lighting design of the stage:

> When the stage emits bright light, in order to create unity rather than a contrasting effect, the auditorium must also be illuminated [...]. The main challenge that [the architect] will have to face will be to establish unity between the stage and the auditorium, bringing together the fundamental entities: those who offer and those who receive, in order to create an inseparable communion between everyone, actors and spectators alike (Taut 1919, 205).

It is significant that a contemporary lighting designer can empathise with these statements. Pasquale Mari in *Dire luce* describes the spectators as being "always in motion, even when seated," connected through the organs of perception to the world "above them, behind them, in front of them, their two eyes see a line in progressive movement of about 160° around them, and their brain imagines the remaining 200, [...] they feel themselves at the centre of a sphere and walk on a sphere" (Grazioli, Mari 2021, 147). In constructing space, stage designers must never forget the world's and the eye's curve.

> You have to shift the boundaries and move the horizon of those who are only physically still: the light is created inside an air balloon that contains actors and spectators. [...] Those who handle light pierce the atmospheric air balloon of the stage and let the breath of the scene flow among the spectators. [...] There is a need for gestures that open up to the atmospheric and, I dare say, climatic sharing of the emotional temperature and

> sympathetic exchange that is created between the stage and the audience. It is difficult to express this better than Bruno Taut did in 1919…
> Let's use the existing architecture of theatres as a filtering machine and a means of dialogue with the light outside. [...] Let's make the sunset, twilight, dawn, and the enchantment that captivates us in those moments when we are spectators of a planetary spectacle, the permanent condition of our finding ourselves under the ideally curved vault of the theatrical air balloon" [17](Grazioli and Mari 2021, 148).

The flow of our discussion inevitably turns to atmospheric light and natural light, within the theatrical 'garden', introducing the dialogue, sometimes even the osmosis, between natural space and light and the 'imagined' space of the stage. Theatre and gardens are connected in our tradition of Renaissance and Baroque court entertainment.

Between the eighteenth and nineteenth centuries, artists seeking 'atmospheric' light in the performing arts were often also involved in the history and aesthetics of gardens. I am thinking of Louis Carrogis, known as Carmontelle (1717-1806), who created the *Transparent* (1780-1790): 119 sheets of paper glued together to form a 42-metre 'roll' that was unrolled and rewound, illuminated

17 "occorre spostare i confini e muovere l'orizzonte di chi è solo fisicamente fermo: la luce si fa all'interno di una bolla d'aria che contiene attori e spettatori. […] c'è bisogno di gesti che aprano alla condivisione atmosferica e oserei dire climatica della temperatura emotiva e dello scambio sentimentale che si crea tra scena e platea. Difficile esprimerlo meglio di queste parole di Bruno Taut del 1919… […] Usiamo l'architettura esistente dei luoghi di teatro come macchina di filtraggio e di dialogo con la luce dell'esterno […] Facciamo del tramonto, del crepuscolo, dell'alba e dell'incanto che ci rapisce in quei momenti in cui siamo spettatori di uno spettacolo planetario, la condizione del nostro ritrovarci sotto la volta idealmente curvilinea della bolla d'aria teatrale".

by candles, causing landscapes to slide in front of the transparent; Carmontelle experimented also by replacing window panes with his painting, allowing it to 'react' to sunlight. It is no coincidence that Carmontelle was also the landscape designer of Parc Monceau. His work moves from the miniaturised landscape of light to the windows of a living space, to the urban park.

The panorama-like *Transparent* was exhibited in 2018 in the Louvre Lens, inside an architecture (designed by Japanese SAANA)[18] in dialogue with landscape.

A different example is the Schwetzingen Castle near Stuttgart: it seems that the Baroque theatre with its large perspective stage had an openable door as its 'backdrop', so that the perspective continued into the re□al 'botanical' space (Hampe 1961, 333-335). In another part of the garden, *Das Ende der Welt* recreates a perspective of greenery, at the end of which is a painted landscape that creates the illusion of infinity, thanks to the dark frame: a mutual exchange of real and artificial atmospheres [Fig.20, 20A, 20B].

Fig. 20, 20A e 20B - Das Ende der Welt, in Schwetzingen Castle, 18th century; Architect: Nicolas de Pigage, photos by the author, 2009

18 Project by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa.

Gabriel Pierre Martin Dumont publishes the design for a theatre where the semi-circular audience space and the orchestra space are inscribed in a circular perimeter, surmounted by a single dome that accentuates its unity (Dumont 1774, plates 27-34). Dumont designs also a botanical theatre (*Gartentheater*) that has many similarities with the amphitheatre form of his previous project (Biermann 1928, 4 and plate 2) [Fig.21].

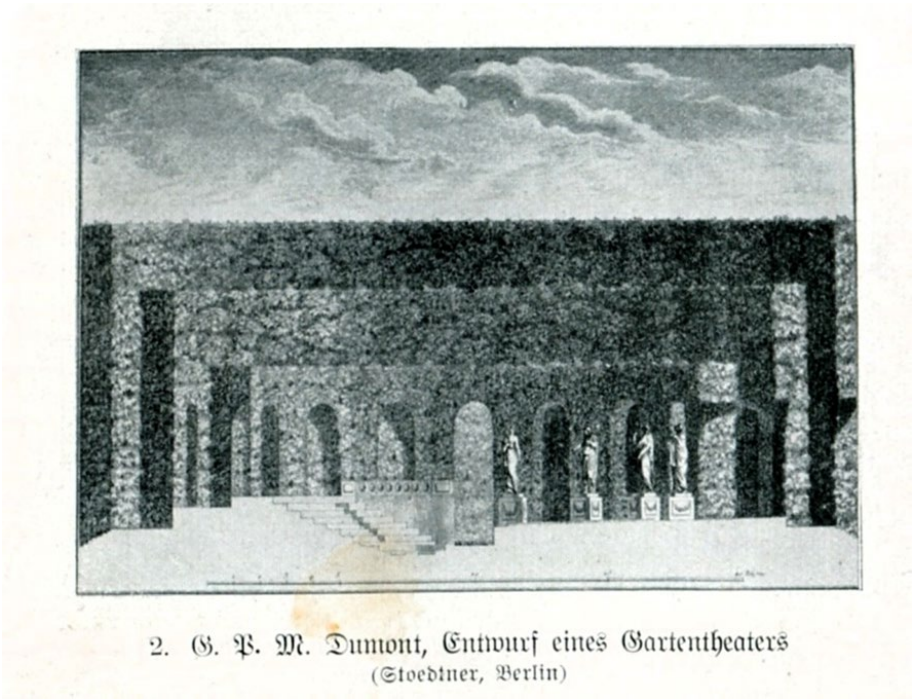


Fig. 21 – Pierre Gabriel Martin Dumont, Project for a Garden Theatre (Gartentheater), published in Biermann 1928.

Reverting to Ledoux, his 1769 design for the Parisian home of dancer Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) 'breathes' natural light. Thanks to roof skylights, the rooms are illuminated by zenithal light, reflected by mirrors painted with trees and fountains: the small outdoor garden

seems to penetrate the interior. The theatre, which seats 500 spectators, is an oval hall surrounded by a colonnade in imitation of the Olympic Theatre in Vicenza. According to Enrico Pietrogrande, the design foreshadows that of the Besançon Theatre (1775), an ideal point of reference in our context (Pietrogrande 2007, 19-10) [Fig.22].

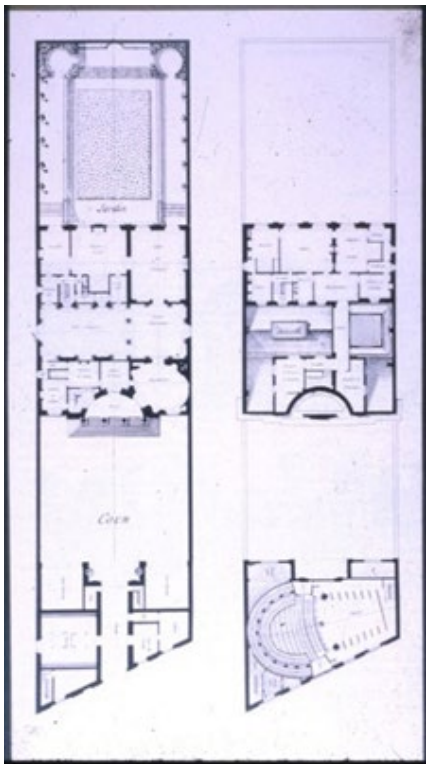


Fig. 22 - Claude Nicolas Ledoux, Hotel Guimard (house of the dancer Marie Guimard), Paris, 1770-1773; public domain: https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_Guimard#/media/File:H%C3%B4tel_de_Mlle_Guimard_-_Paris.jpg

Another noteworthy work by Ledoux is the design for the Salines de Chaux: the semicircular layout is influenced by contemporary studies of ancient theatre, but also by the line of the arc described by the sun in its path. Vidler defines it as a "'unashamedly theatrical" architecture,

consisting of a composition of volumes that changes constantly with the movement of the sun (Vidler 1994, 101, cited in Pietrogrande 2007, 25).

From our perspective, it is interesting to note that Ledoux's original project envisaged the creation of a garden city, an important insight in the context of phenomena such as Hellerau and Darmstadt.

The relationship between stage, urban architecture and garden once again highlights the role of light. Boullée considers it a characteristic of architecture to "provoke emotion with the effects of light" (Boullée 1968, 35); a motif also present in Schinkel, who orchestrates light in such a way as to create interpenetration between the interior and exterior environments. Consider the Neue Wache in Berlin; it is interesting to note that one century later, in 1930-1931, Heinrich Tessenow, the architect who designed Hellerau Festspielhaus, was commissioned to turn this place into a memorial to the victims of the First World War. He emptied the space and placed a cube with a laurel wreath illuminated by a 'beam' of natural light from the opening at the top, subject to the changes of time and the atmospheric elements.

My original plan was to devote part of my contribution to stage design and scenography in its strictest sense. I chose instead to focus on architecture and urban space, in keeping with the spirit of this project. However, I would like to conclude by giving an example of how, from the beginning of the twentieth century, natural light has been used for purely dramatic purposes, as well as some references of more recent creations.

When Reinhardt staged *Jedermann* in 1920, transforming the entire city of Salzburg into a theatre, he exploited the variations and shadows of natural lighting. Contemporary witnesses were fascinated. Historiography

has recorded these observations. While Hadamowsky writes that Reinhardt seemed to have "engaged the sky to intensify the symbolic effect of the drama" (Hadamowsky 1964, 33), Melchinger reports that "the sun's spotlight [*Scheinwerfer der Sonne*] cast shadows on the facade scenery" (Melchinger 1968, 14).

Closer to the present day, the collaboration between Enrico Bagnoli and Thierry Salmon, after the extraordinary experience of Troiane in Gibellina, with gas lighting (1988), in *Des Passions* (1991):

> The initial idea [...] was to work with a type of light that was completely natural, penetrating an artificial space: the aim was to contaminate theatrical artifice with a type of lighting as natural as sunlight. [...] the only possible solution was to bring sunlight from outside the buildings and transport it inside the stage area, where the contrast with the set design and the actors in costume would be even more striking[19] (Bagnoli 2025, 45).

Very large mirrors mounted on movable metal structures were employed and technicians located outside the stage area had to reposition the initial 'collector' mirror every two minutes, then the actors could move the mirrors inside to create different lighting changes. [...] the performance had to take place during the day rather than in the evening. The

19 "L'idea iniziale [...] era quella di lavorare su un tipo di luce assolutamente naturale che penetrasse in uno spazio artificiale: l'interesse era quello di contaminare l'artificiale teatrale con un tipo di illuminazione naturale come quello della luce solare. [...] l'unica soluzione possibile era quella di andare a cercare la luce del sole fuori dagli edifici e trasportarla all'interno del luogo scenico, dove il contrasto con la scenografia e con gli attori in costume sarebbe apparso ancora più evidente".

start time of the show was delayed by three minutes each day so that the lighting conditions would be comparable and uniform[20] (Bagnoli 2025, 45-46) [Fig.23].

Fig. 23 - Des Passions, dir. Thierry Salmon, light design Enrico Bagnoli, Liège, 1992 photo © P. Willems

This subject, which is of great interest at present, also in relation with ecological thoughts, will be the subject of more future research...

20 "tecnici al di fuori dello spazio scenico dovevano ripuntare ogni due minuti lo specchio "captatore" iniziale, poi gli attori potevano muovere gli specchi all'interno per potere creare i vari cambiamenti di illuminazione. [...] lo spettacolo doveva svolgersi di giorno anziché la sera. L'orario di inizio dello spettacolo veniva posticipato di tre minuti ogni giorno in modo da avere una condizione di illuminazione comparabile e uniforme."

REFERENCES

Appia, Adolphe. 1983-1992. *Œuvres completes* (4 vols.), edited by M.L. Bablet-Hahn. Genève: L'âge d'homme.

Arrigoni, Renato. 1840. *Notizie ed osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti.* Venezia: Gondoliere.

Bachelard, Gaston. 1961. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bagnoli, Enrico. 2025. *Dialogo con la luce*, Bruxelles: Khroma. (french edition Dialogue avec la lumière)

Behrens, Peter. 1900. *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: Eugen Diederichs.

Biermann, Franz Benedikt. 1928. *Die Pläne für Reform des Theaterbaues bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte.

Boullée, Étienne Louis. 1968. *Architecture. Essai sur l'Art*. Paris: Hermann.

Bruguière, Dominique. 2017. *Penser la lumière*. En collaboration avec Chantal Hurault. Paris: Actes Sud.

D'Annunzio, Gabriele. 1897. "La rinascenza della tragedia." *La Tribuna*, August 2.

D'Annunzio, Gabriele. 1910. "*Corriere della Sera*", July 21.

Devlin, Es. 2025. "Es Devlin: all artificial light is ultimately natural light". Interview by Paolo Ferrarini. *Parolaprogetto*, April 15. https://www.parolaprogetto.com/podcast-episode/es-devlin-all-artificial-light-is-ultimately-natural-light/

Dorfles, Gillo. 1968. *Artificio e natura*, Torino: Einaudi.

Dumont, Gabriel Pierre Martin. 1774. *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France,* Paris: Rue des Arcis.

Fortuny, Mariano. 1941. *Théâtre lumière.* Fortuny Museum (Fortuny's Archive).

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

Grazioli, Cristina. 2017. "Luce e atmosfera: una direttrice alternativa". In *La scena di Mariano Fortuny. Atti del convegno internazionale di studi*. Edited by Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli et al., 51-67. Roma: Bulzoni.

Grazioli, Cristina, and Pasquale Mari. 2021. *Dire Luce. Una riflessone a due voci sulla luce in scena*. Imola: Cuepress.

Grazioli, Cristina. 2022. "Light and Transparency: Toward an Expanded Green Theatre". In *Architecture, Artistic practices and Cultural heritage. Contemporary reflections, from theory to practice*, edited by Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago, and Carolina Lyra, 140-162. Rio de Janeiro: Loope Editora.

Grazioli, Cristina. 2023. "Imprimere al mondo la forma dell'occhio. Metamorfosi della sfera nel pensiero di un teatro atmosferico". *Sinestesie on line / Rifrazzioni* a.XII, 39 (April). http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2023/05/19_Sinestesieonline39_Grazioli.pdf

Grazioli, Cristina. 2025. "Cosmorama: architettura, luce, paesaggio nell'aspirazione ad una visione sferica dell'esperienza teatrale (consonanze e influssi tra Parigi e Berlino)". In *Racconti teatrali di molte città Contatti, appropriazioni e migrazioni fra Parigi e le capitali occidentali* (1789-1855), edited by Paola Degli Esposti, 122-138. Bari: ed. di Pagina.

Hadamowsky, Franz. 1964. *Reinhardt und Salzburg*. Wien: Residenz Verlag.

Hampe, Michael. 1961. "Rundhorizonte auf der Barockbühne." In: *Maske und Kothurn*, 4: 329-339

Isgrò, Giovanni. 1986. *Fortuny e il teatro*. Palermo: Novecento.

Isgrò, Giovanni. 2024. "Il mancato progetto parigino per un "Théâtre de Fêtes" di d'Annunzio-Fortuny." In: Id., *Il paesaggio scenico di Gabriele d'Annunzio*, 57-59 Roma: Bulzoni.

Landriani, Paolo. 1836. *Del teatro diurno e della sua costruzione*. Milano: Pietro e Giuseppe Vallardi.

Ledoux, Claude Nicolas. 1804. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation,* Paris: De l'Imprimerie de H.L. Perroneau.

Mancini, Franco, Maria Teresa Muraro, and Elena Povoledo. 1994. *I teatri del Veneto. Treviso e la marca trevigiana*, Venezia: Corbo & Fiore.

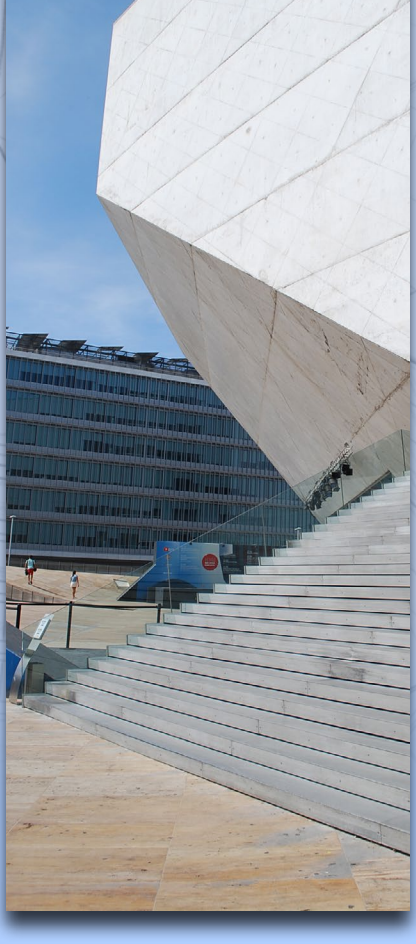
Melchinger, Siegfried. 1968. Max Reinhardt. *Sein Theater in Bildern*. Wien-Hannover: Friedrich Verlag.

Pietrogrande, Enrico. 2007. *Classicismo e modernità. Claude Nicolas Ledoux, Karl Friedrich Schinkel*. Padova: Libreria Cortina.

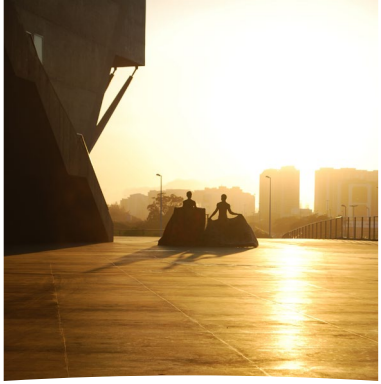
Rabreau, Daniel. 1989. Il teatro-monumento: un secolo di tipologia 'alla francese'. 1750-1850. In "Zodiac" Storie e progetti di teatri, 5: 44-69

Souriau, Étienne. 1950 [1948]. "Le cube et la sphère" . In Architecture et dramaturgie, éd. par André Villiers, 63-83. Paris: Flammarion.

Taut, Bruno. "Zum neuen Theaterbau". "Das hohe Ufer". I, 8: 204-208



CHAPTER 6



AESTHETICS AND POLITICAL INTERFACES IN LINA BO BARDI´S AND FABIO PENTEADO´S THEATRE ARCHITECTURE PROJECTS

Evelyn Furquim Werneck Lima[1]

Space is a vital factor in the experience of stage performance, and both the nature of the theatre building and its location within the civic space of the community are significant elements in the spectators' experience. Theatre may even merit a specific building, but there are cultures and eras in which theatre only needed a temporary adaptation of some public or semi-public space. In some circumstances and places, the temporary became permanent, as occurred in the *jeux-de-paume*, occupied by French theatre in the 17th century (Lima 2012). For the Australian theorist Gay McAuley, "space is not an empty container, but an active agent that influences, affects the community and is affected by it. It possesses a dynamic that involves the social entity" (McAuley 1999, 41). Recently, other theorists have explored how the space of performance can reflect the functions performed by theatrical practices in society.

1 This chapter is one of the results of the institutional research project Studies of Theatrical Space (9th stage), supported by FAPERJ (Proc.E-26/204.012/2024) and CNPq (Proc. 310.556/2021-0).

In his considerations on utopias and heterotopias, Foucault (1984 [1967]) states that heterotopia has the power to superimpose several unreal spaces in a single real place, among them the theatre, on whose stages different places strange to each other succeed one another. The French philosopher also maintains the idea that space is more than architecture and induces communities to immerse themselves in the field of social relations (Foucault 1984).

When elaborating an aesthetic and political analysis of the theatre architecture of two architects who worked in Brazil, I also methodologically resort to the theorist and critic Joseph Montaner, for whom "criticism must point out which works correspond to more speculative and dominating motives, and which arise as an expression of the collective will" (Montaner 2007, 28).

Based on the concepts of these theorists, I analyse some theatre spaces designed by the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914-1992) and the São Paulo architect Fábio Penteado (1929-2011), comparing them in search of their creative processes when designing these spaces, starting from the principle that there are points that indicate an emphasis on the interface between politics and aesthetics in the design of their theatrical spaces.

A naturalised Brazilian, Bo Bardi worked in different areas of knowledge, including theatrical projects in pre-existing buildings such as the *Sesc Pompeia* theatre (1982), the reconstruction of the *Teatro Oficina* with Edson Elito (1984), the *Gregório de Mattos* theatre readapted from an old townhouse, the renovation project of the *Theatro Polytheama* in Jundiaí (readapted after her death by Brasil Arquitetura) and the preliminary design of the *Teatro do Parque das Ruínas* in Campinas (not built) (Lima 2017). These projects are illustrated by drawings, in addition to the many publications authored by Lina Bo Bardi herself,

who won the Golden Lion award for her body of work at the 17th International Architecture Exhibition of the Venice Biennale in 2021.

On the other hand, Penteado, born in Campinas, designed the *Piracicaba Municipal Theatre* (1961), unfortunately never built, and was the author of the *Campinas Cultural Centre* (1968-1972) with several theatre spaces, created in co-authorship with Alfredo Paesani, Teru Tamaki, and Aldo Calvo, in which he designed an arena surrounded by trapezoidal bleachers that house the centre's program, integrating external and internal spaces of the city. He also conceived the *Campinas Opera House*, which was never built.

Interfaces between politics and aesthetics: confronting some theatre projects

Theorist Karsten Harries studies the capacity of architecture to express the ethos of the society that produces it. He condemns the purely aesthetic and functional approach and emphasises that what distinguishes architecture from mere construction is its ethical and political function (Harries 1998, 168). A politically ethical architecture must be based on dialogue with society, and its poetic-spatial construction must foresee the free will of the community. The relationships between politics, ethics, and aesthetics in theatre architecture are present in the works of Lina Bo Bardi and Fábio Penteado, who conceived stripped-down spaces for the performing arts, creating spatialities that abandon traditional forms and guarantee the spectator intense participation in the performances.

In the conception or adaptation of theatre spaces, Bo Bardi was concerned with spatial arrangements that would allow interaction with the audience, blurring boundaries and abolishing the proscenium arch. Despite her Eurocentric

background, she immersed herself in Brazilian reality and became acquainted with Afro-Amerindian cultures, which she researched during her travels through the interior of Bahia. She valued the country's natural characteristics using local materials, inspired by popular, Black, and Indigenous art. In transposing the idea of modernity brought from Italy to Latin American reality, Bo Bardi primarily emphasizes the essential values of the original inhabitants, valuing simplicity and nature, as already pointed out by Montaner (2001 [1997], 13). She knew how to articulate human tensions and transform spaces into true 'places' for communities and always fought for the establishment of effective conditions for social well-being against injustices, seeking to stimulate knowledge and creativity. I highlight here two iconic works intended for the performing arts.

The Teatro Oficina (1984-1992)

When designing the reconstruction of the Teatro Oficina, Bo Bardi and Edson Elito placed the spectator in connection with the exterior space even though they were in a fixed spatial structure. By conforming to the space of a church nave, that is, a space for processions, the project also confers on the place the symbolism of a street, of a public space (Lima 2018, 2021). The adopted solution denotes an unusual aesthetic pattern for a decolonial performance space, completely distanced from the conventional theatre pattern, by allowing a community fruition of the space and using references from African origin religions, such as the waterfall projected in the back of the street-stage and the tubular scaffolding for the bleachers along the walkway [Fig.1 and Fig.2].

Fig. 1 – Teatro Oficina – Stage-catwalk. Photo by Cassia Monteiro, 2012. Collection of the Laboratory for Theatrical Space and Urban Memory Studies.

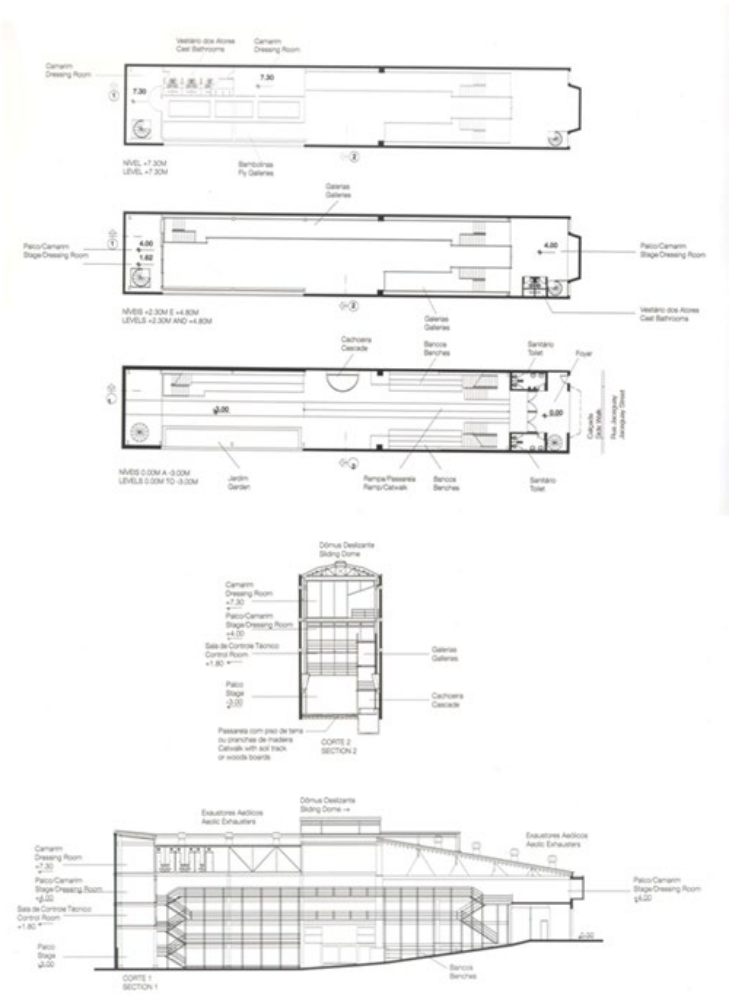


Fig. 2 – Teatro Oficina. Plans and Sections. Courtesy of architect Edson Elito.

By designing a 'street-stage' that takes advantage of the declivity of the longitudinal terrain, reserving the bleachers on scaffolding for the audience, and creating the extensive glass panel, Bo Bardi and Elito conceived a theatre building that appropriates the real city. The

extensive glass panel allows the spectator to watch the performance always articulated with what is outside the building, which is real [Fig.3]. This permeability between Internal Space and External Space follows Hans-Thies Lehmann statement that "in post-dramatic theatre space becomes a part of the world, certainly emphasized, but conceived as something that remains in the continuum of the real: a delimited cut in time and space, but at the same time a continuation and therefore a fragment of the reality of life" (Lehman 2007, 268). In this project, the architects allowed the exterior landscape to enter the Oficina's 'corridor-theatre' as if it were an extension of the interior space, alluding to the aspect of reality, truth, and transparency of the theatrical space.

Fig. 3 – Teatro Oficina – Side glass panel letting in a view of the city. Photo by Cassia Monteiro, 2012. Collection of the Laboratory for Theatrical Space and Urban Memory Studies.

Recently, Andrew Filmer addressed the issue of performance spaces, arguing that "some groups, such as Teatro Oficina in São Paulo, transgress the boundaries between theatre and everyday life as a form of aesthetic-political activism, while others operate in the form of laboratories, holding forums or tribunals" (Filmer 2022, 335-336).

In the Oficina extension project, similar to Fabio Penteado's project for the Campinas Community Centre, the proposal also included the possibility of creating a theatre-stadium on the adjacent land, as if it were a Greek Agora, in which all individuals could express themselves in the public square, as translated in the project by João Batista and Beatriz Corrêa [Fig.4].

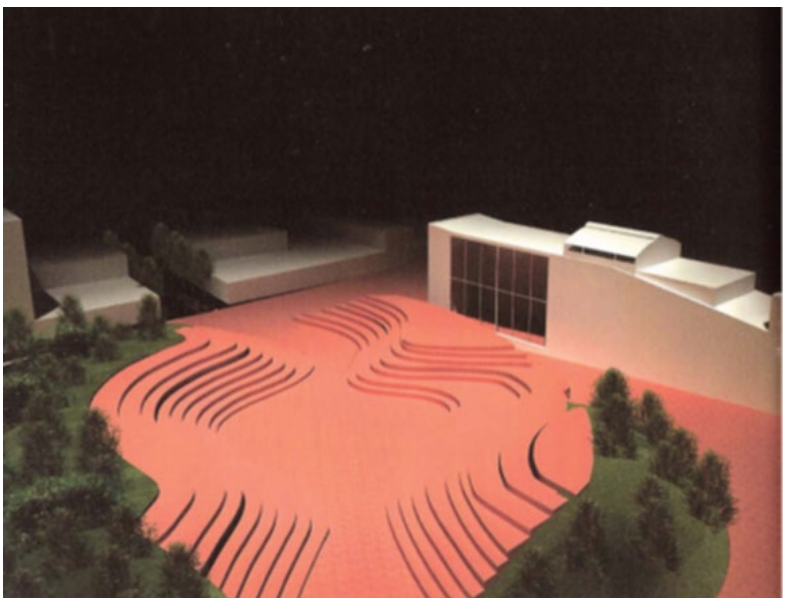


Fig. 4 – Proposal for a stadium theatre by João Batista Martinez Corrêa and Beatriz Pimenta Corrêa. Image taken from the program of the play Os Sertões – A Terra.

The Sesc Pompeia Theatre (1977-1982)

At the Sesc Pompeia, for example, Bo Bardi preserved the image of the factory only to subvert it: she manipulated the space, transforming a place of arduous work into a place of entertainment and leisure. She removed the factory character from the building, relating it to sensitivity, freedom, and imagination. The very logo she created for the new complex, with a chimney releasing flowers instead of smoke, denotes the desire to bring that space closer to the aspirations of the neighbourhood's population.

When Bo Bardi dared to build an innovative sandwich theatre, that is, with the stands on opposite sides of the rectangular stage platform, she demystified the rationalist architectural model. Despite being inserted in a factory warehouse, the stage signifies an 'arena', because in addition to the stands there are elevated side galleries along the longitudinal masonry. Work and leisure overlap in the same concept, referring not only to one scene, but to several, often already expressed in the preliminary sketches [Fig.5 and Fig. 6].

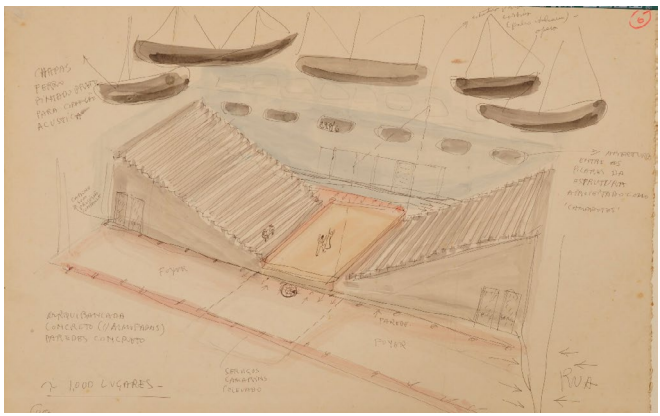


Fig. 5 – Sesc Pompeia Theatre – Study of the perspective of Lina Bo Bardi's theatre. Watercolor, ballpoint pen on cardboard, 37.5 x 57.3 cm. Collection of the Lina Bo and P. M. Bardi Institute.

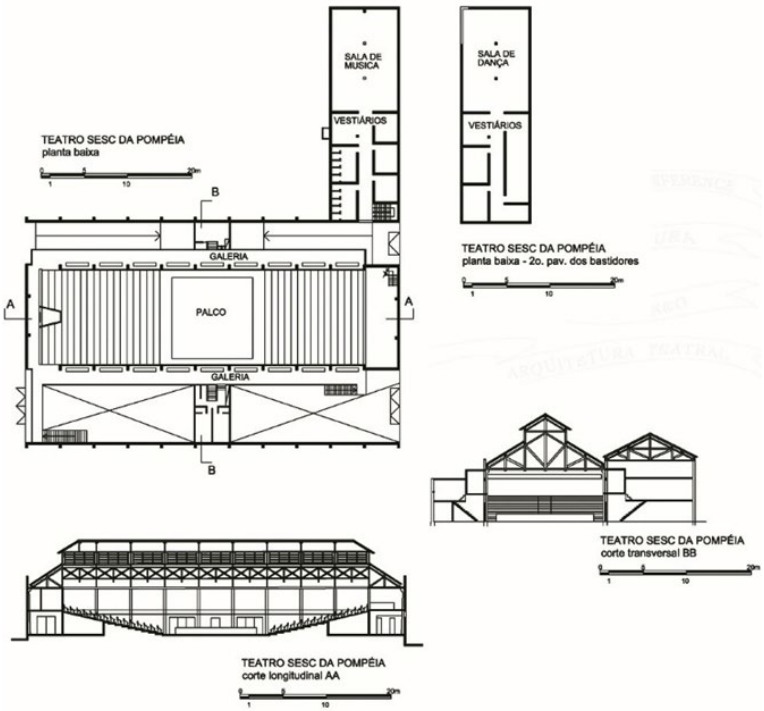


Fig. 6 – Sesc Pompeia Theatre – Reproduction of plans and sections by Alonso Galvão, 2011.

It should be emphasised that the construction of theatres and entertainment areas for use of a heterogeneous audience meant a critique of bourgeois entertainment criteria and that, in the 1960s and 1980s in Brazil, architectural proposals that broke the separation between stage and audience were still rare; with the frontality of the Italian stage being more common, reserving seats according to different social classes. However, in the theatres designed by Bo Bardi, we can notice the political and democratic character emanating from the constructed spaces and the effective participation of the public in the scenes.

To confront the political and aesthetic interfaces between the projects of the two architects, I refer to three projects by Fabio Penteado.

The Municipal Theatre of Piracicaba (1961)

Created for the Municipality of Piracicaba in 1960, Fabio Penteado's first project for the performing arts was the Piracicaba Theatre (with José Ribeiro and Aldo Calvo), unfortunately never built, but already revealing the essential characteristics of the architect's thinking. The drawings clearly show a desire to emphasize social performance more than functional issues, coupled with a true subversion of the established program for a conventional theatre.

In this project, Penteado contrasts the conventional massive and closed volumetric form used for Italian-style theatres with a dynamic and porous form installed in a city square [Fig.7]; and, seeking to attract the population generally excluded from theatrical events, the architect designed a public square on the roof of the building, connected to a café, library, and exhibition hall open to all.

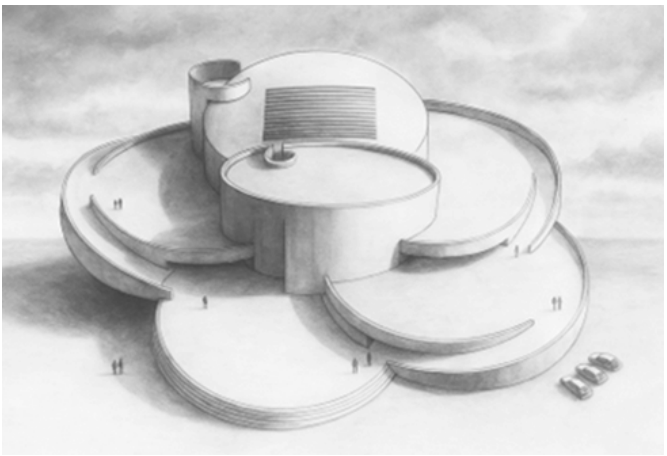


Fig. 7 - Piracicaba Municipal Theatre – perspective. Reproduction by Mariana Carrara from the originals by Fábio Penteado, 2025.

According to Penteado, the proposal "was born with the idea of a square – 'that would be both square and theatre' – culminating in an open-air theatre that could [...] be enjoyed by the population not only when there was a scheduled performance, but at all hours of the day" (Penteado 1998 [1972], 92). This statement already foreshadows what would be the starting point for the development of the project for the future Community Centre, also in Campinas, built between 1968 and 1972.

The Opera House in Campinas (1966)

The proposal for the Opera House in Campinas (with Alfredo Paesani, Teru Tamaki and Aldo Calvo) was submitted to a public competition held by the City Hall, with Penteado placing second. The solution consisted of creating an Opera House (larger), a Comedy House (smaller), and utilising the space between the two buildings as a performance space. The dressing rooms and service areas were designed in an underground gallery connecting the two volumes.

In proposing a public garden (Theatre and Music Park) along the Taquaral Lagoon, he designed an extensive grandstand between the two theatres facing an open stage built on an artificial island over the lagoon (Penteado 1998 [1972], 95). In this project, the architects established a strong connection with the green spaces and the pre-existing urban space, forming a public leisure park (Giroto 2010, 17) [Fig.8 and Fig.9].

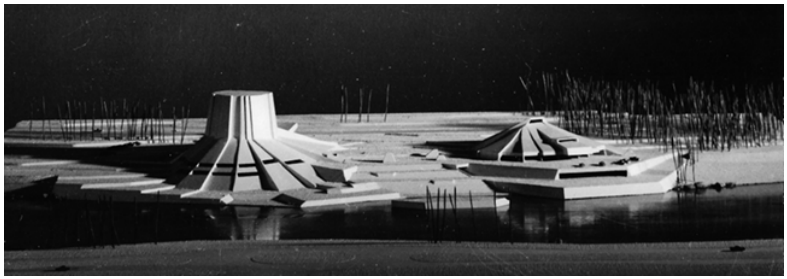


Fig. 8 - Opera House in Campinas – Photo of the model. Collection Fabio Penteado. in: Arquitetura n.51, 1966, p. 12.

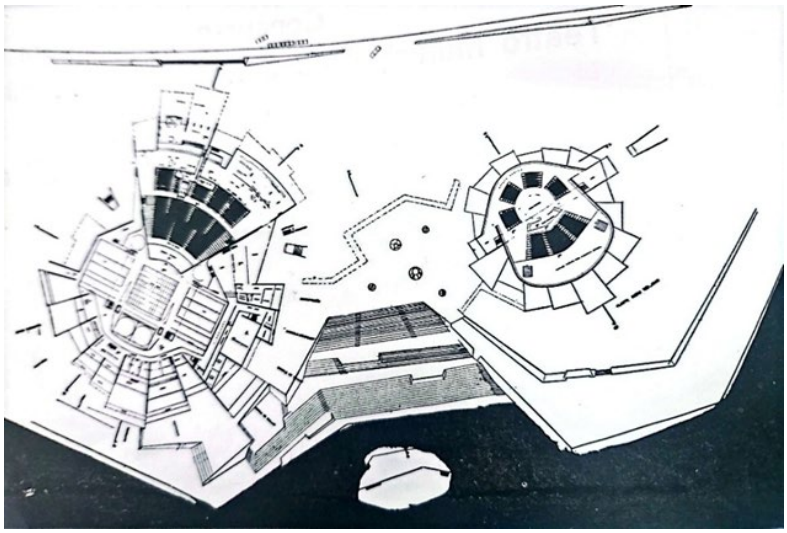


Fig. 9 - Opera House in Campinas – Plan of the 1st floor. Collection Fabio Penteado, in: Arquitetura n.51, 1966, p. 12.

In 1967, at the 1st Prague Quadrennial of Theatre Design and Architecture, held in Prague, in the former Czechoslovakia, the project was awarded the Grand Gold Medal in a close competition with architects from 28 countries.

The Campinas Community Centre (1968-1972)

As pointed out by Montaner, it is known that "every great work is the result of political decisions and the clash between private and public interests, of the various urban groups and agents" (Montaner 2007, 28). Criticised for having demolished the Carlos Gomes Theatre, from 1930, the mayor of Campinas needed to implement a new theatre for the city and, upon learning that Penteado, who had been ranked 2nd in the 1966 Opera House project award and had received the Gold Medal in Prague for the same project in 1967, commissioned the architect to design a new theatre for the city (Trevisan 2010).

Penteado argued that:

> Perhaps the greatest role of architects in our time is to build new spaces for meeting and socialising for the crowds of large cities. Suddenly, the design of buildings almost loses its meaning if the building, isolated in the urban landscape, does not communicate the participation of all people in what might represent a better life. And, certainly, the ideals of well-being and peace will have to be conquered by everyone, also with the strength and power of art and beauty (Penteado 1998 [1972], 2).

Concerned with the population growth of cities in São Paulo state, especially Campinas, and lamenting the lack of inclusive public spaces, Penteado designed an arena for the Campinas Community Centre (1968-1972). This arena, in addition to housing a covered theatre and art galleries, simultaneously served as an open plaza for the public, facing the city. Like a large amphitheatre that is simultaneously an arena and a plaza, the complex consists

of four trapezoidal blocks, each housing access points, a foyer/administration area, a 500-seat theatre, a bar/ restaurant, and an exhibition hall, interconnected by a semi-underground gallery. A 25-meter-high lighting tower illuminates the entire complex [Fig.10 and Fig.11].

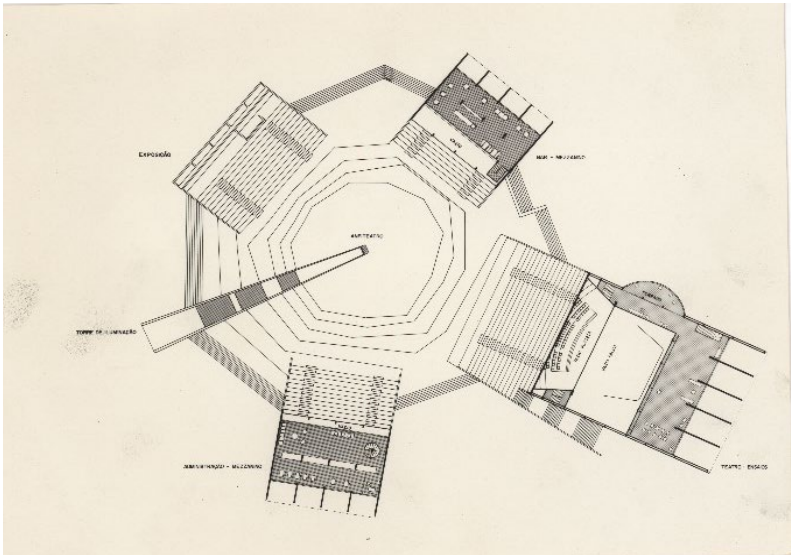


Fig. 10 - Campinas Community Centre – Ground floor plan. Fábio Penteado. Coleção de Arquitetura Brasileira –Arquivo Casa da Arquitectura - PT_CA_ABR_1_A28- 02-0127

Fig. 11 - Campinas Community Centre – Sections. Fábio Penteado. Coleção de Arquitetura Brasileira –f Arquivo Casa da Arquitectura - PT_CA_ABR_A28- 01-0006

It is worth remembering that, in ancient Greece, citizens addressed the assembly defending strategic viewpoints when it came to war, group interests, or legal matters. To be free meant possessing the right to speak without physical or spiritual obstacles. As the philosopher Roberto Romano states, "this way of acting collectively, acquired and carried out without much reflection, is what was defined as *hexis*, habit, custom, hence the word 'ethics' [...] Nothing could be hidden from the eyes of citizens. Virtuous acts were practiced in assemblies and public squares" (Romano 2002). Following this line of thought, at the Campinas Community Centre (1968-1972), Penteado

proposed socially inclusive spaces that would foster life in society for all, especially regarding cultural aspects.

Already in the memorial of the Campinas Opera House project (never built, but highly awarded), the architect advocated programs that brought together art and culture in order to create a country prepared for community life (*Arquitetura* n.51 1966, 12). He was also concerned with maximizing the use of public money for the benefit of the citizen, as he advocated for a theatrical space that could be used by everyone 24 hours a day. Unfortunately, in the recent restoration work, iron railings were installed around the complex.

In creating public spaces for heterogeneous audiences, the architect adopted a performance space similar to the Greek Agora [Fig.11], or, as Ivo Giroto, a scholar of Penteado's work, states that the Community Centre project re-edits "the Greek Agora, or the Roman forum in its functional and symbolic multiplicity, but also evokes the circus by being intended for the gathering of the masses, accommodated along its virtually circular form" (Giroto 2013, 287).

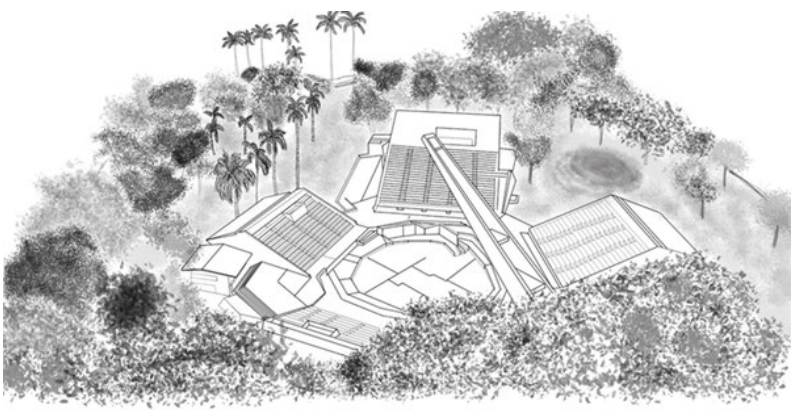


Fig. 12 – Aerial view of Centro de Convivência de Campinas. Drawing by Mariana Carrara from the photo by Firmino Piton, 2023.

Regarding the aesthetic question

It cannot be denied that in the Museu de Artes de São Paulo (MASP) project and the SESC Pompeia Sports Block, Bo Bardi uses the brutalist aesthetic revealed by different plastic solutions; however, in her theatre projects, instead of focusing on the structural and technical aspects of the Paulista Brutalist School, she was dedicated to valuing Brazilian popular culture inspired by decolonial models, revealing innovative solutions for performance spaces. The architect and theorist Dorita Hannah (2019), when investigating experiences in architecture of what she classified as 'abject space', i.e., that which subverts the prevailing standards and creates an 'event-space', identifies the Teatro Oficina project as one of the best examples of this transgression, inspired by Georges Bataille and Antonin Artaud. A careful analysis confirms that the aesthetic employed by Bo Bardi, regarding theatre projects, denies the rationalism characteristic of the trends of the Modern Movement inaugurated by Le Corbusier when he began to employ 'béton brut' (raw concrete).[2]

It is worth remembering that, emerging in the late 1950s, the Paulista School of Architecture, inspired by European brutalism, featured large spaces and the predominant use of exposed concrete. The greatest exponent of this aesthetics in Brazil — that prioritizes constructive technique and the pursuit of architecture with a social dimension — is Vilanova Artigas, whose proposals were well known to both Lina Bo Bardi and Fabio Penteado.

As a declared member of the Paulista Brutalist School, with which he intellectually interacted during the years when he debated with his peers at the IAB (Brazilian

2 Ruth Verde Zein (2005, 16) considered Le Corbusier's brutalist phase to be the second wave of Corbusian influence and its crystallization into a "brutalist style".

Institute of Architects), Penteado always privileged the use of reinforced concrete in its aesthetic plasticity. Furthermore, the architect draws from the evolution of the aesthetic concept of 'irradiation', developed in all his initial and unbuilt theatrical projects, culminating in the built project for the Campinas Cultural Centre, while Bo Bardi generally designs longitudinal theatre spaces, as she uses pre-existing buildings.

In Bo Bardi's theatre designs, the street and the square are transferred to the interiors of buildings, but they also denote performance spaces open to heterogeneous audiences standing or seated in bleachers without seats, as in the case of the Teatro Oficina, with non-upholstered wooden seats, as in the Teatro do Sesc Pompeia, or even with folding seats, assembled by the spectators themselves upon entering, as in the case of the Teatro Gregório de Mattos, in Salvador, Bahia.

The designs for the Teatro Municipal de Piracicaba and the Teatro da Ópera de Campinas demonstrate Penteado's concern in building a country better prepared to live in community, a concept effectively translated into the Community Centre. On the other hand, when designing SESC Pompeia, both in terms of the adaptation of the old factory and the Sports Block, Bo Bardi envisioned spaces for creativity, leisure, and the conviviality of the people of São Paulo. Both conceived their theatre architectures with a focus on the collectivity.

When analysing the works and trajectory of both Bo Bardi and Penteado, despite the differences in aesthetic solutions, it becomes clear in their proposals that architecture should be translated as quality of life for the community, emphasizing the social function of urban space.

Contributions of the architects in the field of theory and politics

In spite of adopting different aesthetics, the political vision of both architects is directed towards the social and anthropological function of architecture, since, throughout the second half of the twentieth century, both established a close relationship between the human being and the designed work, from a Marxist perspective.

Bo Bardi wrote for numerous magazines and newspapers, collaborating with Gio Ponti and Carlo Pagani on the magazines *Bellezza* and *Lo Stile* — initially as an illustrator — and later with Pagani on the magazine Domus, writing articles on modern architecture. Later, she founded the magazine *A Attualità Architettura Abitazione Arte* with Pagani and Bruno Zevi. In Brazil, she was the editor of *Habitat*, where she expressed her critical view of the modernization process in Brazil and her conceptions of the diversity of modern architecture, signing numerous articles under the pseudonym Alencastro. She defined the title of the periodical as "environment, dignity, convenience, morality of life, and therefore spirituality and culture: that is why we chose for the title of this magazine a word intimately linked to architecture, to which we give a value and an interpretation not only artistic, but an artistically social function" (Bo Bardi 1950, 1). Bo Bardi also used *Habitat* magazine to discuss positions that would provoke greater social engagement in modern architecture.

By publishing an essay on Vilanova Artigas in the first issue of the magazine, she identified with Artigas's recommendation that architects should adopt greater social responsibility and abandon the bourgeois model (Bo Bardi 1950). She defended autochthonous cultural values in harmony with everyday procedures that construct culture, elaborating a critique of European modernity and adapting

it to the reality of Brazilian culture and society. This code of values would later be present in the projects conceived both in Bahia and in São Paulo (Lima 2010).

On the other hand, Penteado stood out at the head of the IAB, where he fought for the nationalisation of the Institute and for the regulation of foreign architects. In theorizing about the directions of architecture, like Bo Bardi, he discussed his relevant ideas as editor of *Visão magazine* (1956-1962) and in the *Jornal do Arquiteto*. He also worked on the *Arquitetos na TV* program. He taught drawing at FAU/Mackenzie from 1961 to 1964, when he was removed from his position by the military dictatorship. Between 1972 and 1986, he was the director of the *Projeto magazine*. Later, he directed the 2nd São Paulo International Architecture Biennial, in 1993, remaining as director of the Biennial Foundation until 1995.

Inclusive architectures, but differentiated aesthetics

As stated in the introduction, space is more than architecture and induces communities to immerse themselves in the field of social relations (Foucault 1984). An analysis of the projects for the performing arts by Bo Bardi and Penteado revealed that both the ethics and the political vision of the two architects directed their creative processes towards the well-being of society. A summary table allows one to perceive differences and analogies in the projects of the two architects.

AESTHETICAL AND POLITICAL INTERFACES		
	LINA BO BARDI	**FABIO PENTEADO**
REGARDING THE AESTHETICS OF THEATRE ARCHITECTURE	She valued the country's natural characteristics using local materials in her works, inspired by popular, Black and Indigenous art.	He favoured the use of reinforced concrete in the aesthetic plasticity, inspired by the Corbusian aesthetics of 'béton-brut'.
	She conceived an unusual aesthetic pattern to create decolonial performance spaces.	He subverted the traditional model of theatre, creating spaces facing outwards and open to the masses.
	She transgressed the boundaries between theatre and everyday life as a form of aesthetic-political activism.	He proposed the use of architecture as an instrument for a more just and inclusive society.
	She demystified the rationalist architectural model, which she had often criticized.	He was a declared member of the 'Paulista Brutalist School' with which he intellectually interacted (Zein 2005).
	She designed longitudinal theatre spaces, making use of pre-existing buildings.	He started from the evolution of the aesthetic concept of 'irradiation,' developed in all his initial and unbuilt theatre projects, culminating in the built project for the Campinas Cultural Centre.

REGARDING POLITICAL/SOCIAL ASPECTS	The street and the square are transferred to the interiors of buildings, but they also denote performance spaces open to heterogeneous audiences standing or seated in bleachers without seats (Teatro Oficina), with non-upholstered wooden seats (Teatro Sesc Pompeia), or even with folded seats, assembled by the spectators themselves upon entering (Teatro Gregório de Matos).	In Penteado's designs, theatres radiate into public spaces, also in pursuit of a 'theatre for all'.
	She directs her projects towards the social and anthropological function of architecture.	His theatrical architecture seeks to improve the quality of life for the community, emphasizing the social function of urban space.
	She established a close relationship between the human being and the designed work, from a Marxist perspective.	His theatre projects, with a Marxist approach, aimed to serve the masses.
	Her writings and works criticize imported culture, denoting a strong political and decolonial character, valuing local work and culture.	

Table 1 – Aesthetical and Political Interfaces. Source: Evelyn Lima

Regarding the political aspect, due to the 1964 military coup, Bo Bardi left the direction of the Museum of Modern Art of Bahia (MAMB), which was invaded by

the military, and returned to São Paulo, dedicating herself to the construction of the MASP. However, due to her Marxist beliefs and her defence of popular culture, she was considered suspicious by the dictatorial regime, which issued an arrest warrant in 1970, when she was in Italy. On the other hand, Penteado was dismissed from the Mackenzie Faculty of Architecture in 1964 for his avant-garde ideology, also with a Marxist approach.

While in Bo Bardi's theatre architecture, the street and the square are transferred to the interiors of pre-existing buildings and denote performance spaces open to heterogeneous audiences, in Penteado's architecture the theatres radiate into public space, also in search of a more inclusive theatre.

Bo Bardi and Penteado were able to introduce poetic and unusual elements into functional proposals for architectural programs intended for culture. In Bo Bardi's projects to adapt one of the warehouses of the old factory to create the SESC Pompeia Theatre and in Penteado's project for the Campinas Community Centre, the architects' ability to articulate spaces is clear.

The analysis proved that Bo Bardi was a pioneer of a theatre that was more liberated from the constraints of the conventional theatre building and closer to Brazilian cultures, having anticipated the transformations of performance spaces conceptualized by Filmer (2022).

I conclude this study on the two architects who worked in Brazil in the second half of the twentieth century, intending to have contributed to the history and historiography of theatre architecture and performance spaces conceived in that period.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my gratitude to CNPq (Proc. 310.556/2021-0) and FAPERJ (Proc. E-26/204.012/2024) for their support of the institutional research project "Studies of Theatrical Space (9th stage)," of which this chapter is one of the results. I also express my thanks to the undergraduate research fellows João Marcos Lima and Mariana Carrara who participated in the research.

REFERENCES

Arquitetura: Revista de arte e construção. 1966. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, Guanabara Department. number 51.

Bo Bardi, Lina. 1950. Prefácio. *Habitat - revista das artes no Brasil*, São Paulo, out-dez, 1950, p. 1.

Filmer, Andrew. 2022. "Espaço de performance na Quadrienal de Praga de 2023". In *Architecture, Artistic Practices and Cultural Heritage. Contemporary reflections, from theory to practice*, edited by Evelyn Lima, Niuxa Drago, and Carolina Lyra, 322-345. Rio de Janeiro: Loope Ed.

Foucault, Michel. 1984. Dits et écrits "Des espaces autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, october : 46-49.

Giroto, Ivo Renato. 2010. Poesia da democracia. Cultura e transformação social na obra de Fábio Penteado. *Vitruvius (Arquitextos)* 11, 123 (August).

Giroto, Ivo Renato. 2013. "A praça é o povo. Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado." Ph.D. Thesis. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.

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

Harries, Karsten. 1998. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press.

Lehman, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

Lima, Evelyn F. W. 2010. "História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi". *ArtCultura* 11, 19. https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11279

Lima, Evelyn F. W. 2012. "Edifícios teatrais na Paris do século XVII à luz da cartografia". In *Arquitetura, Teatro e Cultura. Revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*, edited by Evelyn F. W. Lima, 37-61. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ.

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 and Juliet Rufford, 1, 35-48. London: Bloomsbury Methuen.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2021. "Luce, spazio e atmosfera in un 'teatro-strada': il caso singolare del Teatro Oficina di Lina Bo Bardi a São Paulo". *Sciami* - webzine Teatro, Video, Suono, 9.

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

Montaner, Josep Maria. 2007. *Arquitectura y crítica*. 2ª edição revisada. Trad. portuguesa Alicia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 2001 [1997]. *A Modernidade Superada*. Barcelona: Gustavo Gili.

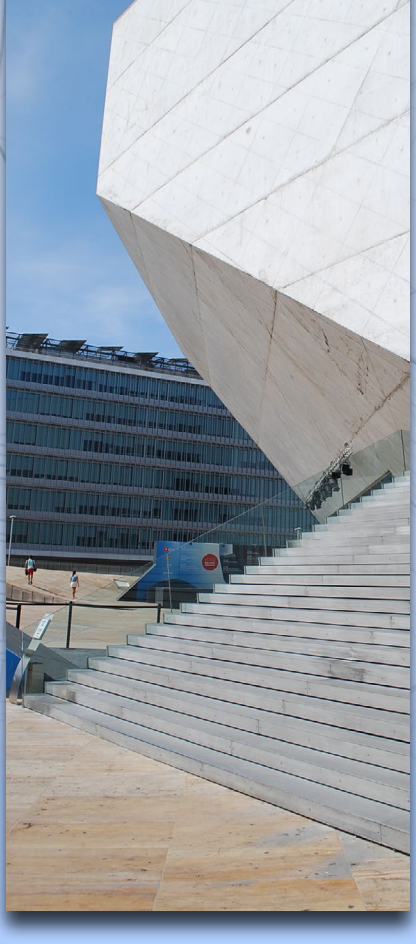
Penteado, Fábio. 1998 [1972]. *Ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes.

Penteado, Fábio. 1998 [1972]. *Ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes.

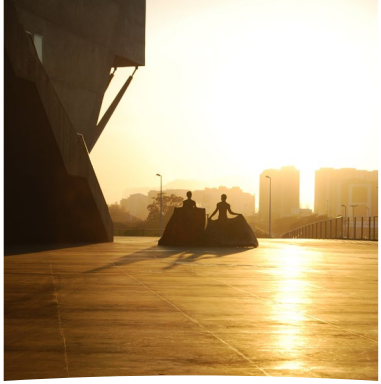
Romano, Roberto. 2002. "Ética e valores." Sesc São Paulo [website] Inhttp://www.sescsp.org.br/sesc/confe-rencias/subindex.cfm?

Trevisan, Ricardo. 2010. "Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteado". *Revista Risco 12:* 33-49. https://revistas.usp.br/risco/article/view/44802

Zein, Ruth Verde. 2005. "A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973." Ph.D. Thesis, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-PROPAR.



CHAPTER 7



SKYSCRAPER THEATRES OF THE 1930s: THE REGINA BUILDING IN RIO DE JANEIRO AND THE CASA DEL TEATRO IN BUENOS AIRES

Niuxa Dias Drago & Mariana Rodrigues de Oliveira

The process of urban verticalisation confronted architecture with technical and symbolic challenges. Given the new scale of buildings and the growing occupancy density of urban centres, significant typologies had to be reinvented. This chapter examines two Latin American examples of 'hybrid' cases in which theatres and high-rise multifunctional buildings were combined. As spaces of highly significant sociability and culture in the capitals of the early twentieth century, our interest lies in understanding how theatres were integrated into building programs organized around multiple floors that came to characterize the centres of major cities.

Starting from the pioneering Auditorium Building by Dankmar Adler and Louis Sullivan, built in Chicago between 1886 and 1889, we can see that the theatre occupies the interior core of the building, or central courtyard, without any significant expression on the façades. Therefore, in addition to the main hall not having to support upper floors, "the new balance between the building's volume and the modular pattern of its façade" (Cohen 2013, 59,

authors' translation), objective of the so called 'Chicago School', was preserved.[1]

The same strategy can be observed in Los Angeles, forty-two years later, with the construction of the Pellissier Building and Wiltern Theatre, a complex that still displays a volumetric composition that separates the theatre space from the offices. Knowing that the building's base corresponds to the theatre foyer, likewise the challenges of supporting multiple floors above the large span of the venue do not arise, although the advent of independent reinforced concrete structures already made it possible.

Despite the differences between these precedents and the buildings analysed here, the solution of mixed-use programs stands out, even in distinct social and urban contexts over time, demonstrating high adaptability through technology. While North American cities were organized into large lots and orthogonally defined blocks, in the centres of Latin American cities, the colonial urban fabric posed greater challenges for verticalization, and it was common for architects to work with narrow lots, sometimes flanked by blind walls, to accommodate a multi-use program that could include cinemas or auditoriums for hundreds of spectators. This is the case of the two buildings

1 Name by which the group of architects who worked on the reconstruction of the city of Chicago after the fire of 1871 became known in architectural historiography, taking advantage of the opportunity to develop the "skyscraper" technically and conceptually. The Chicago School's projects are concentrated between 1879 and 1893 and are characterised by the development of an original foundation system ("Chicago Caisson"), a metal skeleton structure, the incorporation of lift, telephone and pneumatic mail technology, the increasing use of glass windows and, in particular, the development of a vertical articulation, theorised by Louis Sullivan, which would support a new modern architectural "type". In skyscrapers, according to Sullivan, the base consists of commercial spaces with easy circulation and wide openings to the city, crowned by an infrastructure floor, while the intermediate floors, all identical and divided into rooms for rent, should be treated as a single vertical body. (Benevolo 2012 [1960], 234-254)

from the 1930s analysed here: the Casa del Teatro, by the Argentine architect Alejandro Virasoro, inaugurated in 1938, in downtown Buenos Aires; and the Regina building, by the German engineer-architect Arnold Brune, resident in Brazil, inaugurated in 1935, in downtown Rio de Janeiro.

The Modernisation of the South Atlantic Capitals

The Latin American capitals faced an exponential growth from the last third of the nineteenth century onwards, due to immigration policies and gradual industrialization, as well as the establishment of public transport systems that allowed for the expansion of urban boundaries. In 1913, at the time of inauguration of the first subway in Latin America, Buenos Aires [Fig.1] already had more than one and a half million inhabitants (Bryce 2023). Rio de Janeiro [Fig.2] would reach one million in 1920 (Brasil 1923).

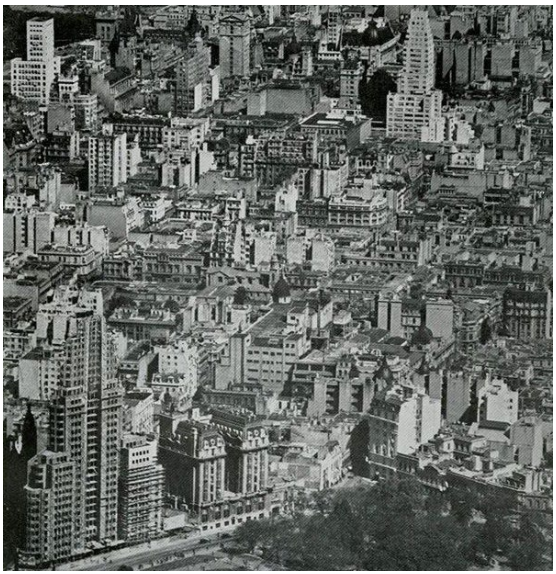


Fig. 1 - Aerial view of Cinelândia, Rio de Janeiro, 1935. n.d. Source: Military Aviation School, by Brasiliana Fotográfica.

Fig. 2 - Partial view of the Retiro neighborhood, Buenos Aires, 1936. n.d. Source: Archivo General de la Nación (Argentinian General Archive) (Library, C-0575). Public domain.

Silvia Arango characterises the expansion process of Latin American capitals in the 1920s as 'urban metastasis', an indiscriminate spread of new urban subdivisions, often without any connection to the traditional urban fabric (Arango Cardinal 2012). Although the new residential developments also included high-rise buildings, the verticalisation of city centres faced additional challenges: the multifunctionality of buildings, greater users flow, greater complexity of access and circulation, the small size of the lots — which had narrow frontages and gable walls attached to neighbouring buildings that also tended to become vertical — and the narrowness of the streets, especially in Rio de Janeiro, which hindered the lighting and ventilation of the rooms.

For the buildings presented here, there was another challenge in addition to the difficulties already mentioned: including an architectural program of a theatre, with its large hall, balconies, stage area, dressing rooms, basement

and rigging, equipment rooms, and the new electrical lighting and air conditioning systems. The effort was worthwhile because the theatre represented an 'anchor' for other activities in the building. In the first decades of the twentieth century, in order to compete with cinema, the theatre began to operate with 'sessions', lowering ticket prices and attracting large audiences (Lima 2000). In Buenos Aires, for example, the 14 theatres of the city had seven million spectators in 1928 (Redondi 2025).

Our interest is to analyse how the architects and engineers involved in these projects managed to create a building that was intended to be a hybrid of two distinct types up to that point: the theatre — a generally isolated building with exclusive access, an open roof, and a representative facade — and the multifunctional vertical building — usually with a commercial ground floor and mezzanine, and a typical floor plan starting from the second floor.

Previous examples from North America

The Auditorium Building [Fig.3], in the city of Chicago, is a landmark in the history of American architecture. Designed by the renowned architects Dankmar Adler and Louis Henri Sullivan, its construction was completed in 1889, being the tallest building in the city at the time, at a cost of $3.2 million. The building is notable for its masonry structure combined with an innovative cast and wrought iron framework in the interior, which allowed the construction of its ten main floors and a seventeen-story tower (City of Chicago 1972).

Fig. 3 - Exterior view of the Auditorium Building (430 South Michigan Avenue, Chicago, Cook County, Illinois) photographed on July 21, 1963. Photograph from HABS (HABS ILL,16-CHIG,39-1), Library of Congress collection. Public domain.

This building was groundbreaking in its functional program, combining three distinct and complex uses: a theatre, a luxury hotel with approximately 400 rooms, and over 130 offices. The theatre, the central element of the project, had a capacity of 4,237 seats, which could be expanded to 7,000 or reduced to 3,000 as needed, demonstrating the flexibility and advanced planning present in its design. This overlapping of programs, uniting leisure, offices, and accommodation, was innovative for its time and defined a paradigm for modern multifunctional buildings.

The Auditorium also stood out for its advanced techniques, such as the foundations specially designed by Adler to support immense loads and structural movements. When the Board of Directors expanded the building's program to include a dining room, banquet

hall, and service areas, Adler managed to support these new dependencies on the ceiling of the auditorium and stage, using an ingenious system of enormous 36 meters long trusses and walkways connecting the spaces. The architectural magnitude could also be observed in its stage [Fig.4], "measuring approximately 70 feet deep, 100 feet wide, and 95 feet high" (City of Chicago 1972, 11).

Although innovative, the mix of programs did not mean their overlapping in height. The deployment strategy defined the office wing as facing west, while the hotel was oriented to the east. The theatre is located inside the block [Fig.5], without any openings facing the street. This configuration not only ensured that the offices and the hotel had all the windows available but also allowed the theatre to be isolated from external noise, providing greater acoustic comfort (City of Chicago 1972), without adding another layer of complexity to the structure.

Sullivan "employs a traditional masonry structure complemented by secondary iron parts and groups the numerous external openings into a wider architectural grid, emphasizing the vertical gradation through the use of granite with outlined projections on the three lower floors, and smooth sandstone from the fourth floor upwards. [...] the [vertical] perspective organization of the building is achieved by an opportune arrangement of masses and materials" (Benevolo 2006, 250, authors' translation).

The Auditorium's design does not outwardly emphasise the presence of the theatre, but maintains a traditional articulation, with a prominent arcaded portico that may indicate the existence of this space within the courtyard.

Fig. 4 – Interior of the Auditorium Building, Chicago – view from the balcony, 1890. Photograph HABS ILL,16-CHIG,39-89 / Library of Congress. Public domain.

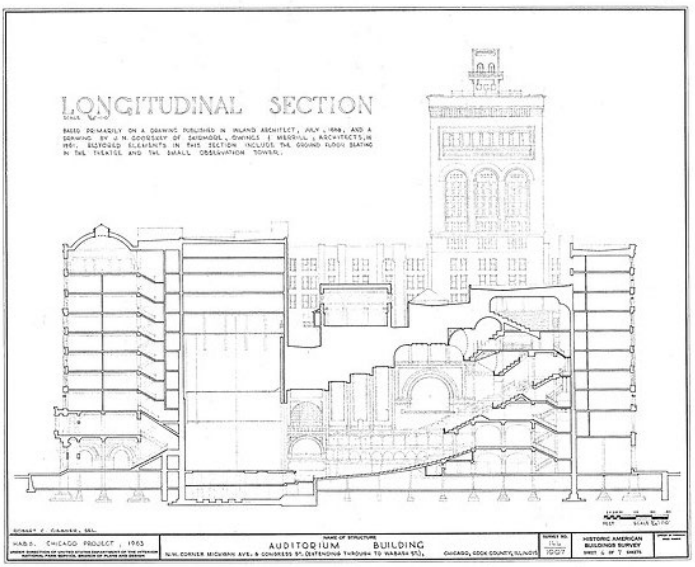


Fig. 5 – Longitudinal Section of the Auditorium Building, Chicago (Illinois), 1963. Author: Kasprzyk, Mark (delineator). Library of Congress, Historic American Buildings Survey / Historic American Engineering Record. Public domain.

The construction of the Auditorium Building is a landmark that represents a shift of several architectural paradigms. Its pioneering approach to mixed-use programs are fundamental to the subsequent architectural revolutions of the twentieth century in other parts of the world. It also shows how the adoption of new construction technologies influences the functionality of buildings, their ornamentation, and even the image of the future of a capital city, translated into architecture.

William Curtis (2008) considers the 1922 competition for the Chicago Tribune building a landmark event in the renewed reflection on the skyscraper, which was then limited to the advances of the 'Chicago School'. The three hundred projects submitted to the competition made it clear that there was still no consensus on the best way to develop the program and image of a high-rise building. "An analysis of the projects is like a lexicon of eclecticism and partially understood prototypes, with little evidence of subtle transformations in relation to precedents" (Curtis 2008, 220, authors' translation). Raymond Hood and John Mead Howells won the competition, with a tower in the 'neo-Gothic' style, but it was Eliel Saarinen, with his project ranked second, who presented the scheme that would become most influential in the interwar years [Fig.6]. On a double-height base with arcades, Saarinen placed a stepped volume with subtle recesses and well-marked vertical linear articulations. Curtis compares the scheme to a 'telescopic' form, as if the volumes could be slid into one another. In fact, Saarinen's scheme can be felt in the Empire State Building (1931) or the Rockefeller Centre, for example, or in the Wiltern Center in Los Angeles, a complex that combines a large theatre and a high-rise building, inaugurated in the same year as the Empire State.

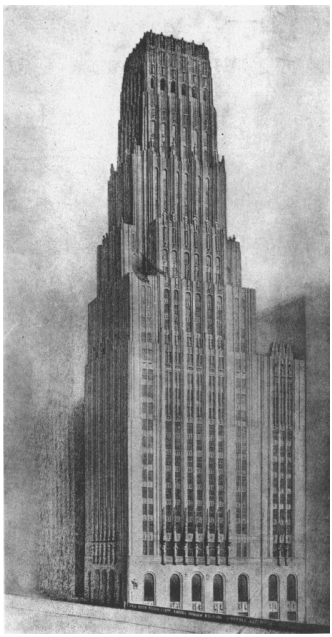


Fig. 6 – Eliel Saarinen's proposal for the Chicago Tribune Tower competition - HABS ILL, 16-CHIG, 39-1. Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auditorium_Building3.JPG. Accessed on: November 5, 2025. Public domain.

While Latin American capitals modernized amidst densities inherited from their colonial layout, cities like Los Angeles expanded across an almost limitless territory, shaping their landscape according to the automobile and the spectacle. The 1920s marked the peak of this horizontal expansion, when the traditional centre lost vitality in the face of the emergence of new cultural and commercial hubs along the major avenues (City of Los Angeles 2013). According to the Purple Line Transit Neighbourhood Plan (2017), the city of Los Angeles had approximately 1.2 million inhabitants in 1930, highlighting its rapid urban expansion.

The Pellissier Building and Wiltern Theatre [Fig.7] was built at the crossroad of Wilshire Boulevard and Western Avenue, a still sparsely populated area that encapsulates the Los Angeles' metropolitan ambition to become the 'city of cinema', transforming its architecture into a landmark in the dispersed urban landscape, where theatre and offices coexisted as expressions of the same culture of spectacle and production.

Fig. 7 – The Pellissier Building and Wiltern Theatre. Source: Carol M. Highsmith Collection at the Library of Congress: Photographs of buildings in Los Angeles, California and the surrounding area. [n.d.]. Public domain.

The building, designed by the architectural firm Morgan, Walls & Clements, along with G.A. Lansburgh, had 12 floors and was 47 meters tall, making it the tallest private building in the city (Getty Research Institute n.d.). Its facade, made of green ceramic tiles and blue and green glass, alluded to the pastures that previously occupied the lot (Getty Research Institute n.d.). The theatre had 2,344 seats with a ceiling height of 24 meters; above, at the front, the tower

housed 99 offices with circulation concentrated at the east end. While floors 4 to 10 were typical, the floors 3, 11, and 12 featured minor layout alterations, recesses, and terraces. According to the Auditorium Building survey in the National Park Service (United States 1963), the reinforced concrete building also housed shops and a garage on the ground floor.

The Wiltern Centre demonstrates that, even in the face of the diverse urban realities of the world, the overlapping of programs constituted a widespread strategy in the major modern cities of the early twentieth century for the development of an emerging capitalist cultural landscape.

The Casa del Teatro in Buenos Aires

The Casa del Teatro [Fig.8] was founded by the opera singer Regina Pacini, wife of the then Argentine President Marcelo Torcuato de Alvear, to support retired Argentine artists, after the First Lady learned about similar experiences in Spain and Brazil (Redondi 2025). In 1927, Regina Pacini created the entity and received a concession for municipal land, commissioning the architect Alejandro Virasoro to design the building. With part of the necessary funds raised, construction began in 1928, but due to the crisis caused by the US stock market crash in 1929, the works dragged on for almost ten years. The Casa del Teatro, with its theatre named Regina in honour of Pacini, was finally inaugurated in 1937. In 2002, the building was inscribed on the list of Argentine national monuments[2] and continues to serve the purposes for which it was created, having undergone only minor interventions.

2 Decree 1462/2002 – "The building designed by the architect Alejandro Virasoro at 2038/42 Agüero Street and the Casa del Teatro, both in the city of Buenos Aires, re hereby declared national historic monuments". (translation by the authors)

On the ground floor and first floor there are rental rooms and shops that help maintain the residence of retired artists [Fig.9]. The theatre, with a capacity of 350 spectators, occupies the 2nd to 4th floors. From the 5th to the 7th are the 45 apartments for resident artists, the 8th is occupied by a club, the 9th by services, and on the 10th floor, a terrace divides a museum, which occupies the front part, and the service accommodation, at the back.

Fig. 8 – Casa del Teatro, Buenos Aires. Photo: Abril Micaela Redondi, December 2024 (Rights assigned to the authors).

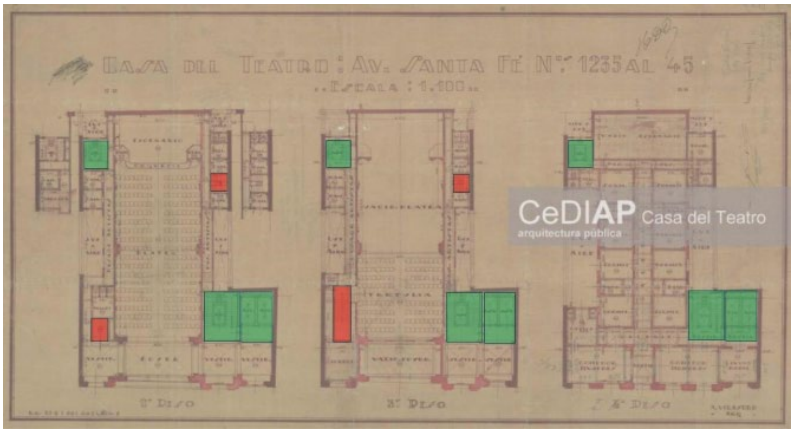


Fig. 9 – Architectural plans of the Casa del Teatro, Buenos Aires, [n.d.]. Source: CEDIAP – Centro de Documentación e Información de la Arquitectura Pública. In red and green, circulation cores (Niuxa Drago 2025).

The cross-section [Fig.10] reveals that the structural solution above the theatre hall, approximately 10 meters wide, consists of large transverse reinforced concrete beams, similar to the solution that architect Virasoro employed in another important building he designed and built in the same years: the Banco El Hogar Argentino [Fig.11]. In the theatre, however, unlike the bank, Virasoro concentrates the weight on only three beams, so as not to compromise the geometry of the hall, reinforcing the floor plan composition formed by two squares.

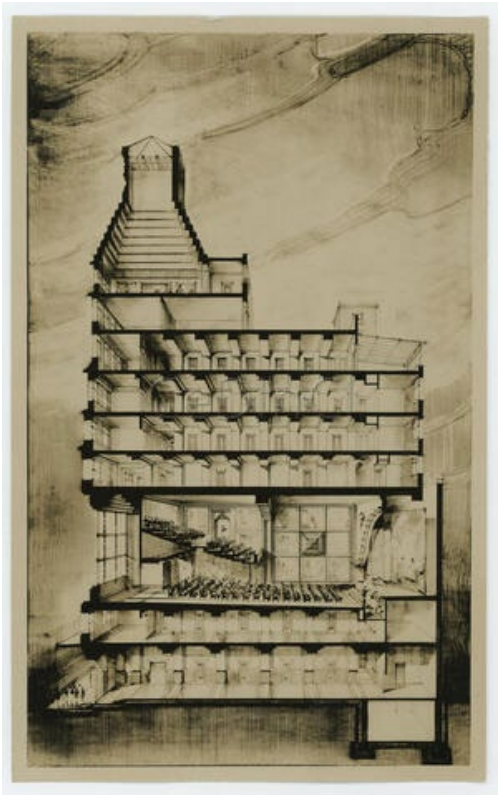


Fig. 10 – Perspective section of the Casa del Teatro by Alejandro Virasoro (c. 1927). Source: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Code AR ARCEDINCI FA-156-54 [Sección 6].

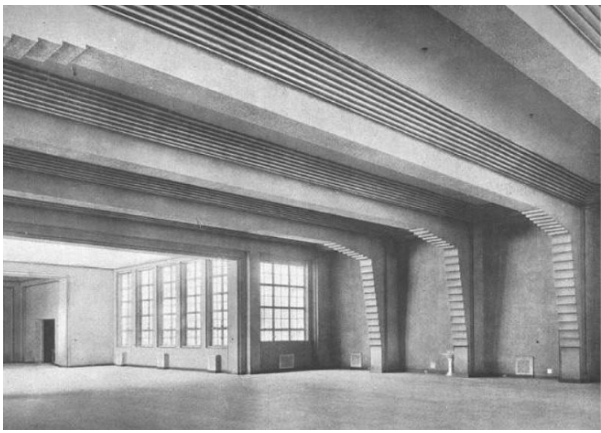


Fig. 11 – Accounting room of the headquarters of Banco El Hogar Argentino, in Buenos Aires. Bartolomé Mitre Street, 575 - Architect Alejandro Virasoro. Revista de Arquitectura nº86. February 1928. Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires, Argentina. Public Domain. Source: Redondi 2025.

The building's layout unfolds with squares and rectangles, taking advantage of the regularity of Buenos Aires' urban design. The main spaces are placed along the axis of the site, while service areas, ventilation shafts and vertical circulation are attached to the gable walls. The most prestigious spaces, for collective use, such as the lobbies, theatre foyer, and dining areas on the 5th floor, occupy the main facade, serving as viewpoints overlooking the avenue.

Social circulation is set on with two frontal cores that are side-by-side but can be isolated. The first, which occupies an additional portion of land to the right, has two large elevators and runs from the ground floor to the 8th floor, where the club is located. The second core, consisting of a single elevator and staircase, reaches up to the 10th floor, where the museum is located. A third vertical core operates at the rear and serves all floors, including the service quarters located on the 10th floor, in an independent volume at the back. On the 2nd, 3rd and 4th floors, corresponding to the theatre, there are also circulation cores that connect the auditorium to the balcony and the three floors of dressing rooms.

The ground floor is above street level, lending a certain nobility to the building. Virasoro translates the presence of the theatre in the building through a large, glazed square that corresponds to the double-height foyer. He uses the first floor, or mezzanine, as well as the 5th floor, where the residents' dining room is located, to frame and reinforce the square that is the main theme of the composition. Above the large square of the facade, a gentle stepped design begins with the cornices that finish off two floors of accommodations, then two floors corresponding to the kitchen and the club, and finally the exhibition hall, topped by a large, stepped pyramid [Fig.12].

Fig. 12 – Perspective of the Exhibition Hall inside the Casa del Teatro (Buenos Aires). Source: Center for Documentation and Research on Leftist Culture – CeDInCI. Available at: https://archivos.cedinci.org/index.php/image-09.

It is interesting how the architect creates a geometric relationship between the cultural spaces, theatre and museum, using the square, which reappears in the windows of the top floor and, especially, in the cube that crowns the pyramid and, with the masks of tragedy and comedy on its faces, announces the theatrical architectural program over the city's avenues.

The Regina Building in Rio de Janeiro

In 1932, the Minas Gerais businessman Vivaldi Leite Ribeiro presented the Rio de Janeiro City Hall with a project for the construction of a multifunctional building on Alcindo Guanabara Street. The building, designed by Arnold Bruns, included a cinema in the basement, the Regina Theatre,

with 447 seats occupying the 2nd to 4th floors, and ten more floors of rental rooms, totalling 73 meters in height. The process, stored in the General Archive of the City of Rio de Janeiro (AGCRJ), records a discussion in which engineers Armando de Godoy and Alfredo Duarte Ribeiro argued that the legislation for the region, given the narrowness of the streets, only allowed for 21 metres.[3] Despite this, the construction began. In 1934, the Rex Building, also owned by Ribeiro, was inaugurated, on the next street and with part of its rear adjacent to the Regina Building lot, through which the owner planned communication between his two buildings.

In 1935, only the theatre was inaugurated, at the same time as the owner requested permission to expand the building by three floors, adding a lookout point at its top.[4] To secure this approval, he hired engineer Emílio Baumgart, then the most respected reinforced concrete structural engineer in Brazil, as the new technical manager. In 1938, the building was finally completed, standing 88 meters tall [Fig.13].

3 General Archive of the City of Rio de Janeiro, "Dossiê Rua Alcindo Guanabara, nos. 17, 19, and 21," Process 09788/32, Code BR RJAGCRJ. PCRJ/SMU.LO.

4 Idem, file 9781 CL 32, August 8, 1932.

Fig. 13 – Regina Building. Photo: Niuxa Drago, 2025 (processed perspective).

In 1944, the theatre suffered a huge fire. The Dulcina Odilon theatre company, formed by actress Dulcina de Moraes and her husband Odilon Azevedo, which then occupied it, lost a large part of its collection of sets and costumes. The Ministry of Education and Health, which occupied part of the upper floors while its new headquarters (the Capanema Palace) were not yet inaugurated, also suffered losses, as recorded by periodicals of the time. However, it was thanks to Dulcina de Moraes's efforts that the theatre was rebuilt, gaining, in her honour, the name

Dulcina. With many periods of intermittent activity, the theatre still operates, while the cinema, which was once called Rio, OK, and Orly, is now closed.

While the cinema occupies the basement, the ground floor houses an one-store gallery and has two connections to the Rex building's gallery (now closed) [Fig.14]. The theatre occupies the 2nd to 4th floors, above which are 12 typical floors [Fig. 15] with rental rooms, followed by two more floors with event halls. The building is finished with a terrace crowned by a two-story volume above which there is a viewpoint.

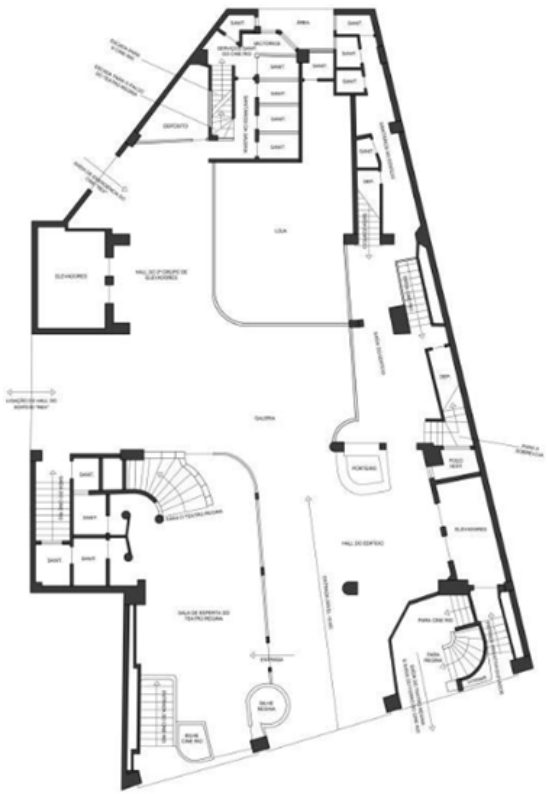


Fig. 14 – Regina Building. Ground floor plan. Drawing by Gabriel Custódio based on plans found at AGCRJ (LANA-PROARQ).

Fig. 15 – Regina Building. 5th floor plan. Drawing by Corina Verago based on plans found at AGCRJ (LANA-PROARQ).

To emphasise the presence of the theatre, Bruns extends beyond the street boundary, sets back the pillars, and frees the facade to create a hexagonal curve that suggests, and indeed follows, the curve of the theatre's balcony [Fig.16]. He can also, using this cantilever, glaze the facade. In the original design, the panel below the inscription 'Regina' was also glazed, but it was sealed off because it directly overlooked the back of the first balcony, while the lower windows illuminate a corridor leading to the auditorium, which exits onto the small terrace above the marquee. Above the inscription, the three strips of windows illuminate, respectively, the technical booth located behind the theatre's second balcony, the first

ceiling (the tripartite window), and a second ceiling with storage. Although we did not have access to the ceiling, the plans found in the Archive indicate the height reserved for both ceilings (approximately 3.90 m), which suggests that this height was used to embed a structural solution like that used by engineer Paulo Fragoso, from Emilio Baumgart's technical office, in the Rex Building.

Figure 16 - Regina Building. Lower part of the facade. Photo: Niuxa Drago, 2025.

The structural equation for the roof of the enormous Rex cinema hall, with 1600 seats and a 25-meter span, which was intended to support the upper floors, was solved with trussed concrete arches, as shown in an image published by the magazine *A Casa* in 1934, the year of its inauguration [Fig.17]. The 15 upper floors were supported on the arches, which can be partially seen in the building's central prism.

The access points to the Regina building were difficult to solve. Upon its inauguration, the narrow entrance to the theatre, which was accessed through the gallery, was criticized and later modified to a left-hand door. Access to the cinema, previously through the left-hand door, was moved to the right-hand door, connecting to the exit. It should be noted that the interior of this gallery was connected to the gallery of the Rex building, complementing the spaces necessary for the large flows of spectators.

Figure 17 - Photo of the interior of the inner prism of the Rex Building, showing the concrete arches that support the cinema roof and the upper floors. Photo published in A Casa, year XII, no. 119, April 1934.

The ground floor plan [Fig.14] shows the great complexity of the access program: four staircases descend to the cinema, two lead to the theatre auditorium on the 2nd floor, and another staircase leads to the mezzanine. Circulation for all typical floors and the terrace is concentrated in two elevator cores, one at the front and one at the back. Only one stairwell runs through all the theatre balconies and continues to the 5th floor, where

it diverts to the opposite gable to serve the upper floors. The 1944 fire demonstrated the inadequacy of these circulations, causing great difficulty for the firefighters, who took about ten hours to control the fire.[5]

CONCLUSIONS

Silvia Arango characterises the 1920s as the decade of the 'first modernist generation' and analyses three important general characteristics of Latin American cities at that time: "little state intervention, aspiration to leisure, and spatial and temporal escapes," "general characteristics that allude to the freedom" provided by the diffusion of modern amenities (Arango Cardinal 2012, 151, authors' translation). Quite directly, we can relate these characteristics to the design and program of the buildings we analysed. In addition to integrating cinemas or theatres, leisure spaces, the high-rise buildings also sought to constitute panoramic viewpoints over the city, which could thus be seen from above, from terraces or behind glass facades, a kind of partial escape from the chaos of the streets. The sparing role of the State, in this case concerning urban regulations and oversight, especially in Rio de Janeiro, allowed the construction of the Regina Building and many others, despite the recommended building height for the area and the evident obstruction of circulation and ventilation, contradicting the sanitary discourse of modernity.

Reinforced concrete was the technology that, in Latin America, made it possible to incorporate theatres and cinemas into multi-story buildings. In the Casa del Teatro, the 10-meter span supporting 6 upper floors was resolved with tall beams, assimilated to the Art Deco decoration,

5 *O Dia*, July 6, 1944.

but, in the Brazilian case, the need to raise the terrace above the neighbouring buildings of Cinelândia square to obtain the sea view required a large engineering structure, which was camouflaged in false floors, partially used for storage and facilities.

About the circulations, we still see, in Buenos Aires, the separation into front sections for residents and rear sections for employees, with independent entrances, reproducing the hierarchy of the elite house and showing the limits of modernization in Latin American cities. The characteristic Buenos Aires way of combining stair and elevator columns into a single system contributed to the simplification of circulation. In the Brazilian case, however, the elevator and the staircase are separate, with priority given to the elevators which, also reproducing the social hierarchy, are always presented in pairs, one social and one service, placed side by side. Except for the theatre, whose staircase is treated aesthetically, the other staircases are understood as secondary service spaces and crushed against oblique gables, generating irregular steps and narrow landings.

The glass panel and the projection of the facade profile are the strategy used in both cases to mark the presence of the theatre on the floors immediately above the ground floor. The square, in the case of the Buenos Aires building, and the curve, in the case of the Rio de Janeiro building, identify this first portion of the facade, and reverb in the composition of the crowning element, which seeks to achieve visibility in the city skyline, and in the performance hall.

The skyscraper-theatre type would no longer make sense a few years later, when theatrical activity begins to lose momentum, and the new 'anchors' of buildings would be large department stores or shopping arcades. But at that moment, it went hand in hand with the development

of technology, offering it a good laboratory, as, indeed, has always been the case between theatres and technology.

ACKNOWLEDGMENTS

This chapter is a product of the research project "History of the Construction of the Modern City: techniques, materials, actors and words", developed at the Laboratory of Narratives in Architecture of the Postgraduate Program in Architecture at the Federal University of Rio de Janeiro (LANA-PROARQ-UFRJ) and has the support of CAPES – funding code 001.

REFERENCES

Arango Cardinal, Silvia. 2012. *Ciudad y arquitectura: Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: FCE, DCE-Colombia, Conaculta.

Benevolo, Leonardo. 2012. *História da Arquitetura Moderna*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva.

Brasil. Diretoria Geral de Estatística (Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio). 1923. *Recenseamento do Brasil realizado em 1 de setembro de 1920*. Volume II – 1ª Parte – População do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typografia da Estatística.

Bryce, Benjamin. 2023. "Immigration, Urbanization and Community in Buenos Aires." Bridge to Argentina, February 24. https://bridgetoargentina.com/thisday/immigration-urbanization-buenos-aires/

City of Chicago. 1972. *Auditorium Building: A Summary of Information*. Historic Preservation Division. https://ia600604.us.archive.org/21/items/CityOfChicagoLandmarkDesignationReports/AuditoriumBuilding_text.pdf

City of Los Angeles. 2013. *Modernism 19191980: Los Angeles Historic Context Statement*. Department of City Planning. https://planning.lacity.gov/odocument/4f67bd39-631a-4f26-9a52-cd5809a66655/LA_Modernism_1919-1980.pdf.

City of Los Angeles. 2017. *Purple Line Transit Neighborhood Plan – Wilshire Blvd/Miracle Mile Historical Timeline*. Department of City Planning. Los Angeles: Los Angeles County Metropolitan Transportation Authority.

Cohen, Jean-Louis. 2013. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac & Naify.

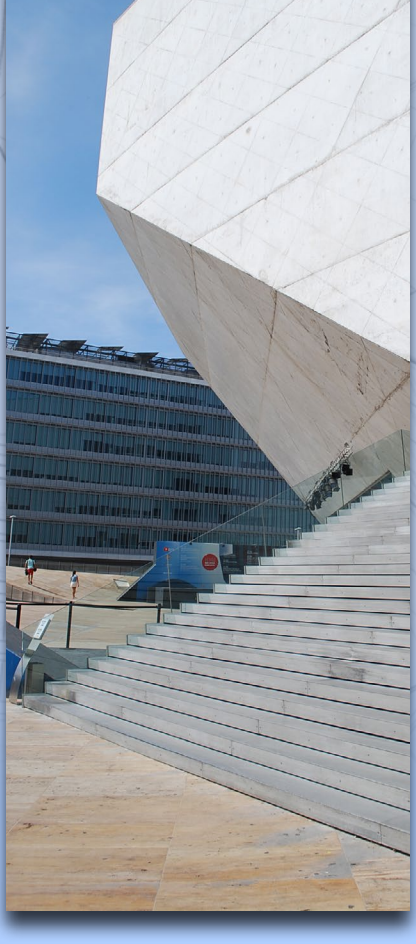
Curtis, William J. R. 2008. *Arquitetura Moderna desde 1900*. Transl. Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: Bookman.

Getty Research Institute. n.d. "Pellissier Building and Wiltern Theatre." Cultural Objects Name Authority (CONA), id 700009445. Accessed October 31, 2025. https://www.getty.edu/cona/CONAFullSubject.aspx?subid=700009445.

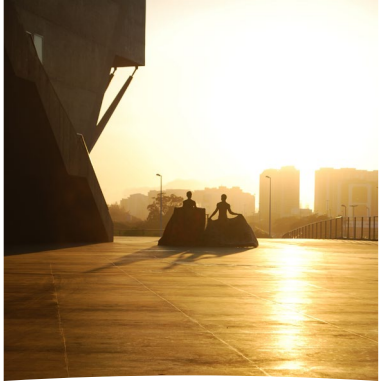
Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Los Angeles Department of City Planning. 2017. Purple Line Transit Neighborhood Plan – Wilshire Blvd/Miracle Mile Historical Timeline. Los Angeles, City of Los Angeles: Los Angeles County Metropolitan Transportation Authority.

Redondi, Abril Micaela. 2025. "El arte de construir: análisis histórico-constructivo de la Casa del Teatro (1927-1938)." In *Apuntes para una historia de la construcción: actas de congresso.* Edited by Luis Müller, and Cecilia Parera, 472-488. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



CHAPTER 8



THE THEATRE BUILDING AND THE CITY OF RIO DE JANEIRO: TENSIONS AND CONTRADICTIONS

Sara Fagundes de Oliveira

This text investigates the relationships between theatre and the city, seeking to understand how the uses, senses, and meanings produced by the theatre building, in its relations with urban space, actively participate in the construction of projects of city and society. Understood as a category that exceeds the physical dimension, spatiality constitutes a field of symbolic and material disputes that traverses both the city and artistic languages — in this case, theatre. Therefore, if such a dimension is the key to the readings proposed here, one starts from an understanding of space as a sphere that "modulates our understandings of the world, our attitudes toward others, our politics. It affects how [...] we approach cities, develop and practice a sense of place" (Massey 2008, 14).

In the same perspective, in theatre, space is a constitutive matter and a structuring principle of the scene — a central dimension of its language and of the theatrical experience itself. Whether by producing, as one of its founding aspects, a specific space for scenic practice; by the relationships it establishes between stage and audience; by the construction of the spatiality and visuality of the

scene; or, still, by the senses, uses, and meanings that the spaces tied to theatrical practice have developed with the city — from the street to theatre buildings. Therefore, to think about theatre is also to think about space.

From this entanglement, this article analyses how the theatre building inscribes itself as an agent of projects of city and society marked by coloniality, taking as its scope the experience of the city of Rio de Janeiro between the eighteenth century and the early twentieth century — a period in which the construction of theatres was part of the consolidation of a Eurocentric modernity, installing in the urban landscape the signs of an exclusionary society, whose spatial organization produces and reflects social, racial, and gender hierarchies.

According to the studies of Aníbal Quijano, coloniality, unlike colonialism, does not end with national independences. Rather, it reinvents itself as a logic of power that articulates capitalism, modernity, and Eurocentrism, conforming what the author calls the colonial matrix of power (Quijano 2009). This matrix operates simultaneously in the material and symbolic dimensions, traverse modes of production, knowledge and subjectivation, establishing a global hierarchy that associates the idea of humanity with whiteness and European rationality.

In this same field of reflection, the sociologist Ramón Grosfoguel enters into dialogue with Quijano's proposition by proposing an intersectional reading of the colonial matrix. For him, the modern/colonial world-system is sustained not only by economic exploitation, but also by the interlacing of multiple axes of domination — sexual, epistemic, economic, spiritual, linguistic, and racial — that mutually reinforce each other (Grosfoguel 2008). This reading shows that coloniality operates as a network of

interdependent violence, producing a world organized by structural inequality.

Within this field that articulates violence and power, whiteness consolidates itself as a position of material and symbolic privilege. As Lia Schucman observes, this position is sustained by the denial of white raciality itself and by the daily reproduction of hierarchies inherited from the colonial project (Schucman 2014). Thus, coloniality and whiteness present themselves as imbricated dimensions of one and the same system of power, whose legacy is expressed not only in social structures, but also in forms of spatial and urban organization. In other words, coloniality becomes spatialized.

Therefore, to think the Carioca condition — in a narrower context — or the Latin American condition — in a broader perspective — necessarily involves understanding the coloniality's agency operated by the spatial sphere in such territories. In this context, space — whether thought through the city, theatre, or the relation between them — is not an a priori condition or mere surface, forms by which modernity elaborated the spatial dimension.

This elaboration produced a mistaken narrative in which cultures and peoples were phenomena on space and on territory (Massey 2008). The dissociation between society and space served as an instrument for imposing a spatial model of Eurocentric affiliation, instituted as universal, which classified and hierarchized differences. Thus, the Eurocentric perspective instituted by colonial invasions produced a duality between progress and backwardness, between centre and periphery that "reduces simultaneous coexistences to a place in the queue of history" (Massey 2008, 22).

On the other hand, if the spatial dimension is a means through which the perverse faces of capitalist colonization

— or colonial capitalism — are exercised, space is also the dimension of processes of resistance and counter-colonization. The latter term, according to Antônio Bispo dos Santos, refers to "all the processes of resistance and struggle in defence of the territories of peoples against colonizers, the symbols, the significations, and the ways of life practiced in those territories" (Santos 2015, 47-48).

In this sense, the plurality, tensions, and contradictions tied to space articulate with the geographer Massey's proposition on the term. For the author, the spatial dimension is both (i) the product of interrelations and (ii) the sphere of multiplicity; and precisely because it is the sphere of multiplicity, (iii) space is in process, always open — it is never finished, closed, but in constant becoming (Massey 2008, 29-30). In a reading of Massey's proposition, the geographer Rogério Haesbaert points out that space is, thus,

> [...] the result and the inducer of the multiplicity that composes social dynamics. In this sense, space is also the dimension of the recognition of the Other, another who is not 'behind' (temporally and spatially), but who coexists — who is found, with their own trajectory respected, at our side [...] and is never finalized, always (relatively) open to the construction of new connections. And not only new connections, but also new perspectives of other possible worlds (Haesbaert 2021, 40-41).

Within the scope of this debate, it is necessary to call attention to the notion of territory, since spatiality and territoriality are dimensions that constitute each other. Also through a relational perspective on space, the studies of the geographer Carlos Walter Porto-Gonçalves indicate that "territory is not something prior or external to society.

Territory is appropriated space, space made one's own; in short, territory is instituted by subjects and social groups who assert themselves through it" (Porto-Gonçalves 2006, 42). Thus, the term consists precisely in the relation between the material dimension of space and its senses, meanings, and modes of use. That is, the appropriation of space gives rise to the symbolic dimension of territory, which, in turn, "fosters identities — territorialities — that are immersed in processes and are therefore dynamic and mutable, materializing at each moment a given order" (2002, 230).

In this way, by understanding space and territory as relational and symbolic dimensions, it becomes possible to observe how coloniality inscribes itself in the material and imagetic forms of the city. The architect and urbanist Raquel Rolnik points out how urban planning, which emerges from the utopias of the European Renaissance — today consolidated as a means through which the functioning of cities is defined and ordered — "lies at the origins of modernity, [which in turn] lies at the origins of the colonial occupation of the planet" (Rolnik 2020). That is, the very emergence of the idea of an urban life is part of the projects of subalternisation and hierarchization operated by colonization and coloniality. Thus, for Santos, "not all the peoples of the city are colonialist peoples, but the city is a colonialist territory" (Santos 2015, 10).

Reflecting on Rio de Janeiro — which for centuries was the country's capital — such a perspective becomes an important tool for critical reading of the "economy of building urban spaces" (Sodré 2002, 32) implemented in the city since the colonial invasions but accentuated from the nineteenth century onwards. For, as Sodré underlines, "the colonizers had a perfect sense of the importance of architecture/urbanism in consolidating the conquest of spaces" (Sodré 2002, 32).

It is in this context that the theatre building acquires a central role: more than infrastructure for scenic practice, it becomes an urban and social device, an expression of a colonial project of city and society. The architectural materiality of theatres, the modes of use, and the hierarchies they institute reveal the colonial layers that organize urban space. In this same movement, the theatrical language itself emerges, in Afro-Pindoramic territories (Santos 2015), as an instrument of religious indoctrination, aimed at producing the assimilation of Christianity and the annihilation of original cultural practices (Nascimento 2004).

By shifting the gaze from urban space to the space intended for theatrical practices, it is possible to deepen the reflection on how the politics of space also manifests itself in the space of the scene. The reflections of the writer and playwright Ngũgĩ wa Thiong'o indicate that in territories marked by the colonial wound, performance spaces — whether built for this purpose or not —,

> [...] these spaces are tied to time, that is, history, and that therefore they are sites of physical, social, and psychic forces in a postcolonial society. [...] the politics of the performance space is a complex interplay of the entire field of internal and external relations of these forces in the context of time and history. [...]That is why the question of the politics of the performance space is germane to any theorizing about the postcolonial condition. For the politics of the performance space is much more than a question of a physical site for a theatrical show. It touches on nearly all aspects of power and being in a colonial and postcolonial society (Wa Thiong'o 1997, 14-29).

Thus, if the spatial dimension is constituted from a set of relations, when we propose a look at spaces tied to theatrical making — here thought from theatre buildings — it is necessary to understand them beyond the physical dimension. It is necessary, therefore, to think them "through the totality of their external relations to these other [spaces] and fields" (Wa Thiong'o 1997, 13). And thinking theatre spaces through the multiplicity of their relations, also implies understanding how their very historical configuration was shaped by conceptions of representation and power.

The studies of the researcher Christine Boyer indicate that such a typology was, over the centuries, understood and conceived as a spatiality that structures European urban dynamics (Boyer 1998) and was linked to expressions and representations of power — or, as Lima points out, "a symbolic form within the concept of city" (Lima 2000). In this sense, if the planning of the city of Rio de Janeiro was based on the importation of European models, the logic of conceiving the theatre building as a device structuring the dynamics of the *urbe* found concrete expression in the city when the Portuguese court, by decree of 17 July 1777, determined the "construction of comfortable and permanent public theatres, taking into account the great educational value of spectacles and recognizing their necessity as a school of valour, of politics, of morals, and of fidelity to the sovereigns" (Dias 2012, 44).

In other words, not only the language, but also theatre as space itself was part of the strategies of domination and subalternisation operated by the metropolis. With the arrival of the royal family in 1808, such a strategy would be intensified to contribute to the erasure of the colonial features of the *urbe* — in itself the very expression of coloniality. From a set of urban interventions, the construction of theatres — not only public but also private

— emerged as a highlight. There were governmental policies to encourage the building of these spaces by means of grants "or in the form of lotteries and subsidies given to associations" (Dias 2012, 63).

With regard to the location of theatres, even before the arrival of the Portuguese court, the studies of Rachel Sisson indicate that the formation of Rio de Janeiro's urban centralities was, at different historical moments, directly linked to the construction of theatre buildings (Sisson 2008) — such as the Ópera Manuel Luiz, at the Largo do Paço, during the colonial period and the reign; the *Teatro Lírico Fluminense*, known as the *Teatro Provisório*, at the Campo de Santana, created in monarchical Brazil; and the *Theatro Municipal*, at Praça Floriano, erected in the republican period. In all these cases, the presence of theatres was decisive in producing urban zones in which the "privileges of citizenship" (Sodré 2002) were asserted and the devices of exclusion that kept poor and Black bodies away from the centre of urban life were consolidated.

The research of Evelyn F. W. Lima (2000) on theatres in Rio de Janeiro in the nineteenth and early twentieth centuries indicates that such buildings often functioned not only as performance spaces, but also as headquarters — temporary or permanent — for theatre companies, both national and foreign. This dimension broadens the understanding of the theatre building: more than infrastructure for scenic practice, it becomes a nucleus for the production and diffusion of a Eurocentric theatrical practice, anchoring the city's urban and cultural dynamics.

Examples of this overlap between scenic space and headquarters are numerous. The *Real Theatro São João* — renamed the *Imperial Theatro São Pedro de Alcântara* and, later, the *Teatro João Caetano* — built at the Largo do Rossio at the end of the eighteenth century (today Praça Tiradentes)

was occupied by a Portuguese company soon after its inauguration, in 1813. The *Gymnasio Dramático*, inaugurated in 1855 by the impresario Joaquim Heliodoro dos Santos, leader of the company that bore his name; the *Teatro de Variedades de São Cristóvão*, which housed companies such as those of Guilherme Silveira, Ismênia dos Santos, and Souza Barros; and the *Teatro São Luiz*, the place of establishment of the actor and manager Luiz Cândido Furtado Coelho, are other emblematic examples of this logic.

The *Theatro Municipal of Rio de Janeiro,* inaugurated in the early twentieth century, emerged as a paradigmatic case. Evelyn Lima points out that this building, inspired by the Opéra Garnier in Paris, inscribed itself as a monument in the Carioca landscape of the early twentieth century, being one of the emblems of the urban reform commanded by the mayor of the time, Pereira Passos, in the city centre (Lima 2000, 207-233). A fundamental consideration is that not only does the theatre allude to Charles Garnier's proposals for the French opera house, but also the urban proposal implemented by Passos follows the same thinking and structure as the changes led by Georges-Eugène Haussmann for the renovation of the city and the construction of a new urban imaginary of nineteenth-century Paris — i.e., an importation of both urban and theatrical models —, which Sodré defines as a European *trompe-l'oeil*.

Beyond the material aspect, the uses of space also reiterate the colonial dimension produced by spatiality, for, according to Lima, after its inauguration in 1909 — with the presentation of the national play *Bonança* by Coelho Neto — the theatre was taken over by a French company. The author further criticizes the fact that "national companies did not have many chances" [...] and the theatre "became a symbol of a high standard of living, with very lavish spectacles contracted abroad and frequented by the city's elites" (Lima 2000, 228).

In this articulation between theatrical space and the city, a decisive aspect of Pereira Passos's urban reform — of which the Municipal was one of the symbols — also becomes evident: for it was not only a matter of creating a Europeanised urban imaginary via eclectic architecture and Paris-style boulevards, but of removing poor and predominantly black populations from the territory and instituting a European and white symbol in the city centre. The geographer Renato Emerson dos Santos points out that such reform, "based on discourses of aesthetic, sanitary, and road transformations to give the city an air of modernity in an agrarian-export context, had as one of its main actions the expulsion of populations (mostly Black) from the tenements" (Santos et al. 2017, 474). That is, the whitening of the territory.

Regarding the concept of whitening of the territory, the geographer points out that such a perspective can be understood from three spatial dimensions, notably produced in the relations between theatre and city in the case of the Theatro Municipal of Rio de Janeiro:

> "[...] the whitening of occupation, with the replacement of non-whites (Black and Indigenous peoples) by whites in the population composition of portions of the territory (through immigrant settlements, the expulsion or extermination of the 'undesirable'); the whitening of the image of the territory, with narratives of local histories that begin with the arrival of whites and eliminate the presence of other groups as protagonists of historical processes; and the cultural whitening of the territory, with the imposition of the primacy of cultural matrices, signs, and symbols that constitute and identify territories, places, and regions" (Santos et al. 2017, 469-470).

Indeed, with respect to the dimension of cultural whitening, it is interesting to note how the choice of a theatre building appears as a (re)affirmation of the desire to constitute a Paris of the tropics. Within this debate, the perspective of the scenographer and researcher Nkululeko Sibanda is noteworthy, in which the author argues that in territories marked by colonisation, the creation and naming of spaces that host performances — such as theatres — identify them as spatialities built to perpetuate an artistic practice — and, if we think of their relation with the city, an urban practice — of colonial affiliation, perpetuating "the tradition concerned with 'wanting to be-like-the-West'" (Sibanda 2019, 38). That is, in the Carioca context the Theatro Municipal emerges as one of the symbols of a Eurocentric, patriarchal, capitalist, Christian, and white project of city and society.

As discussed at the beginning of this text, Doreen Massey understands space as a relational dimension, always in process, never finished. Adopting this reading for relations between theatre and city allows us to recognize that theatre buildings — and, among them, the Municipal — are not only vestiges of a colonial history but also living fields of symbolic dispute. The premiere of *The Emperor Jones* by the Teatro Experimental do Negro (TEN), in 1945, on the stage of the Theatro Municipal — "where no Black person had ever before set foot as performer or as audience" (Nascimento 2004, 213) — presents a reconfiguration, even if for an instant, of the political and spatial meaning of that theatre. The TEN's gesture strains the structures of exclusion that the building produces, claiming it as an arena for the visibility of Black powers. Therefore, if the Theatro Municipal is a sign of coloniality — of the urban and symbolic "whitening of the territory" — the presence of the TEN transforms it into a space of insurgent enunciation. Theatre, as space, thus becomes

a field of dispute that is constitutive of the spatial sphere itself: it produces and reaffirms the hegemonic logics of Eurocentric modernity while at the same time producing and opening fissures through the coexistence of non-hegemonic voices and presences.

To think about theatre is, therefore, to think about space — and to recognize that both are always traversed by relations of power, but also by possibilities of reinvention. In the fissures of the colonial city, theatre emerges as a territory of multiplicity: a place where the marks of domination and of insurgency are inscribed in coexistence.

REFERENCES

Boyer, Christine. 1998. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment*. Cambridge: MIT Press.

Dias, José. 2012. *Teatros do Rio do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Grosfoguel, Ramón. 2008. "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 80: 93-118.

Haesbaert, Rogério. 2021. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na "América Latina"*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia, Rio de Janeiro (1813-1950)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Massey, Doreen. 2008. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Transl. Hilda Pareto Maciel, and Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Nascimento, Abdias. 2004. "Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões". *Estudos Avançados* 18, 50 (jan./apr.): 209-224.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter. 2002. "Da geografia às geografias: um mundo em busca de novas territorialidades." In *La Guerra Infinita: hegemonía y terror mundial*, edited by Ana Esther Ceceña and Emir Sader. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter. 2006. "De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana." *Revista GEOgrafia* VIII, 16: 37-52.

Quijano, Aníbal. 2009. "Colonialidade do poder e classificação social." In *Epistemologias do Sul*, edited by Boaventura de Sousa Santos and Maria Paula Meneses, 73-118. Coimbra: Edições Almedina.

Rolnik, Raquel. 2020. "A Colonialidade do Saber Urbano", communication presented in session 12 of the course, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da UFRJ, 13 November. https://www.facebook.com/ettern.ippur/videos/709508606353183.

Santos, Antônio Bispo dos. 2015. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCT/UnB.

Santos, Renato Emerson dos, Karoline Santos da Silva, Lisyanne Pereira Ribeiro and Naiara do Carmo Silva. 2017. "Disputas de lugar e a Pequena África no centro do Rio de Janeiro: Reação ou ação? Resistência ou r-existência e protagonismo?" *Revista Indisciplinar: Urbanismo Biopolítico*. Belo Horizonte: EAD/UFMG.

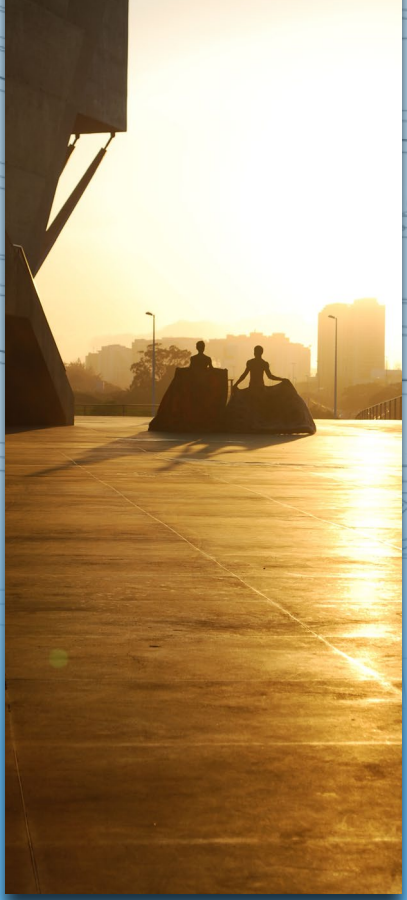
Schucman, Lia Vainer. 2014. "Branquitude: identidade racial branca refletida em diversos olhares". In *Identidade, branquitude e negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil – novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa*, edited by Maria Aparecida Silva Bento, Marly Silveira de Jesus, and Simone Gibran Nogueira, 111-126. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Sibanda, Nkululeko. 2019. "Conceptualizing Alternative Theater and Alternative Performance Space in Postindependence Zimbabwe." *SAGE Open* (April–June).

Sisson, Rachel. 2008. *Espaço e poder: os três centros do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Arco Produções.

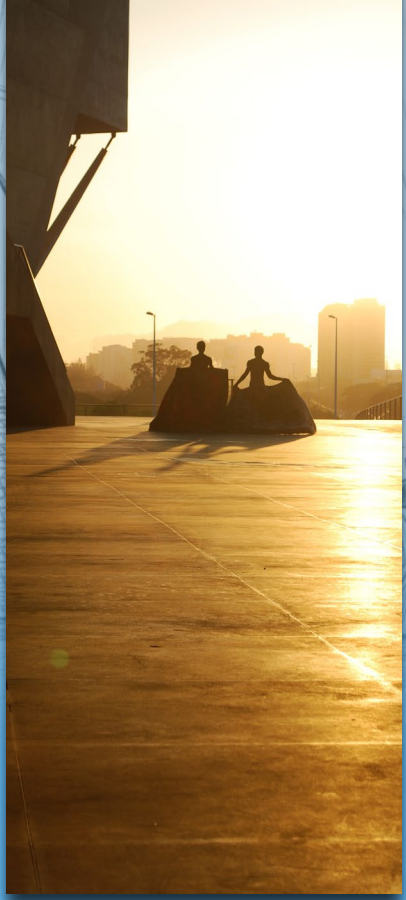
Sodré, Muniz. 2002. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Wa Thiong'o, Ngũgĩ. 1997. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space". *The Drama Review* 41, 3: 11-30.

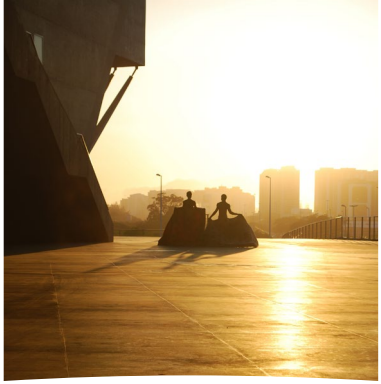


Part 2

PERFORMING ARTS



CHAPTER 9



BRAVE WOMEN. THE PATH OF A COLLABORATIVE DRAMATURGY BETWEEN THE STONES OF THE CITY AND THE BOARDS OF THE THEATRE

Isabel Bezelga[1]
Trans. Evelyn F. W. Lima

This chapter aims to discuss issues related to the project *As Bravas*: silenced voices and female invisibility, developed within the scope of the research we are conducting at the Centre for Art History and Artistic Research (CHAIA), at the University of Évora, Portugal. Continuing our research on Performance, heritage and community, we focused on performative creation as a way of questioning the historical invisibility of women, giving space and voice to the silences that span centuries, deepening the processes of collaborative dramaturgy, not only as a method of sharing authorship, but as a political and poetic gesture of reinscribing collective memory.

It has been a constant in our work to performatively address issues of inequality and prejudice, which demand

1 And since the team simply must be mentioned here, they are: Gheysla Nascimento, Ana Malta, Andrea Fernandes, Catarina Nogueira, Inês Leite, Daniele Silva, Daniela Lopez, Brigite Gomes, Miriam Sow, Fernanda Alves, Lídia Vicente, Emília Ferreira, and myself, who were joined at an advanced stage of preparation for the show Bravas mulheres by the musician Caio Priori, the lighting designer Renato Machado and the producer and head of communications Joana Calhau.

urgent action and reflection. Thus, even if we identify and situate them more prominently in our territory, they converge transversally in other times and places.

The project *As Bravas* (The Brave Ones) was conceived as a creative research process, promoted by the Porta 37 Association, in close collaboration with CHAIA, thanks to the artistic complicity of a team of female actresses, consisting of a teacher, a doctoral student, masters and master's students in Theatre from the University of Évora, and which also involved women from the Évora community, eager to make theatre.

Conceptual Dialogues

We convened a multidisciplinary conceptual corpus that allowed us to ground this creative research, without abandoning the perspective that legitimises artistic practice as a producer of knowledge in itself, going through the analysis of the historical silencing of women and the deepening of the interferences in the intersections between creative processes and the various heritage spaces of creation to justify the choices of the dramaturgical process, namely in the valorisation of a collaborative dramaturgy.

The deafening silence regarding women's participation in official history underscores the urgency of practices that re-inscribe their memories and experiences in the urban, socio-political, cultural, and artistic space, re-signifying it and attributing new meanings to it.

Indeed, the Western imagination has been organised around binary oppositions that regulate the feminine, nature/culture, body/reason, emotion/intellect, purity/impurity.

Among these dualities, one of the most persistent is the one that opposes woman as an object of desire (the whore) to woman as a symbol of motherhood and sacredness (the mother or saint).

This is a symbolic structure that describes power mechanisms that operate in the regulation of sexuality and reproduction.

Simone de Beauvoir (1949) highlighted that patriarchy always defines women in relation to men. Woman is the other. In this sense, feminine value oscillates between erotic availability and maternal selflessness, categories that guarantee the symbolic and physical possession of the woman's body.

The woman's body is simultaneously desired and punished — it must be beautiful, available, but also watched and shamed. In this way, female identity is produced through the performativity of desire, that is, through the repetition of gestures and behaviours that guarantee the legibility of the body as a heterosexual object (Butler 1990).

Patriarchal power, therefore, sexualizes women to control their image. The whore is the woman who enjoys herself outside of male control — and, for this reason, is punished with public shame, marginalisation, and, historically, violence. She is the heir of the witch: the body that desires and knows its own pleasures is still the body that must be burned or silenced.

In contrast, the mother-woman is idealised as a symbol of purity and sacrifice, guardian of the home and the continuity of the species, becoming an instrument of domestication of the feminine. As Adrienne Rich (1995) observes, the experience of motherhood has historically been transformed from creative power into social obligation — the woman's body comes to belong to the family, religion, and the State.

This sanctification of the mother reinforces the ideal of the submissive, patient, and morally superior woman, in opposition to the sexualized and autonomous woman. It is a double imprisonment: while pleasure is punished, care is exploited.

These and other figures, such as witch, madwoman, and hysteric, make up the symbolic archive of patriarchal subjugation: all are different ways of neutralizing the power of the female body.

Throughout Western history, women's bodies have been constituted as objects of power and knowledge, controlled by religious, medical, and legal institutions.

Michel Foucault (1975) describes disciplinary power as a surveillance mechanism that transforms bodies into docile and useful subjects. In the case of women, this docility was achieved through Christian morality, medical science, and psychiatric discourse — systems that transformed difference into deviance.

Thus, the figures of the witch, the hysteric, and the madwoman are distinct historical manifestations of the same process: the patriarchal attempt to restrict female freedom, reconfiguring autonomy as a threat. In this sense, Silvia Federici (2017) argues that the witch-hunt was a fundamental part of the consolidation of modern capitalism: a way of destroying community ties and feminine knowledge related to healing, sexuality, and reproduction. Hysteria can also be reinterpreted as a form of symbolic insubordination, the body that speaks when the voice is denied: "Hysteria is the enactment of a body that refuses to be silenced" (Didi-Huberman 2003, 46). In turn, Phyllis Chesler (1972) demonstrates that women considered creative, sensual, or unsubmissive were frequently institutionalized and diagnosed as "mentally ill." Madness, therefore, became a form of social exclusion for women that went beyond the domestic role or the ideal of bourgeois femininity.

Theatre, performance, and contemporary feminist writing reclaim these images to transform stigma into power, revealing that what was called 'madness' was often freedom.

By appropriating language and the body, women become subjects of their own experience. Feminist and performative practices of the twentieth and twenty-first centuries have been reinscribing the female body in the public space, reclaiming the freedom to desire and generate as political gestures.

Intentionally, we wanted to highlight this concealment of the feminine in the territory we inhabit and where we investigate, taking cultural heritage as the locus for the development of a situated creative process.

The *Bravas* fountain is located outside the urban area circumscribed by the wall that encloses the historic centre of Évora and was classified in 2012 as a monument of Public Interest. It was built in the 15th century.

In this sense, we explored the close relationship between heritage spaces in the city of Évora — the *Bravas* fountain and bathing area, the former Leões pasta factory, now converted into the School of Arts of the University of Évora, and the former Cinema Eden — Salão Central Eborense, which after a long restoration is the city's newest multi-purpose cultural space, with oral narratives, documentation, and experiences from the participants that situated the participation and role of women in the urban context, yesterday and today.

"Fountains and tanks were typically built at the gates of cities, in strategic locations along access roads, facilitating the lives of travelers and their animals, where they could refresh themselves" (Mendes 2018, 74). The *Bravas* fountain is located outside the urban area circumscribed by the wall that encloses the historic centre of Évora and was classified in 2012 as a monument of Public Interest. It was built in the 15th century "[...] with twenty-two Gothic battlements, of which it currently has twenty, which crown the masonry wall, where the metal pipe through which the

water flows to a large granite tank is located. (Mendes 2018, p. 75).

The *Bravas* fountain is part of the old network of fountains and water distribution systems that have survived to this day, attesting to the importance of water and the power that access to this resource confers in a territory where water has always been scarce [Fig.1].

I highlight the *Bravas* fountain and the narratives that constitute a vast intangible heritage (forged in the oral traditions that have spanned centuries, about the brave women who gathered there, and the punishments suffered for the shouts of their loud voices), which may be the origin of its name.

From the beginning of times, some tasks explicitly assigned to women, especially the poorest and most vulnerable, such as washing other people's clothes for their subsistence, implied greater freedom of movement in the city space, and frequenting spaces of female association: the laundries. Their existence conferred a kind of power to the female voice as an instrument of symbolic power. The fact that they used freedom of language and spoke loudly, considered improper practices for "respectable women" by society, led to the establishment of restrictive municipal regulations and the application of fines and corporal punishments.

Even though their names have not survived.

> 'Bravas' were those who, in their work as washerwomen and water carriers, shouted loudly from the fountain to the heavens. With their loose and sharp tongues, they were punished with fines, whippings, and the iron of the muzzle, and their voices were silenced (Script for the play *Bravas Mulheres* 2025).

Fig. 1 – Image of the Chafariz das Bravas (Fountain) – Évora – Portugal – Published by Malva & Roque – Rua do Arsenal, 118 – Lisbon. Vintage coloured postcard from the 1900s, uncirculated. Private collection of Hugo de Oliveira.

In this way, we envisioned the creative development of Bravas in line with site-specific theatre approaches (Pearson 2010) that involve immersion and listening to the place in dramaturgical creation.

Dramaturgy, in this process, is understood as a field in becoming — a space of constant negotiation between bodies, voices, stories, and territories.

We intend to develop a dramaturgy that is constructed in constellations and not in linear narratives, benefiting from the rhizomatic logic of Guattari and Deleuze (1995).

According to Marianne Kerkhoven (2016), the new dramaturgy breaks with the linear, hierarchical conception centred on the dramatic text. It emphasizes collaborative, hybrid, and open processes, in which meaning emerges from the interaction between different scenic elements — body, space, sound, image, light — privileging the mediation between creators, contexts, and materials.

This change dialogues with complex thought (Morin 1990; Cilliers 1998), which understands living and creative systems as dynamic, non-linear, and self-organized networks.

Katalin Trencsényi (2021), in her essay 'Heterarchical dramaturgies', when analysing the various denominations that are inscribed in the field of new dramaturgy, asks:

"If the Aristotelian form can be interpreted as hierarchical, conflict-led and expressing patriarchal values, what are those heterarchical dramaturgies in contemporary theatre that promote a more equal worldview?" (2021, 2).

Contemporary dramaturgy can be understood as a dynamic, self-organized, and adaptive system where multiple forces interact without a fixed centre of control. The metaphor of heterarchy — as opposed to hierarchy — suggests a network of horizontal relationships, in which each component (actor, text, sound, audience, space) influences and is influenced by all the others. Therefore, it describes a networked, non-linear, emergent, and participatory dramaturgical practice, reflecting the contemporary paradigm of complexity. This conception resonates with the approaches of Erika Fischer-Lichte (2008) and Hans-Thies Lehmann (2013), who advocate dramaturgies based on interconnection, instability, and co-authorship. Katalin Trencsényi (2021) argues that, through this perspective, it is proposed to understand the contemporary stage as a living ecosystem of interdependent relationships, in which meaning is co-constructed and constantly reconfigured — a dramaturgy of complexity.

Among the various characterizations of dramaturgies analysed by the researcher, a possible feminine dramaturgy proposed by Radosavljević (2016) immediately stood out, emerging as a powerful metaphor for understanding non-linear, cyclical, and relational dramaturgies.

In the context of the creation process of *As Bravas*, the poetics proposes an ethics of intertwining: the memories and narratives of different women who coexist, without hierarchy, in a living network of meanings that are (re) woven in each encounter.

The desire to look at history is not the desire to read or hear again what is already known, but the desire to listen to the gaps and rewrite the given narratives according to what was missing, what was not recorded — going against the erasure of memory and history (Small 2016, 51).

In this way, memory constitutes a central axis in the dramaturgical process, continuously traversing the bodies and actions of the actresses: "memory here is performative in the sense that it wants to inscribe itself actively in the present." (Jestrovic 2023, 122) Collaborative dramaturgy is, therefore, understood as a relational practice (Bourriaud 2001), constituting an ethics of listening and sharing. In the context of participatory practices (Cohen-Cruz 2020; Bishop 2012), collaborative dramaturgy gains ethical and political relevance: each voice, memory, or body becomes a node in a network of shared meaning.

Contextualization and Development of the *As Bravas* Project

The project was structured in several phases, which constitute both an artistic and methodological journey.

The first phase consisted of a training residency in the field of vocal archaeology, in which, guided by Francesca Dela Monica, we sought and explored ancestral voices through the perception of individual sound and vocal production in close connection with the body and space.

Starting with an understanding of the spaces occupied by the voice, so that the body can become a dramaturgical body in which the three-dimensional emission of the voice

emerges consciously and richer in harmonic modulations (Malta 2025). The search for a polyphonic chorality through the exercises conducted by the artist-researcher provided a deep training and awareness that supported the creative process.

The next phase consisted of developing two actions simultaneously:

The first action consisted of conducting an introductory theatre workshop with women from the community, through an open call, allowing us to address the issue of female invisibility. Through playfulness and games, the necessary trust was established for carrying out exercises that drew on the participants' own experiences and desires, as ways of accessing theatrical language and incorporating codes and structures of performative practice. This prior familiarisation was necessary and aimed at integrating the participants into the creative process with the other actresses.

The second action consisted of an intensive creative workshop with students from the master's program in Theatre, exploring the site-specific theatre approach in the context of Évora's public space. The street was assumed as a territory for listening and presence. The performance in public space, in direct dialogue with passers-by and the city's flows, functioned as an artistic gesture and a device for collecting experiences. The female body in urban space thus became a political and investigative statement. Unfolding in a performative drift through the city, we explored uncharted paths that led us to the area around the Bravas fountain, which has always been associated with the invisible work of women [Fig.2 and 3].

Fig.2a and 2b - Explorations of the Chafariz das Bravas area and its surroundings, Feb. 2025, Évora. Photo credit: Isabel Bezelga. CHAIA Archive.

Inspired by Situationist practices and critical flânerie, we installed a listening device there, made of sound testimonies and symbolic objects [Fig.4 and 5].

By activating this place as a dramaturgical territory, through small installations, poetic actions, and performative interventions, we sought to transform silence into presence, re-inscribing in the urban space feminine memories that the official narrative did not record, as well as disruptively interrupting the city's flows (Carreira 2007).

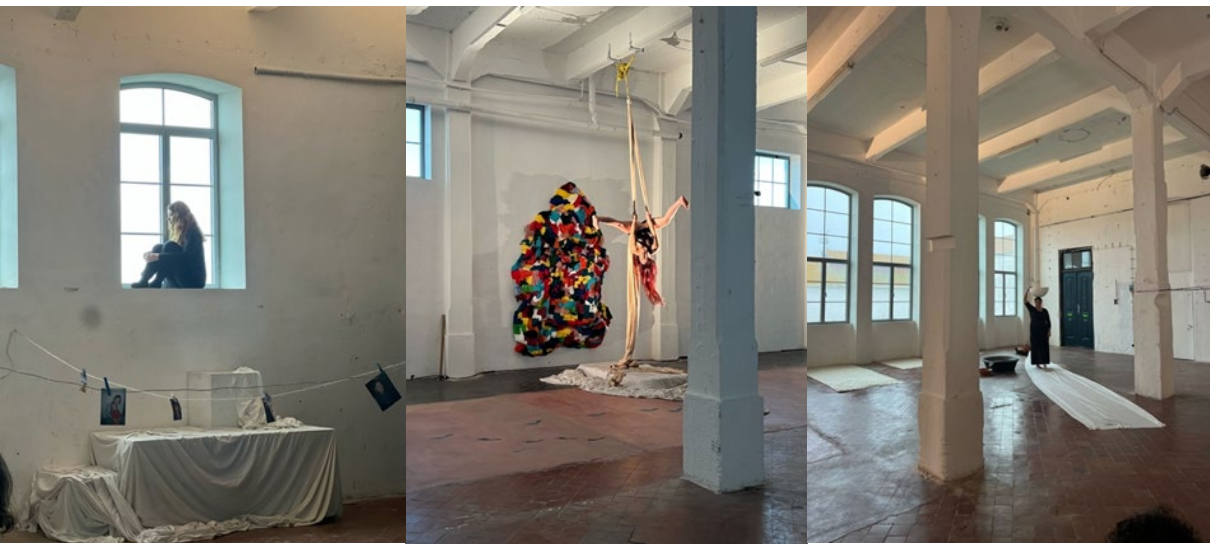
Figs. 3a and 3b - Explorations around the Chafariz das Bravas Fountain, Feb. 2025, Évora. Photo credit: Isabel Bezelga. CHAIA Archive.

Unfortunately, due to adverse weather conditions, it was not possible to carry out the planned participatory tour on the scheduled date, so it was necessary to move it to the Leões' hall, where the performing arts teaching building is located, maintaining the structure of the old factory.

I allow myself to bring here an excerpt from the reflection of one of the master's students, and I quote:

> The scene that will emerge from the observations of these spaces is also now a new composition or 'version' of the observed city, which, more than a trigger for the scene, can also be a language. And even though we are no longer in it, in the city, because every trip can have unforeseen events, we then went to our university, our 'home' and 'city', and there comes one of the most important parts of the process: The re-signification. Of ideas, of devices. To listen again to a common and, at the same time, a new space, to create dialogue with research that was not born in it (Silva 2025).

Wild waters, Free waters was a performance symbolically presented on International Women's Day [Fig.6, 7 and 8].



Figs. 4a, 4b and 4c- Detail of the performance Águas bravas, águas vivas (Wild Waters, Living Waters), 8 March 2025, Open Space of the Teatro da Escola de Artes — Former Leões factory — Universidade de Évora. Photo Credit: Rogério Almeida. CHAIA Archive.

Let us focus more closely on the final stage: that of dramaturgical creation and scene development. Finally, there is an encounter/immersion with all the material, over three months of composition and rehearsals, in which all the material discovered, researched and explored in the various phases was gathered and experimented with.

This process was guided by collaborative creation and community participation methodologies, based on a logic of horizontal negotiation (Cruz, Bezelga and Menezes 2022). Artistic decisions were shared, integrating different perspectives, experiences and feelings. This openness transformed us into co-authors and the creative process into a space for collective listening.

It was a time of improvisation and discovery, of still searching for what opens up and creates other meanings, of discarding what does not fit, with regret at letting go... A time for lengthy discussions... And time pressing on, having to make decisions and give the scenes an internal structure. Calling for meticulous planning and long rehearsals. Finally, the work reached the theatre. The stage, although it formalizes the action and offers specific technical conditions, was not understood as the closing of the process. On the contrary, it functioned as an aesthetic laboratory where the images, voices and memories brought and reconfigured from previous phases were poetically condensed.

Here, the space ceased to be a setting and became a producer of meanings. And, in fact, it was the space that guided us — that forced us to listen to the symbolic layers that were revealed and to inscribe female bodies within them, restoring presence where absence had previously existed.

It is important to emphasise that the dramatic text did not pre-exist. It emerged from the lived experience of the actresses themselves, from the confrontation with the historical invisibility of women and the traces and marks imprinted in urban spaces, becoming the driving force behind the writing.

José Sánchez (2010) observes that dramaturgy as a mediation practice, is in a permanent negotiation between different subjects and contexts. It was within this horizon that collaborative dramaturgy was consolidated: as a practice of negotiation between history and subjectivity, between collective memory and intimate experience. By adopting participatory practices, *As Bravas* reinforced the conception of art as a relational process (Bourriaud 2001) and as a field of shared knowledge production.

This last phase culminated in the show *Bravas Mulheres* presented in 2025, in the newly inaugurated Salão Central Eborense [Fig.9]. Not as a conclusion, but as a recomposition.

Fig. 5 -View of the interior of the Éden Theatre (Salão Central Eborense), Évora, 1933. Author: Eduardo Nogueira (1898-1969). Collection: Photographic Archive of the Évora City Council. https://arqm.cm-evora.pt/salao-central-eborense.

The stage functioned as a place of echo and synthesis, bringing together fragments of research, installation, and drift.

In short, this process demonstrates the power of an approach that considers collaborative dramaturgy to be both an ethic and a politics of creation. An ethic because it demands listening, sharing, and openness to others. And political because it reinscribes women's voices in urban spaces, displacing historical silencing [Fig.10 and 11].

Figs. 6 and 6b - Scenes from the show Bravas Mulheres, Salão Central Eborense, Mar. 2025, Évora. Photo credit: Joana Calhau, Archive Ass. Porta 37/ CHAIA.

FINAL CONSIDERATIONS

The resulting performance reflected the diversity of contributions, while also enhancing the visibility of silenced female experiences. The dramaturgy here is not written only on paper. It is written on the bodies of the actresses. It is also written in the city streets and in the interstices of memory. And, above all, it resists.

I consider that this journey from the street to the theatre corresponds not only to a spatial displacement, but also an epistemological one. Haseman (2006) states that performative research constitutes its own paradigm to produce knowledge. In *As Bravas*, this perspective is combined with the notion of situated knowledges (Haraway 1988), since the process was collectively constructed, from plural voices and embodied experiences.

By articulating stages that move from the street to the theatre, the research promotes a journey that combines aesthetic experimentation, critical reflection, and the horizontal construction of knowledge. In this project, artistic practice is not limited to illustrating concepts; it is a method of research and metaphorical production.

By occupying the street, engaging in dialogue with the community, and condensing this into the theatre, *As Bravas* articulates performance, politics, and research, constituting a process of shared epistemology.

I conclude by emphasizing that the power of *As Bravas* lies not only in the aesthetic visibility it has achieved, but, above all, in the way it has integrated the diversity of voices into a collaborative practice, transforming artistic creation into an exercise in cultural democracy and feminist resistance.

REFERENCES

Beauvoir, Simone. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso Books.

Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Carreira, André. 2007. "A cidade como dramaturgia do teatro de 'invasão'". In *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC*. Santa Catarina: ABRALIC.

Chesler, Phyllis. 1972. *Women and Madness*. New York: Doubleday.

Cilliers, Paul. 1998. *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*. London: Routledge.

Cohen-Cruz, Jan. 2020. "Beyond the 'Other': Seeking Commonality in a Divided World". In *A Busca do Comum - Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis*, edited by Carla Cruz, Hugo Cruz, Isabel Bezelga, Miguel Falcão and Ramon Aguiar, 16-20. Porto: i2ADS/UP.

Cruz, Hugo, Isabel Bezelga, and Isabel Menezes. 2022. "Para uma tipologia da participação nas práticas artísticas comunitárias: A experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal". *Revista Brasileira De Estudos Da Presença* 10 (2): 01–30.

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.

Federici, Silvia. 2017. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.

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

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Guattari, Felix, and Gilles Deleuze. 1995. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34.

Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (3): 575–599. https://doi.org/10.2307/3178066.

Haseman, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia* 118 (1): 98–106. https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113.

Jestrovic, Silvija. 2023. "Editorial: What Memory Wants". *Theatre Research International* 48 (2): 119–122. Cambridge University Press.

Kerkhoven, Marianne Van. 2016. "O Processo Dramatúrgico". In *Dança e Dramaturgia(s)*, edited by Paulo Caldas, and Ernesto Gadelha. São Paulo: Editora Nexus.

Lehmann, Hans-Thies. 2013. "Teatro pós dramático, doze anos depois". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 3 (3): 859-878.

Malta, Ana. 2025. "Relatório de processo das Bravas". Universidade de Évora.

Mendes, Francisca. 2018. "O Balneário da Bravas". *Boletim do Arquivo Distrital de Évora* 7: 74-94.

Morin, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Éditions du Seuil.

Pearson, Mike. 2010. *Site-specific Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Radosavljević, Duška. 2016. "A question, a case study and seven digressions". *Not Now Collective*, June 4. https://notnowcollective.com/2016/06/04/a-question-a-case-study-and-seven-digressions/.

Rich, Adrienne. 1995. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Norton.

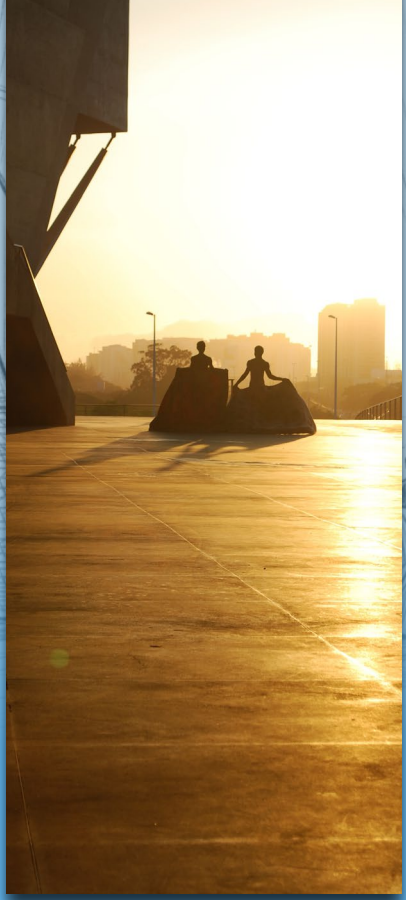
Sánchez, José A. 2010. "Dramaturgy as an Expanded Field". In *Rethinking Dramaturgy: Errancy and Transformation*, edited by M. Bellisco and M. Cifuentes, 19-58. Múrcia: Ed. Centro Párraga.

Silva, Danielle. 2025. "Relatório do Laboratório de Interpretação/Encenação II – Módulo I". Master´s Thesis Report, Universidade de Évora.

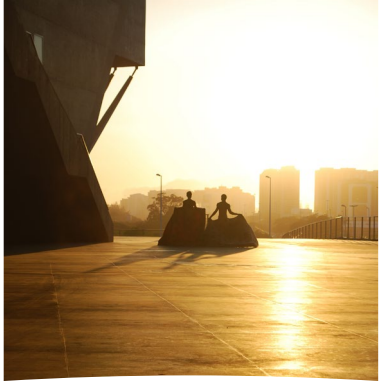
Small, Daniele. 2016. "O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo". *Sinais De Cena* (1): 49–63. https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2016.0005.

Trencsényi, Katalin. 2021. "Heterarchical Dramaturgies". *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC journal/Revue December* 24. https://www.critical-stages.org/24/heterarchical-dramaturgies/.

V.V. 2025. Script for the play *Bravas Mulheres*. Évora.



CHAPTER 10



THE PLACE OF SCENOGRAPHY AS A FIELD FOR THE CONSTRUCTION OF IDEAS

Helder Maia

Scenography has come to occupy a decisive role in the conceptualization of contemporary performing arts. As a result of modernist experimentation, scenography has moved beyond the representational sphere and gained expressive autonomy — an essential step in its emancipation as a creative act. Postdramatic aesthetics, however, have reconfigured this autonomy, fostering hybrid alignments between scenography and other artistic and social practices.

Performance has introduced new questions of presence that involve not only bodies in action but also the spaces they inhabit. As a result, the stage increasingly asserts itself as a situation, and its aesthetics are shaped by this processual and relational condition.

In line with this contemporary landscape, we consider it inevitable that scenography assumes an active role — fully aware of its place within twenty-first century artistic practices. It must be recognized not merely as a compositional tool but as an agent implicated in the processes of creation, attentive to its social, political, and material implications.

In this context, we aim to integrate two fundamental fields of study and research: on the one hand, scenography as a space for critical reflection and the construction of ideas emphasizing its interdependence with contexts, places, and situations; on the other hand, its positioning in relation to the critical moment we are currently facing, marked by resource exhaustion and the urgency of adopting sustainable approaches in the arts.

These two fields, however, do not always engage in direct dialogue. The challenge lies precisely in rethinking the place of scenography — its methods, its practices, and, potentially, its aesthetics — within a space traversed by multiple interdependencies.

I thus seek to contribute to this field of inquiry, fully aware of the complexity of transitioning between theoretical conceptualization and the concrete terrain of praxis — and vice versa. Those who have confronted the scenography construction process understand its physical demands: body/labour, hand/eye. The relationship between art and technique in creative choices has formed the pedagogical foundation of a training model we have adopted and now bring into discussion.

Overcoming the challenges imposed by physicality — both in terms of material execution and in the conscious use of resources — is more urgent than ever. The current intellectual construction of art, often dominated by spectacle and immersive technologies (such as projection mapping), tends to distance us from the essential, direct relationship with materials and bodies. And yet, it is precisely this relationship that we seek as a vital foundation for the emancipation of artistic and academic thought.

In this sense, we consider it essential to retain certain core dimensions for understanding scenography: idealisation, construction, and fabrication — articulated

within a broad network of relationships between diverse artistic contexts, spaces, and places. These dimensions, in turn, confront the challenge of breaking away from the traditional dramatic space and opening up to the vast field of hybridizations that may foster new understandings within the performing arts.

Finally, we propose the opening of a debate that acknowledges both the difficulties and the urgent need to establish connections between issues such as sustainability in the performing arts, design and construction practices, collective creation processes, and, above all, the necessity to rethink the role of art, freedom, and participation. In doing so, we hope to contribute to what we believe is a pressing discussion about the place of art and its reception by contemporary audiences.

Considering the knowledge produced and the evolution of concepts, the place of scenography is vast and difficult to characterise, a place that is physical and that occupies space in the construction of ideas.

Contemporary practice places scenography as a fundamental scenic element in the production of meaning. Its relationship with the image and the weight that aspects of visuality have assumed in contemporary societies has helped, however, its role has been decisive in the development of new dramaturgies. The challenges of contemporaneity, while on the one hand freeing scenography from the constraints of text and story, on the other hand calling upon it to define the scene, reinforcing its relationship with the whole and with the spectator.

There are some milestones that were crucial in this analytical perspective that I present, so I tend to consider the modern school and Czech structuralism as the great turning point in the conceptualisation of knowledge and practices, the avant-garde as the great liberating space of

expression, and Black Mountain College in the affirmation of experimentalism and the valorisation of the performative.

The Czech school of modern scenography was at the base of the radical change in the performing arts and was a decisive moment in the evolution of concepts, affirming the complexity of language and its dramatic function.

In a relevant article, Barbora Příhodová (2015) notes that Růžena Vacková (1901-1982), one of the prominent figures of Czech structuralist thought, relates scenography as a visual manifestation in dramatic art, immanent in all components of the performance, and highlights the service it provides to theatricality and the sense of temporality. The study also provides a detailed analysis of the work of Vladimír Jindra, whose conception of scenography is linked to the understanding of the so-called 'metaphor of the stage', which substantially underpinned the shift in the understanding of the notion of scenography as a complex theatrical discipline.

> The first and foremost task [of scenography] will be exactly the question of a complete specification of integrative possibilities, so that a new model of dramatic work can be completed, not plotted on too narrow synthetic relations of two components, direction and scenic design, nor on straightforward cooperation of direction, scenography, acting, dramatic text and music, but on variability, by the degree of intensity and by the rapidity of controlled relations of all elements with one another, so that their resulting creation appears as a crystalline spatiotemporal formation and so only confirms that this work of art is not a compound, but is rather a complex creation (Jindra 1984, 76 apud Barbora Příhodová 2015, 258).

We note this need to shape thought and action in the statements of Vladimír Jindra, who invokes material and immaterial subcomponents, observing that the material components are related to the more pragmatic aspects, often neglected, but defining aspects of scenography; however, he emphasises that evolution is defined by immaterial subcomponents, among which are: space, time, movement, rhythm, light, colour, and sound. From these contributions, we highlight the suggestion that visual manifestation influences all components of the performance and is therefore co-responsible for the creation of ideas and contributes to the complexity of the dramaturgical solutions created collectively, where both the material and immaterial aspects of creation are valued.

This programmatic dichotomy between the material and immaterial components of creation has not always been so conscious, and therefore it seems pertinent to invoke this knowledge for our practice. In some way, it is this ambivalent sense that brings design into the artistic field. Jindra emphasizes how material aspects are crucial in scenographic conception without ever neglecting and emphasising the relevance of what he calls immaterial subcomponents. We are clearly talking about the expression inherent in materials, their form, colour, etc., along with their aesthetic value of dramaturgical reinterpretation and poetic charge.

The artistic landscape of the twentieth century is interdisciplinary; its definition encompasses concepts and languages that cannot be dissociated. Action, concept, and repetition are now part of a highly complex spatial vision, where languages that were previously autonomous have become complementary, such as painting and sculpture, sculpture and the performing arts, theatre and cinema, giving rise to new disciplines such as installation, video installation, happening, and performance. However, it was

within the Bauhaus that this discipline developed most as a confluence of knowledge across all the arts, notably with Oskar Schlemmer, who developed a theory defining space as a unifying element in the creation of performance art.

Despite its holistic vision of design, the Bauhaus (Staatliches Bauhaus – House of Construction) did not abandon its artisanal heritage, valuing the inseparable relationship between technical knowledge and artistic practice. As stated in the *Bauhaus Manifesto* (1919): "there is no essential difference between artist and craftsman; the artist is an elevation of the craftsman. Divine grace, in rare moments of light beyond his control, unconsciously causes works of art to flourish; however, the foundation of know-how is indispensable for every artist. Therein lies the source of artistic creation."[1]

With the dispersal of its members after 1933, mainly to the United States, these investigations were reconfigured in new pedagogical and artistic contexts, such as at Black Mountain College, where the Bauhaus legacy found continuity and adaptation. In this environment, the heritage of Schlemmer's scenic experimentalism dialogued with emerging languages of modern dance, poetry, and experimental music, contributing to the emergence of intermedial practices and the formulation of happenings in the 1950s and 1960s.

Thus, the Bauhaus's trajectory, from the European to the North American context, reveals a transition from a more formalist and systematic aesthetic research to processual, collaborative, and open approaches, fundamental for the consolidation of performance as a central practice of contemporary art.

John Cage, paraphrasing Fuller, claimed that,

1 *Bauhaus Manifesto* (Weimar 1919).

> I learn much more when I have a failure than when I have a success." At the heart of Black Mountain college, his 'failure as risk' formulation influenced students of future generations as he became a sought-after speaker on the college lecture circuit by the 1960s. Yet instead of his dream of a technological utopia, it was the paradox of self-declared success in the face of apparent failure, of an experimentation model accommodating individual setbacks for the good of the larger holistic program, that is perhaps Fuller's greatest contribution to pedagogy and design teaching. To accomplish this holistic program, his 'design revolution' had to be cleaved from political connotations, and technologically determined functionalism substituted for the vicissitudes of political action (Diaz 2015, n/p).

Anyone who has ever confronted the construction of a set design understands its physical implications, body/work, hand/eye; this question of manual skill or the body's involvement is not new, or rather, it is old, given the postulate of the virtualization of life. Overcoming the problems that physicality raises is today, more than ever, an increased effort, both in terms of the capacity for realization and even in terms of the use of resources.

The intellectual construction we make of art today emphasises spectacle, often in mapped reality, distancing us from the essence of the physical and direct relationship with materials and bodies; we seek this as fundamental nourishment for the emancipation of artistic and academic thought.

> [...] the theatre is often able to reveal through its mechanical means great subjective truths, truths that would remain essentially unknown or invisible

> without the theatre artist's ability to manipulate physical form and colour. We should never forget that the scenographer must become an expert craftsman who links the world of words and ideas, philosophies and histories, myths and tales, to physical things that can be seen and touched in a world of material form and movement. If there is to be a continuing theatre, it must rely on steady flow of craftsmen of revelation (Payne 1993, 117).

The presented challenges bring to our scope of work key aspects of the transdisciplinarity of scenic space. Materials have assumed a decisive role in the discovery of new dramaturgies and are, in our view, the privileged space for the development of languages.

The philosophical concept of New Materialism, as a reaction to the dualism between subject and object, which places 'matter' at the centre of thought, questioning traditional views that saw matter as something inert and passive, proposes that matter (whether body, object, environment, technology, nature) has the capacity to affect and transform relationships.

We believe that the development of these concepts brings some complexity to our analysis, particularly through contact with Jane Bennett's text in her work *Vibrant Matter* (2010), which introduces Merleau-Ponty and the existence of an intercorporeality between subject and object.

Merleau-Ponty`s account of the 'flesh' is the implication of the subject in the object (and vice versa) in a common flesh which refuses "to submit to the exigencies of clear-cut separation or logical 'identity' (Grosz 1994, 96). Distinctions between objects and subjects fall away resulting in an 'intercorporeal being' (Merleau-Ponty 2010, 143).

We identified relevance in studies that relate this new materialism in order to understand the impact

of scenography on performance and examine the consequences for aesthetic practices. It also calls upon us, within a productivist critique, to look at Guattari and Deleuze's distinction between construction and production, where construction emphasizes the creative, experimental and open act, while production is more linked to the reproduction of models, deterministic and closed.

> Trends in contemporary performance; multi-media, site-specific and immersive theatre, suggest that, more than ever, the materials of scenography — space, light, sound, structures, objects, fabrics, textures and colours — play a central role in audience experience. Nonetheless, our understanding of this role played by materials is underdeveloped (McKinney 2015, 1).

The most developed work I found that relates this issue of materiality in scenography is by Joslin McKinney (Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack). Looking at Katrin Brack's work raises a set of questions; the attempt to answer these can bring us a little closer to the subject and provide more insight. As she points out in an interview conducted by Joslin McKinney in 2016, "I don't see stage design as an autonomous work; my work only makes sense in interaction with other agents in a production and only then does it develop its effect" (Brack, cited in McKinney 2016, 179).

Katrin Brack questions traditional thinking, where set design and other stage elements have an operative value, where the body has been the centre of the action, placing materials as a medium, a creator of meaning. In this proposal, matter is made available so that it assumes the role of generator of meanings. In this way, there is no set, but a device placed for the construction of the scene.

This proposal for dramaturgical articulation and creation not only affects the role of the set designer but also influences the typology of the director's relationship with the set designer and the set designer with the other creative elements. The conception and idealization are not based on drawing and design, but rather on the specific conditions of the proposed situation.

Katrin Brack says that "the actors and directors decide for the most part how to act with the material." Finding creative ways to work with the material on the stage is a process of discovery and improvisation that is common to other forms of art and craft where skilled practitioners are not imposing form but "intervening in the fields of force and currents of material" in an ongoing and reciprocal process.

Julie Nioche works with dance; her choreographies propose non-narrative exercises, where the imagery of professional and non-professional bodies, together with scenography, music, and lighting, constructs radical 'environmental' spaces. In these examples, matter is a mechanism for engaging the audience through their own sensations, imaginations, and memories.

Jordi Gali articulates the relationships between body and matter, between gesture and object, proposing new perceptions of an everyday context to the spectator.

Balance and opposition become fundamental actions, and the body and objects share their presence, mutually enriching each other in a dynamic relationship of forces, between balance and tension. 'T' is a ritual in which random events gradually begin to compose a delicate, unstable, and complex structure upon which the dancer moves while continuing to build it. A structure of gears and acoustic pendulums that move until they reach their apex: balance, impossible, and silence, unsustainable, beyond the rhythm of a single breath.

Miquel Barceló and Joseph Nadj in *Passo doble*, the painter and the choreographer, challenge the rules of painting and materiality in movement, in a choreography whose canvas is the living bodies of the two artists.

Phia Ménard, a circus artist and visual artist who constantly reinvents and subverts objects and codes. In *Maison Mère*, she builds a cardboard temple, alone, like a queer goddess. She has tools, spears and, above all, her determination. Without fail, she assembles, glues, fits and cuts. A sublime metaphor for our world in disarray.

Field Expansion

These examples, which essentially explore stage languages, reveal only a part of the scenographic field, since scenography has also developed in unconventional spaces, giving shape to a set of issues that are important to bring to debate. Beyond the traditional stage, contemporary scenographic practice has expanded due to various factors, among which the urgent environmental needs and the break with anthropocentric models of space conception stand out. In this sense, experiences carried out in open fields, in natural landscapes or in alternative urban spaces are observed, which shift scenography away from conventional dramatic arts, bringing it closer to transdisciplinary practices, and configuring new forms of reception and aesthetic relationship (Hann 2019).

This disciplinary expansion — often referred to as the "expanded field of scenography" — is based on breaking down conventions, transforming the dynamics of interaction between audience, performers, and space. The spectator ceases to occupy a passive position in relation to the scene and becomes involved in immersive environments, in experiences that question the aesthetic autonomy of the scenic object and summon new audiences

to modes of active participation. This change can be interpreted in light of the so-called performative turn (Fischer-Lichte 2004), which shifts the focus from the work as a final product to the process and aesthetic experience of the encounter between performer, space and audience.

In this process of redefinition, there has been an attempt to understand the place of contemporary scenography, exploring territories of creative autonomy that go beyond the function of dramaturgical support. The Prague Quadrennial (PQ) constitutes, in this sense, a privileged space for reflection and experimentation, proposing scenography as a hybrid field between visual arts, architecture, installation and performance, that is, as a practice that constructs holistic environments instead of simple scenic devices subordinated to the theatrical spectacle (Kaye 2000).

As Sodja Lotker observes, the term 'scenography' is used by the Prague Quadrennial almost synonymously with performance design, replacing designations such as set design (associated with a more decorative notion), stage design (limited to the stage space), or theatre design (restricted to the theatrical universe and excluding other performative genres). By adopting the notion of performance design, the traditional boundaries of the discipline are thus expanded, allowing scenography to be situated as an autonomous artistic practice, open to the diversity of performative languages and capable of responding to the aesthetic, social and ecological challenges of the present (Féral 2012; Hann 2019).

Scenography, as an artistic field, has undergone profound transformations in recent decades, keeping pace with the development of the performing arts and engaging with social, political, environmental, and cultural issues. Its evolution does not imply the creation of a new discipline,

but rather the consolidation of an expanded field, adaptable to different contexts and practices. We seek to discuss the contours of this expansion, problematizing the relationship between scenography and performance design, the integration of new methodologies, and the emergence of practices that shift scenography beyond the traditional boundaries of the stage and theatre.

Performance Design allows artists to enphasise the "performative nature of their creative work as both the speculative and projective act of designing performance and the embodied and ongoing practice of performing design" (Hannah and Harsløf, cited in Hann 2019, 7).

Contemporary scenography can be understood as a permeable practice that adapts methods and languages to diverse contexts and situations. It is not limited to the design of theatrical space, but interacts with visualities, physicality, and the aesthetics of the environments in which it is inscribed. In this sense, it approaches what Edward Casey describes as the experience of landscape as an event, situated in a specific temporal and relational context. At the same time the landscape is recalled and relieved as an event, i.e., in the temporal and often situation-related context (Casey 1987, 187).

The aesthetic experience of scenography involves not only the spectator's bodily response, but also the interaction that occurs between the spectator's body and the objects and environments they encounter, stimulated by the specific material qualities of the scenography. It is here that ideas about enhanced cognition or the expanded mind can play a role. This work dissolves the real/fictional dualism and proposes an ethics of coexistence with the 'Other', in line with Braidotti's vision of post-humanism as a critical, ontological and ethical project (2013, 49).

This perspective highlights scenography as a situated practice, which is not limited to the object itself, but extends into embodied experiences. Arnold Aronson (1981), for example, identifies in environmental scenography the practice of incorporating spectators into the same spatial and fictional framework as the performers, dissolving the boundary between stage and audience.

In parallel, the development of practices in open spaces, landscapes, or unconventional environments demonstrates the vitality of contemporary scenographic thinking. These experiences challenge the conventional reading of the stage and project scenography into hybrid fields, closer to artistic installations, urban interventions, or environmental practices, thus questioning disciplinary boundaries and affirming scenography as a field in constant redefinition. As Mckinney points out,

> In this way, the scenographic turn might be considered to be as much about the embodied imagination of audiences as it is about current scenographic practices. And if this is the case, we might then think about how theories of scenographic experience leads us to reconsider a wider array of aesthetic experience as part of the effort to understand more fully the richness and complexity of the ecology of human and non-human material (McKinney 2015, 17).

Contemporary scenography asserts itself as a field open to a diversity of contexts and languages, without losing its specificity within the performing arts. The debate surrounding its relationship with performance design reveals productive tensions that necessitate rethinking terminological and methodological boundaries. More than a claim to disciplinary autonomy, contemporary

scenography reveals itself as a collective, situated, and processual practice, capable of integrating contemporary contributions and responding to the aesthetic, social and ecological challenges of the present.

> Notions of expanded scenography such as environments that we perform in — our home, a restaurant, a cruise ship, a parking lot, a public square, a theatre venue, a parliamentary building and the Everest — make us rethink scenography as a system. Scenography is not a setting that illustrates our actions anymore — it is a body (a discipline, a method, a foundation) in its own right. It is a discipline that has its own logic, its own distinctive rules (Lotker and Gough 2015, 3).

REFERENCES

Aronson, Arnold. 1981. *The History and Theory of Environmental Scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bauhaus Manifesto. 1919. Weimar.

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

Casey, Edward. 1987. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.

Diaz, Eva. 2015. "Buckminster Fuller's Experimental Finishing School" In *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: University of Chicago Press. https://press.uchicago.edu/books/excerpt/2015/Diaz_Experimenters.html

Féral, Josette. 2011. *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps.

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

Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Hann, Rachel. 2019. *Beyond Scenography*. Londres: Routledge.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

Kaye, Nick. 2000. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge.

Lotker, Sodja, and Richard Gough. 2013. "On Scenography." *Performance Research* 18, 3: 3-7 [*On Scenography* special issue].

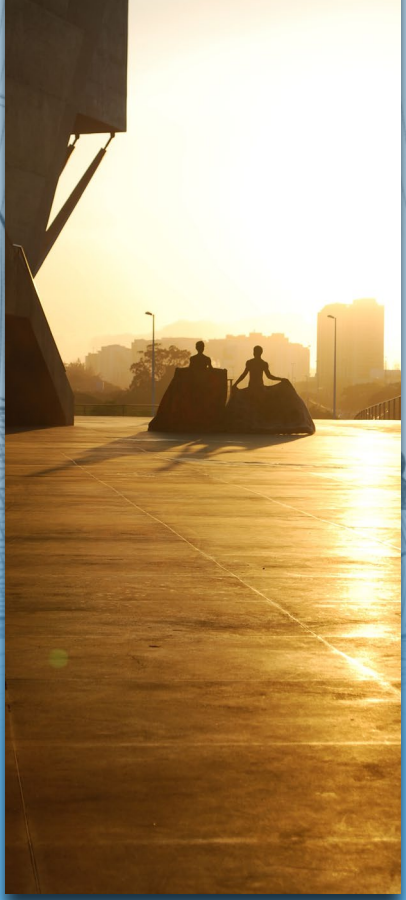
McKinney, Joslin. 2016. "Scenographic Materiality: Agency and Intra-Action in Stage Designs by Katrin Brack." *Theatre and Performance Design* 2, 3-4: 169–184.

McKinney, Joslin. 2015. "Vibrant Materials: The Agency of Things in the Context of Scenography." In *Performance and Phenomenology: Traditions & Transformations*, edited by Maaike Bleeker, Jon Foley Sherman, and Eirini Nedelkopoulou, 1–17. London: Routledge.

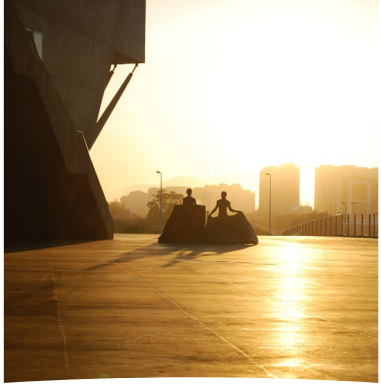
Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Payne, Darwin Reid. 1993. *The Scenographic Imagination*. 3rd ed. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Příhodová, Barbora. 2015. "The Specificity of Scenography: A Czech Contribution to the Theory of Scenography." *Theatre and Performance Design* 1, 1–2: 247–263.



CHAPTER 11



THE VERTICALITY OF THE ACT: THE USE OF THE VERTICAL DIMENSION IN PERFORMING ARTS

Jorge Palinhos

In this paper, I seek to analyse the role of verticality in the performing arts, starting with a reflection on the historical relationship between the performing and mimetic arts and horizontality and verticality, and then exploring the meaning of verticality in society and the performing arts. I seek to concretize these ideas based on the analysis of two examples: a staging of Samuel Beckett's *Endgame* by visual artist Tania Bruguera, and a project by the company *Visões Úteis,* in which I was involved, which took place in a vertical water reservoir.

This work concludes with a survey of hypotheses about the use of verticality in the performing arts.

The horizontality of the gaze

The history of the performing arts has been marked by the idea of horizontality. Stages have always been horizontal, and even in theatrical spaces where some verticality was incorporated, it was relatively reduced, as was the case in Greek amphitheatres and black boxes. Even in some theatrical spaces with some verticality, the most important seats were those that established an almost

horizontal relationship with the stage, as was the case in Italian theatre or, at its extreme, in French theatre, where spectators sat on the stage itself.

This relationship of horizontality is relatively easy to understand, given that the structure of the human gaze favours horizontality, considered to be the most intimate and true form of contemplation of the other, since it places the observer and the observed on the same level of existence.

This way of seeing and presenting performative events corresponded to an attempt to mould and interpret nature as an uninterrupted succession of horizontal images, according to Bergson, in order to create a world marked by continuous space-time and the equivalence of events, which would be edited and selected by the viewer's gaze (Brighenti and Pavoni 2023, 41).

In other words, the horizontality of the stage, by equating itself to the mechanism of human vision, constituted an alternative or complementary parallel world to the world of reality, with which the spectator established a relationship equivalent to the relationship they established with their own dimension.

This model of performative presentation was predominant for centuries, until the emergence of cinema in the nineteenth century. Cinema, without deviating substantially from the theatre model, introduced the possibility of selecting and editing the performative material to be presented, which caused a disruption both in the notion of temporal continuity and in the notion of spatial proximity between audience and stage. In fact, the temporal ellipsis, which was a rarity frowned upon in theatre — and strongly criticized by the neoclassical movement — became one of the constituent elements of cinematic language, to the point that the sequence shot became the rarity and the exception. The use of different

shots managed to create an impression of proximity and distance between the scene and the audience, which altered the relationship between the audience and the fictional space.

The very notion of horizontality in cinema was taken to extremes, notably with techniques such as Cinemascope, with its 2.66:1 aspect ratio, whose excessive horizontality was simultaneously copied by other formats, but also satirized. In certain cases, at the same time, as in Jean-Luc Godard's film *Contempt*, which was shot using the Franscope technique, the French response to Cinemascope, but in which director Fritz Lang is heard disparaging this format, describing it as only suitable for filming snakes and funerals.

This extreme horizontality has been progressively abandoned, giving way to an approach to verticality that has become increasingly prevalent in modernity.

Verticality is the direction of deviation from the Earth's gravitational field, in relation to above or below it (Kaptein and Van Gisbergen 2004). In other words, it is what a human being easily recognizes as being at a point divergent from their own position of observation, always establishing a relationship of obvious difference in relation to the observer. Someone who looks vertically — whether up or down — is establishing a relationship of unevenness, of difference, between themselves and what is observed.

The importance of verticality is evident in architecture, with the use of tall buildings to signify political or divine power, as in the case of palaces, castles and temples.

But it has taken on new directions more recently with the development of modern skyscrapers in the US in the late nineteenth century and underground parking lots, which began to spread from the Netherlands in the 1960s, among other solutions designed to circumvent the

limitations of horizontal space, which was becoming scarce with the increase in city populations.

However, this architectural verticality, nominally as a way of solving space problems, is also a recognition of the social integration of cities, since a skyscraper is a structure of high interdependence between individuals, or in relation to institutions or organisations. There is a wide range of infrastructure and safety devices to ensure the habitability and viability of a skyscraper, which are only possible thanks to the centralization of decisions and controls in a single entity, whether public or private. This idea of power is, in fact, recurrent in the use of architectural verticality, with numerous construction elements, such as balconies, pulpits, terraces etc. being used to assert and display political and economic power, and for proclamations to the people or religious sermons. In fact, until recently, the balcony was at least an ostentatious sign of economic power, if not political power.

However, this verticality of balconies and windows could also serve to overthrow power itself, as evidenced by the act of defenestration — throwing figures of power out of windows — which is a symbolic act of popular revolt with a long history, from Queen Jezebel, mentioned in the Bible (2 Kings, 9:33), Bishop Martinho of Lisbon in 1383, the defenestrations of Prague in 1419 and 1618, the defenestration of Miguel de Vasconcelos on 1 December 1640, or the recent and inexplicable falls from windows of important figures in Vladimir Putin's Russia (Death by Falling, 2025).

That is, verticality, from a symbolic and artistic point of view, expresses ideas of power, grandeur, and even morality, but also of strong social cohesion and an intense interweaving of lives, controlled centrally.

In addition to architecture, verticality has also become predominant in other areas, such as photography, with the portrait mode on cell phones, popularized on the social network Instagram, and in audiovisual media, due to the popularity of short videos on TikTok, or microdramas, which are short series for the internet, also filmed vertically, to be viewed on cell phones, not to mention the consolidated practice of aerial filming with drones.

Even in the performing arts, we have been witnessing a growing interest in the potential of verticality, an example of which is vertical dance, a form of dance in which dancers dance suspended in the air, hoisted high above buildings or over seemingly insurmountable chasms.

Natalie Rowland (2021, 232) notes that vertical dance, in its relationship with built space, reinforces the relationship with space and the grandeur of the construction itself, by establishing lines of comparison between the suspended human body and architectural elements, and contrasting the textures of human skin and clothing fabrics with building materials.

At the same time, the suspended body emphasizes verticality and transforms the perception of horizontality, which is considered natural, creating new relationships of perception of space itself (Rowland 2021, 233-234). In other words, the function of vertical dance is to emphasize architectural distances and dimensions by establishing relationships of scale between them and the suspended human body. While it is true that dance is usually based on exploring the relationship between body and space, the space tends to be horizontal, in order to bring the experience of the dancing bodies closer to the experience of the watching bodies. By establishing a clear contrast between the relationship between both bodies and their respective spaces, the viewer is left with a sense of wonder,

of feeling the distance of their own body in horizontality in relation to the body suspended in verticality.

In addition to this example of a performative genre, there are several cases of artists and creators who have sought verticality in its multiple dimensions of perception and symbolism, through performative events closer to theatre, which I will now present.

Endgame, by Tania Bruguera

The first example is the staging of *Endgame*, directed by Tania Bruguera in 2017, with the support of the BOCA, Teatro Nacional São João; Théâtre Nanterre-Amandiers / Festival d'Automne à Paris; Kunsten Festival des Arts and International Summer Festival Kampnagel, with performances in Portugal, France, Belgium, and Germany, respectively.

Tania Bruguera, of Cuban origin, is mainly known as a visual artist, performer, and activist, creator of several artistic works with a strong political impact, such as the founding of a political party for migrants and the appeal to the Pope to grant Vatican citizenship to migrants. However, in response to an invitation to stage a theatrical performance, she opted for a contemporary classic of the theatre of the absurd, *Endgame*, by Samuel Beckett. This production was performed in English by American actors Brian Mendes and Jess Barbagallo, as well as two actors from each performance location.

Rob Sharp, from *The Guardian* (2017), notes that this was not the first work that revealed Bruguera's interest in Samuel Beckett's work, as in 2006 she had already created an installation called *Endgame Study #* for the Museum of Contemporary Art in Chicago, which used a phrase from the play and explored ideas of surveillance and power.

In the 2017 work, a circular arena was constructed, surrounded by scaffolding about 10 meters high, lined with white fabric on the inside, with openings for the audience to peek inside the arena from the scaffolding. This setting thus created a kind of white pit, at the bottom of which the action took place, which was seen from above by the audience, distributed along the various scaffolding. White was also the colour of the actors' costumes, which represented Beckett's text in a relatively naturalistic way.

What was not at all conventional was the relationship that the audience established with the scene. Perched on scaffolding, peering through openings in the drapery, the spectators' heads became part of the drama's scenery, but they also established a hierarchical relationship with it, as participating spectators who saw the scene and also saw each other, in a position of complicity, but also of dominance. They were, in short, superior beings, above Beckett's characters busy living during an indefinable end of the world.

According to Sardin, for Bruguera, her staging is "a portrait of the power and complexity of dependence" (Sandin 2020, 76), so forcing spectators to take part in the scene is also making them take part in the power struggle between Hamm and Clov.

Sardin suggests that the circular arena also refers to Michel Foucault's notion of the panopticon, developed in *Discipline and Punishment* (1987, 162). The Panopticon is the power structure par excellence, as it allows a few to control many through surveillance that is as constant as it is elusive. Those who watch in the panopticon have power because they themselves are not watched. This creates an asymmetrical power relationship between gazes. It is also a structure that reflects a hierarchical structure, as it places a few above many. Interestingly, the Panopticon is also

the opposite of the Theatron, the spatial basis of theatre itself, in which the many spectators watch the few actors. In one way or another, we are faced with asymmetrical relationships, which are expressed by the difference in verticality. The audience of this *Endgame* is above the stage, but it is also dependent on it, as it is forced to submit to the discomfort of being a spectator — since the position of peering through the slit was deliberately uncomfortable — and also becomes an accomplice and landscape of the power system that sustains the relationship.

A MEMÓRIA DO AQUEDUTO (THE MEMORY OF THE AQUEDUCT), BY CARLOS COSTA AND JORGE PALINHOS

Another example is *A Memória do Aqueduto* (The Memory of the Aqueduct), from 2025, produced by the *Visões Úteis* theatre company, created by myself and Carlos Costa.

Visões Úteis is a long-standing theatre company in the city of Porto, Portugal, which has alternated its activity between post-dramatic and essayistic stage plays, social intervention, especially among disadvantaged populations in the eastern part of the city, and performances outside conventional stages, which the company named 'Performance na Paisagem' (Performance in the Landscape) (Palinhos, Carneiro and Paixão 2017, 10-16), such as *Coma Profundo* (2002), *O Resto do Mundo* (2007), *Cidades de Bronze* (2023) etc., in which the urban landscape is used to explore themes of community and private property, social contrasts, and art in public spaces.

A Memória do Aqueduto sought to explore the importance of water for human society. Not as a metaphor of connection with nature, but as a mass-produced artefact subject to industrial production/treatment in order to

sustain the population density of most large Western cities. It was therefore dubbed "a play for engineers," as it sought to reject more traditional poetic views of water and instead confront water, its production, and its scarcity as a resource management problem that can be rationally understood by humans.

In fact, far from an approach to water in nature, we were interested in exploring the human and infrastructural production of water, so we dedicated ourselves to investigating water supply and sanitation networks and ended up defining as protagonists two engineers from a water company, who are fighting against a water shortage that puts entire societies at risk. This presentation took place at the Amial Water Reservoir, a former decommissioned water reservoir consisting of a hollow building with a water reserve at the top, whose only use at the time of the presentation was as a site for mobile network antennas.

This building had several peculiarities, such as the fact that it was completely devoid of water and consisted of a hollow central part, with only a side staircase leading to the reservoir, which suggested the idea of dryness and scarcity. The vertical dimension of the building was also a problem and an opportunity, as it seriously restricted the horizontal possibilities of the stage and, on the contrary, encouraged verticality. Thus, it was decided to arrange the audience in a horseshoe shape at the base of the building, and the scene would take place between the centre of the audience and the stairs leading to the upper levels.

This meant that the audience would spend much of their time looking up at the actors, so it was necessary to have wooden chairs built that would ensure comfort but also allow for a horizontal and vertical view — from below — with some ease.

In this way, the performance took place almost always in constant movement up and down the stairs, and the audience alternated between seeing the actors close to them, in a near and human dimension, in the scenes of greater intimacy or insecurity of the characters, or seeing them from a distance, in scenes that suggested an ability to act, some technical knowledge, or even a transcendental dimension of their drama.

Since the creative team ended up being influenced by the space itself, the dramatic arc gained a tension between the materiality of engineering work — an activity focused on solutions dependent on raw materials or physical principles that allow immediate problems to be solved — and the metaphysics of the meaning of existence and the relationship between human beings and nature, in which water symbolised a link to nature and its mystical and animistic dimension.

At the same time, the relationship between the stage and the audience also took on a hierarchical dimension, as a result of the verticality itself, as already discussed. With the audience below and the actors on higher levels, there was a position of submission — of submission of individuals in a society to the technical infrastructure that allows life in society itself — and of superiority — of technical and specialized knowledge over the anonymous masses who progressively depend on it more and more.

Added to this feeling of oppression was the solution of each spectator listening to the actors' voices through headphones — a solution originally designed to solve the acoustic problems of the space itself — which ended up reinforcing the audience's powerlessness in the face of the water supply problems presented to them, thus making the plot, the vertical space, and the technology to suggest that human beings were watching the conflict between the gods of technology and infrastructure that govern their lives.

CONCLUSION

As we have seen in this article, although the horizontal dimension has been predominant in the performing arts for millennia, contemporary art has increasingly incorporated the dimension of verticality. Although this responds to the growing urbanization of human societies, it is also a symbol of greater vertical integration of societies, which are increasingly dependent on complex hierarchies for the management and maintenance of resources and infrastructure.

Such uses of verticality have been making their way into the arts, as is the case with the performing arts, where some art forms, such as vertical dance, site-specific theatre in certain situations, and scenographic works explore how a relationship of scenic verticality or a relationship between the audience and the stage can work.

One of the examples analysed was the staging of *Endgame*, by Tania Bruguera, whose vertical scene serves to reveal relationships of power and surveillance. We witness an oppressive world in which the characters seem to be victims of the gaze and domination of the audience, who are in a superior position but still integrated into the set design itself, as if power were dissolved into the landscape, a landscape that is the very backdrop against which human dramas unfold.

Another example was *A Memória do Aqueduto*, a site-specific work by Carlos Costa and Jorge Palinhos, whose use of the interior space of the Amial reservoir sought not only to deal with the physical limitations of the built space that served as the basis for the presentation, but also to symbolically transform it into a metaphor for the hierarchical relationship of the majority of the population to water infrastructure. In this relationship, the audience is

the anonymous and powerless crowd that is dependent on technical and power infrastructures and mechanisms that it does not understand, but which ensure its survival and even the meaning of its existence.

In both cases, it becomes clear that the verticality of the scene reinforces the feeling of alienation and growing inequality in human societies, based on the monopoly of power, resources, and surveillance in the hands of a few, and the growing apathy and powerlessness of the many who remain at the bottom, looking up, waiting for impossible salvation.

REFERENCES

A Bíblia [online] https://www.bibliaon.com/

Brighenti, Andrea, and Andrea Pavoni. 2023. "Seeing in Verticality: From 'Vertical Gaze' to 'Figuring Out'". In *Vision and Verticality*, edited by Gary Bratchford and Dennis Zuev, 39-54. Cham, Switzerland: Palgrave McMillan-Springer Nature.

Foucault, Michel. 1987. *Vigiar e Punir. O Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.

Kaptein, R. G., and Jan A. Van Gisbergen. 2004. "Interpretation of a Discontinuity in the Sense of Verticality at Large Body Tilt." *Journal of Neurophysiology* 91 (5): 2205–2214. https://doi.org/10.1152/jn.00804.2003.

Palinhos, Jorge, Maria Carneiro, and Susana Paixão. 2017. *Teatro Site-specific - Três Estudos de Caso*. Porto. CEAA.

Rowland, Natalie. 2021. "Vertical Knowledge: Exploring the Potential of Vertical Dance as a Scenographic Strategy in the Performance of Site". In *Dramatic architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*, edited by Jorge Palinhos,

Josefina González Bubero, and Luísa Pinto, 231-243. Porto, Portugal: CEAA/ESAP-CESAP.

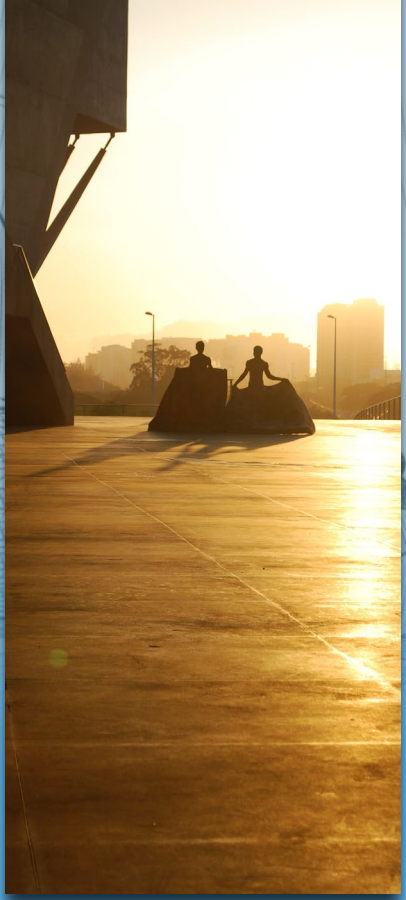
Sardin, Pascale. 2020. "Beckett Performed in the Context of the Globalization of Contemporary Performance". *Francosphères* 9: 71-84.

Sharp, Rob. 2017. "Master and Servant: How Tania Bruguera is Using Beckett to Dismantle Power". *The Guardian*. April 11. https://www.theguardian.com/stage/2017/apr/11/tania-bruguera-samuel-beckett-endgame-boca-porto

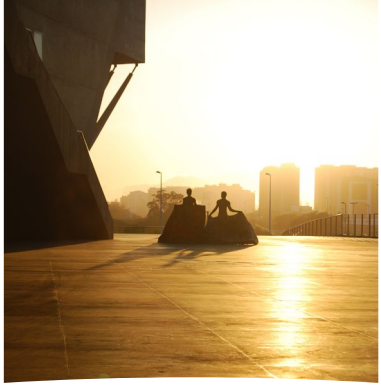
"Death by Falling: A Timeline of Cases Across Russia and Abroad". 2025. *The Moscow Times,* September 25. https://www.themoscowtimes.com/2025/09/25/death-by-falling-a-timeline-of-cases-across-russia-and-abroad-a89697

Teatro Nacional São João. 2017. *Endgame* (programme). Porto: TNSJ. http://old.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa-Endgame.pdf

Visões Úteis. 2025. "A Memória do Aqueduto". https://www.visoesuteis.pt/pt/criacao/memoria-do-aqueduto



CHAPTER 12



THE THEATRICAL PUBLIC SPHERE: LEGISLATIVE THEATRE (BOAL) AND *OS SERTÕES* (*TEATRO OFICINA*)

Rogério Marcondes Machado

In 1962, Jürgen Habermas published *The Structural Transformation of the Public Sphere*, in which he analyses how the bourgeoisie, throughout the eighteenth and nineteenth centuries, constituted a public sphere, a field of actions, debates and disputes, by employing new processes of subjectivation and uses of reason that were capable of undermining the ideological foundations of Monarchical States and establishing the Liberal Bourgeois State (Habermas 2011). However, throughout the twentieth and twenty-first centuries, with the consolidation of the Bourgeois State and emergence of new mass communication media and platforms, this public sphere underwent a structural transformation, abandoning its critical characteristics, which had once catalysed social change, and becoming a sphere of ideological hegemony of the bourgeoisie itself. For Habermas, this transformation weakened both the analytical perception of facts and the critical interaction among citizens, deteriorating one of the fundamental pillars of democracy: the existence of a public sphere that enables citizens to reach consensus using reason, in other words, to deliberate. According to

the philosopher, democracy in modernity is a Deliberative Democracy that depends on a positive public sphere, since "as soon as the political public sphere becomes corrupted, losing its function, the State itself loses its democratic substance" (Habermas 2023, 114).

The concept of public sphere, as outlined by Habermas, despite the critical revisions it received over decades, has remained relevant because it intertwines crucial topics: class struggle, communicative action, and democracy.

Highlighting the elaborate critique by Chantal Mouffe, it is inherent to democratic regimes that conflicts are not resolved rationally but rather through struggles for hegemony. She argues that obstacles to implement the "ideal Habermasian discourse" are not empirical but ontological, i.e., they lie in the very being of democracy, "and the rational consensus it presents as a regulative idea is, in fact, a conceptual impossibility" (Mouffe 2025, 9). According to Mouffe, democracy in modernity is an Agonistic Democracy: "a struggle between opposing hegemonic projects, which can never be rationally reconciled". She explains that every consensus necessarily configures a 'we', and, consequently, there must be a 'they', therefore, "every political order is based on some form of exclusion. There are always other possibilities that have been repressed and that may be re-evaluated" (8). For the author, artistic actions should intervene within a plurality of social spheres, opposing the totalizing program of capitalism and aiming to "undermine the imaginary environment necessary for its reproduction" (6).

Another scholar who revisits the concept of public sphere is Christopher Balme in his book *The Theatrical Public Sphere*. For Balme, from the mid-nineteenth century onward, theatrical activity has gradually distanced from the public sphere as it adopted modernist artistic principles

such as the darkening of the auditorium, the focus on stage action, the pursuit of intimate theatres, and the valorisation of individual experience. According to the author, what currently predominates in Western theatre is, to a large extent, a private event, "it is an artistic act conducted between two consenting partners — the performers and the spectators — and therefore seldom interest to the wider public sphere" (Balme 2014, 17). This process led theatre to disconnect from the social sphere, restricting its operation to the aesthetic realm.

Balme offers several historical examples of this lost connection between the social and the aesthetic spheres. One is the Baroque Opera Theatre, when considering the social interactions taking place in the lobbies, boxes, and stairways, as "a complex set of interlocking spaces of which the stage is only one, and perhaps not even the most important" (25). Another example is that of theatrical festivals in Classical Greece, in which the dispute among tragedies was part of a broader event that included political proclamations, religious ceremonies, public accountings, announcements of manumissions, awards, and more. "All these events", he writes, "were demonstrated before a public, and attained thereby official recognition, analogous to the public demonstration before a court of law" (30). On the final day, following the awards and the evaluation of the festival, one of the sessions of the Athenian Assembly, the city's principal political institution, was held. Balme highlights that, in these festivals, moments of catharsis (activated during the presentation of the tragedies) alternated with moments of dispute, combat, and conflict, both political and theatrical, moments that, in classical Greek, are defined by the term *agon*.

Balme references Chantal Mouffe's concept of agonistic pluralism, as it "acknowledges directly the

antagonistic nature of politics by emphasizing rather than eliding the role of affect and passions" (9). According to Balme, "Mouffe prepares the ground for an extended notion of public sphere, which is both theoretically and historically compatible with the medium of theatre" (32). This "expanded notion" Balme names Theatrical Public Sphere. In this sphere, the existence of a theatrical event is indispensable, but it does not coincide entirely with it. In order to study it, we must cross the boundaries "between the private and the public, between the inside and the outside, between censorship and artistic freedom, between audience at a performance and publics who never venture anywhere near the theatre" (46).

In his work, Christopher Balme presents both historical and contemporary examples of activation of the theatrical public sphere by analysing the use of communication media, instances of state censorship and prohibition, performances that provoked religious disputes, protests by minorities, and so forth. He concludes that the theatrical public sphere, by establishing interfaces with other discourses (political, economic, institutional, and others) is "arguably equally important for theatre's long-term survival as the themes and issues, [...], presented onstage" (201).

What drew our attention to this theorization was, firstly, the possibility of establishing new relationships between stage and city; relationships that are not metaphorical but direct. It also allows for redefining the boundary between the autonomous field of theatrical practice and that which is external, or heteronomous, to it. In what follows, I shall present two theatrical events that explore these possibilities.

Legislative Theatre

In 1992, Augusto Boal was elected as a city councillor in Rio de Janeiro for the Workers' Party (PT). In one of his

pamphlets, he wrote: "In the 1960s, theatre was politicized; today, in the 1990s, the time has come to theatricalize politics. Doing good theatre, and not this vulgar hamming that floods palaces, chambers and assemblies" (Boal 2020, 162). Boal proposed that his parliamentary activity should be based on performances and debates carried out with the population, in unions, community associations, and public squares throughout the city. Thus emerged the Legislative Theatre, in which spectators, besides being able to take on the role of actors (or spect-actors, as Boal called them), also became legislators, since they were to draft the formal laws that would help them confront oppression.

Legislative Theatre was a structured action; Boal's office in the City Council was mirrored by an 'external office' composed of dozens of nuclei scattered across the city. The flow of ideas moved in both directions: the nuclei could propose the creation of laws, and conversely, Boal consulted them to decide how to vote in the Council. The Legislative Theatre actions followed procedures similar to those of the official Council sessions, with agendas, controlled time, records, and so forth. Boal wrote, "the more similar to a Council session, the more participants engage to accurately convey their thoughts and suggestions. The theatricality of the scene stimulates creativity, reflection and understanding" (130).

To assist the spect-actors in staging social problems, Boal prepared a Compact Dramaturgy Course, whose guidelines were fairly traditional: to condense time, space, and action: "the audience is informed through action, not through information" (101); to focus on a single conflict; to impose an obstacle onto the protagonist to be able to create solutions. For Boal, these rules were merely suggestions, "considering that community artists tend to want to include everything in the play, just as happens in life" (90).

Original is Boal's concept of Aesthetic Space. For him, this space is created by the spectators and emerges when they direct their gaze toward a single point. At that moment, "the human being suspends, for some time, the need to act, for action. Where does that still-existing energy go to? It goes to the place where the object of attention resides, be it a person or a thing: around it, the Aesthetic Space is created" (107). The aesthetic space lies latent within urban landscape, and in it, the transition between the positions of spectator and actor happens.

While Habermas defends Deliberative Democracy; and Mouffe, Agonistic Democracy; Boal, in turn, proposes Transitive Democracy (one that awakens dialogue, interaction, and exchange) where the bond between voters and their representatives does not end on election day, and the Legislative Theatre would be an experiment in this. Comparing it to the practices of the ancient Greek polis, he writes: "In Legislative Theatre we seek to bring theatre once again to the centre of the city, where what should be produced is not catharsis, but dynamization" (58).

Through Legislative Theatre, Boal's group succeeded in having thirteen laws enacted. This experience ended in December 1996, with the conclusion of Boal's mandate. It is important to note that Legislative Theatre cannot exist without an active mandate, since the performances held throughout the city and the sessions in the Council compose, one could say, a single dramaturgy.

Cycle of *Os Sertões*

Boal and José Celso Martinez Corrêa, director of Teatro Oficina, both left Brazil after being imprisoned and tortured during the civil-military dictatorship (1964–1985). When Boal returned in 1986, he showed no interest in reclaiming the former headquarters of his group, Teatro de Arena in

São Paulo, which had promoted deep transformations in Brazilian theatre. José Celso, on the other hand, upon his return in 1978, resumed the lease of his group's original headquarters, Teatro Oficina, also in São Paulo. The Aesthetic Space of Oficina's audience has a fixed address: 520 Jaceguai Street in the Bixiga neighbourhood.

After his return, José Celso sought to breathe new life into the venue: he subleased the space to emerging theatre groups, organised the company's archives, and hosted music performances, *ciranda* (dance circles), capoeira sessions, work meetings and more. In a 1980 interview, he said that he wanted to see the venue transformed into a cultural space for the neighbourhood, aiming to establish a new system of self-management "without bosses, without exploitation" (Corrêa, cited in Lopes and Cohn 2008, 147). Among his plans were a staging of *O homem e seu cavalo* (The Man and His Horse, by Oswald de Andrade) and an adaptation of the book *Os Sertões* (Rebellion in the Backlands, by Euclides da Cunha), though, as he explained, "not in the usual way of hiring a cast [...]. Since what really matters is the cultural process we are implementing. A new way of engaging with art" (idem.

However, at the end of 1980, the building's owner announced his intention to sell the property to businessman Silvio Santos, who intended to demolish it and undertake a real estate development. This marked the beginning of a long dispute between Teatro Oficina and Silvio Santos, which may roughly be divided into two stages.

In the first stage, from 1982 to 1993, Oficina succeeded in having its building listed as a heritage site by CONDEPHAAT (Council for the Defense of Historical, Archaeological, Artistic and Tourist Heritage of the State of São Paulo) and later expropriated by the State, becoming a public theatre under Oficina's administration. In this rather unorthodox

heritage listing, Oficina obtained the right to renovate the property with considerable freedom. In 1983, to formalize the architectural interventions already underway, the group sent a letter to CONDEPHAAT informing that they were carrying out emergency works, a measure allowed for listed properties at imminent risk of ruin, but clarifying that what they were actually doing were 'scenographic works' (Corrêa 1983). For José Celso, the emergency was artistic, not patrimonial. Among the listed transformations was the creation of a street-stage running the entire length of the building, a feature that would become the defining architectural element of Teatro Oficina's current headquarters, inaugurated in 1993.

The second stage began in 1997, when Silvio Santos announced his intention to build a shopping mall around the theatre. At that moment, Oficina realised the limitations of the heritage protection it had obtained from CONDEPHAAT[1]: the listing did not extend to the surrounding area, since the building had been preserved as a historical asset (valued for the events that had taken place within it) rather than as an artistic asset, like a baroque church, for which there are restrictions on what may be built in its vicinity. In 2003, José Celso wrote a letter to IPHAN (National Institute of Historic and Artistic Heritage), requesting a new heritage designation for the theatre, this time as an "urban work of art", as well as for its surroundings, which, he wrote, "will give us other conditions in the struggle for the preservation and revitalisation of an entire neighbourhood, the only point of mixture in the city of São Paulo, ghettoized between bourgeois and peripheral zones" (Corrêa 2003, 7). For José Celso, the ideal occupation for the theatre's surroundings would be creating a large agora "a Stadium-Theatre, for

1 Council for the Protection of Historical, Archaeological, Artistic and Tourist Heritage of the State of São Paulo.

the people's emotion and desire, like the Greek Theatre… from the carnivalesque Greece of Brazil" (1).

At that moment, the performance cycle of *Os Sertões* began, with the premiere of its first episode, *A Terra* (The Land). In his letter to IPHAN, José Celso linked this cycle to the cultural preservation of the neighbourhood, writing: "The Land – an affirmative metaphor of the street of Canudos [a village depicted in *Os Sertões*], under siege from the sterile real estate speculation threatening to massacre the Bixiga neighbourhood, the cultural navel of the city" (6). Later he adds: "In opposition to this desertification [...] the best argument is the theatre in action" (10). From that moment on, through *Os Sertões*, Oficina's performances began to activate a public sphere of debates, running parallel to the ongoing heritage listing process, in order to demonstrate to society the symbiosis among performance, architecture, and urbanism. Next, I have highlighted key aspects that defined this public sphere.

- In Oficina's repertoire, *Os Sertões* stands out as a singular event. It has reached a wide audience and stimulated aesthetic and urban debates across various media platforms. The staging and performance of the cycle lasted eight uninterrupted years, mobilizing dozens of professionals, and consisted of five productions, each lasting over five hours.
- In Oficina's performances and public statements, the geography of Canudos was associated with the neighbourhood landscape. The ruins left by demolitions around the theatre were likened to the desolate backland landscape. The oppression endured by Canudos community mirrored that of the city's excluded populations, while Canudos' struggle against the army was equated with

Oficina's resistance against real estate speculation. José Celso appeared publicly at meetings related to the heritage preservation process dressed as Antônio Conselheiro, *Os Sertões* main character.

- *Os Sertões* by Euclides da Cunha has inspired much of Oficina's aesthetic and activist ideals. This ideology was intertwined with the theatre's architecture, transforming it into a vast scenographic artifact, an 'urban work of art'. During performances, this artifact was explored to its fullest extent, demonstrating to society the performative potential of its headquarters. Actors moved both horizontally and vertically; digital images were projected onto screens and walls, creating a historical and performative kaleidoscope; the audience was invited to exit and re-enter the building. Fixed architectural elements such as the fire pit, water fountain, and internal garden were integrated into the scenes. Floor panels were removed to reveal the earth beneath; the retractable roof was opened; and the large window facing the vacant lots and overpasses of the surroundings related São Paulo to Canudos. The image of architect Lina Bo Bardi (co-designer of the theatre) was prominently featured, both as a character on stage and in the group's public discourse, amplifying the building's artistic aura in the public eye.
- Oficina attracted local residents offering discount tickets and organizing *Projeto Bixigão*: a series of artistic workshops for the neighbourhood's children officially recognized as a *Ponto de Cultura* by the Ministry of Culture. Participants of this project joined the performances of *Os Sertões*

as a chorus. This experience was later expanded through the Universidade Antropofágica project.

- As an institution, Teatro Oficina became a leading voice in public debate. In a 2004 interview, José Celso stated that Silvio Santos had been "practically the muse who inspired this new theatre", explaining: "He gave us a strong link with reality. For a cultural group like ours to suddenly have an antagonist of his magnitude means you are engaging socially with something powerful" (Lopes and Cohn 2008, 241).

The process at IPHAN progressed slowly, from 2003 to 2010. There were several objections, particularly because the current architecture of the theatre no longer corresponded to the version originally protected by CONDEPHAAT, which, according to some, made it ineligible for a new listing as an artistic heritage site. Despite these objections, the Theatrical Public Sphere activated by Oficina proved effective. This may be observed in the report issued by Jurema Machado, president of IPHAN's council, advocating for the building's protection.

Machado distinguishes the IPHAN process from the previous CONDEPHAAT listing by writing: "The concrete fact is that the interior [protected by CONDEPHAAT] was demolished, and the solution now under review is the one that has succeeded it" (IPHAN 2010, 61). Highlighting the performances of *Os Sertões* as having been "transformed into a metaphor of the city, and especially of the Bixiga neighbourhood," adding that "this metaphor seems to have been foreseen by Lina Bo Bardi in her design for the theatre's interior" (62). Machado argues that the building deserves protection because it is beautiful, but beautiful in an original significance: "A beauty capable of demolishing the dichotomies between form and function

and of producing realizable metaphors" (69). She also recommends establishing legal restrictions on future construction in the surrounding area, noting that "just as Oficina could be understood as a key element in the neighbourhood's rehabilitation process, the preservation of the neighbourhood's values is essential to Oficina's vitality" (70). Her report was approved.

Machado's reasoning diverges from the conventional framework of heritage listing. Drawing upon a theatrical cycle of performances, she has advocated for the legal protection of an artistic heritage precisely because it represents a form of beauty detached from notions of contemplation, harmony, permanence etc., and instead defined by its ability to realize metaphors, in which distinctions between form and function are neither relevant nor stable. Within an urbanistic vision, she has proposed extending this concept of beauty to the surroundings of "Lina's theatre." In doing so, she has validated the performative aspects of both architecture and the city. It is thus evident that the theatrical public sphere activated through *Os Sertões* was ultimately successful.

FINAL CONSIDERATIONS

In the two cases presented, the laws that structure the theatrical field, such as the rules of staging and performance, became intertwined with the formal laws that regulate life in the city. The autonomy of theatre was affected by something external to it, heteronomous, the conventional legislative activity; likewise, the latter was affected by something external to it, the theatrical practice. There is, here, a relationship analogous to the one that once existed between Greek tragedy and life in the polis. Yet, while in classical Greece such a relationship was stable and predictable, in the case of the neoliberal cities

we inhabit it is not usual. I believe that in the case of the Legislative Theatre and *Os Sertões*, what has emerged was something we might call an aesthetic public sphere, since there was no opposition, distinction, or hierarchization between the laws of theatre and the laws of the city.

REFERENCES

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2010. "ATA da 64a reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN, June 24. http://portal.iphan.gov.br

Balme, Christopher B. 2014. *The theatrical public sphere.* Cambridge: Cambridge Press.

Boal, Augusto. 2020. *Teatro Legislativo*. São Paulo: Editora 34.

Corrêa, José Celso M. 1983. "Comunicação de obras cenográficas". Arquivo do CONDEPHAAT, Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386.

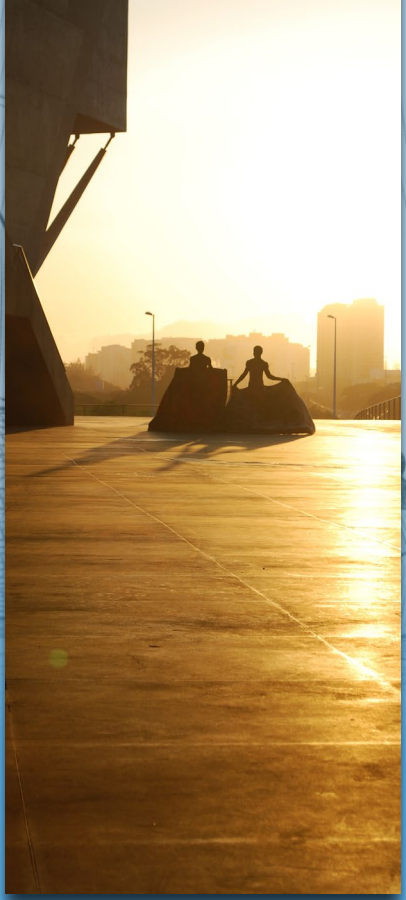
Corrêa, José Celso M. 2003. Carta a Sra. Maria Elisa Costa, Diretora IPHAN, solicitando tombamento. 11 mar. 2003. Arquivo IPHAN-SP – Processo Teatro Oficina (1515-T-04).

Habermas, Jürgen. 2011. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Unesp.

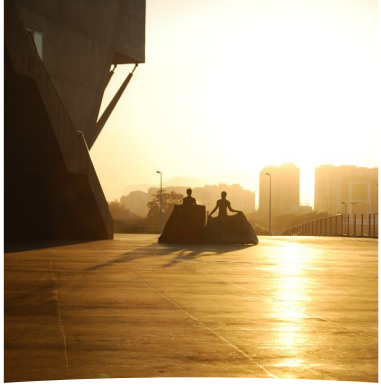
Habermas, Jürgen. 2023. *Uma nova mudança estrutural da esfera pública e a política deliberativa*. São Paulo: Unesp.

Lopes, Karina e Sergio Cohn. 2008. *Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue. Lopes

Mouffe, Chantal. 2025. "Arte e democracia: arte como intervenção agonística no espaço público". *Limiar* 12, 23: 5-14.



CHAPTER 13



THE SCENOGRAPHY OF (UM) *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* BY GRUPO GALPÃO: REFLECTIONS ON THE EMPTYING OF THE STAGE IN CONTEMPORARY THEATRE

Eduardo dos Santos Andrade

Productions in the field of the performing arts have frequently **opted for simplification in their scenographic structures.** In the Minas Gerais theatre scene, groups with a history of investing in relatively complex scenography have been adopting lean spatial solutions, often limited to a small set of furniture and objects. This phenomenon does not seem to be restricted to Brazilian productions, nor is it something so recent. In 2012, American scholar Arnold Aronson[1] published a book with the provocative title *Disappearing Stage*, raising questions about a supposed emptying of the stage in contemporary theatre. More than a decade after the book's release, various experiments and creative processes by different theatre groups and companies seem to reaffirm or, in a way, rekindle these reflections on the idea of a 'disappearing scenography'.

1 Considered one of today's leading scholars on scenography, Arnold Aronson is Professor of Theatre at Columbia University and a theatre historian with specializations in scenography and avant-garde theatre.

The latest production by Grupo Galpão[2] is an example of this leaner scenographic aesthetic. Accustomed to investing in large-scale physical spatial solutions, the group has opted, in its latest work, entitled *(Um) Ensaio sobre a cegueira* (An Essay on Blindness), for a relatively empty stage, punctuated by a few pieces of furniture and scenic objects. According to members of the creative team, the choice for an empty stage was not exactly due to budgetary or logistical constraints, but rather a question of the language of the work itself, which is notably performative. Motivated by this perception, this chapter offers a brief dive into the creative process of *(Um) Ensaio sobre a cegueira*, seeking to map the choices that led to the configuration of the scenic space, as well as its functioning in relation to the staging. From this experience, I propose a reflection on the emptying of the stage as a possible emerging trend within a performative theatrical scene.

Inspired by the novel *Blindness*, by Portuguese writer José Saramago, the production by Grupo Galpão, directed by Rodrigo Portella[3], proposes an immersive experience about a society affected by an epidemic of blindness, raising reflections on the fragility of social structures and the ethical and moral limits that shape community life. The white blindness that invades Saramago's dystopian world is portrayed by Portella as a metaphor for current times: the inability to see others in a time of polarization and little empathy. Seeking to bridge the gap between literary narrative language and scenic representation,

2 Founded in 1982 in Belo Horizonte (Brazil), Grupo Galpão has established itself as one of the most important companies in the Brazilian theatre scene. With origins linked to the tradition of popular and street theatre, the group has developed its own identity, marked by rigor and language research, having won numerous awards and international recognition.

3 Born in the state of Rio de Janeiro, Rodrigo Portella is an award-winning theatre director and playwright with a consolidated and respected career in the Brazilian theatre scene.

the production proposes a continuous performative flow between fiction and the reality of the stage, in which the actors move between embodying the characters and narrating as themselves — actor-narrators. In this way, the text, as a narrative space, becomes the central structure of the play.

The show premiered in April 2025 at Galpão Cine Horto, the group's headquarters in Belo Horizonte. Upon entering the theatre, the audience finds the stage empty, occupied only by a traffic cone and the actors. Soon after, furniture and objects are brought onto the stage by the actors themselves, who begin to manipulate the various elements of the set throughout the performance. Operating as 'formulators' or 'actor-narrators'[4], the cast members perform the story with the support of the set elements as they narrate it, constructing images and landscapes in full view of the audience. Everything is exposed. The spacious table unfolds into various spatial and imagery configurations; the movement of a spotlight, supported by tripods, creates specific atmospheres; stacked objects set the mood of chaos and destruction [Figs. 1 to 4].

4 Following the guidance of director Rodrigo Portella, the actors worked on constructing the figure of the actor-narrator, or 'formulator' actor, as Portella proposes. This figure is based on the so-called actor-rhapsode, an expression that refers to an actor who narrates a story using expressive gestural and body language.

Figure 1: Table that unfolds into different configurations. Photo: Fernando Lara

Figure 2: Table reconfigured alongside other props. Photo: Fernando Lara

Figure 3: Mobile reflector manipulated by an actress. Photo: Fernando Lara

Figure 4: Rearranged objects suggesting the chaos of the asylum. Photo: Fernando Lara

In this dynamic, suggestion overlaps with exposure, calling for the active participation of the audience in the game of theatricality: the scenes suggest, but each spectator constructs their own chaos, their own asylum. At certain moments, description gives way to silence, leaving the process of fabulation even more up to the spectator. One such moment is the construction of the striking sequence in which the women return from a pavilion where they suffered abuse, resulting in one of the play's high points.

Assuming theatre as a space for shared invention, the play proposes ruptures in the boundary between stage and audience. At a certain point in the show, part of the audience is invited to compose the scene. Those who purchased the so-called 'experience ticket' are called to the stage and blindfolded, representing the new groups of blind people arriving at the asylum. Shifting from the position of observers to participants, the blindfolded spectators are led by the actor-narrators, integrating the game of the fable and altering the stage design with their mass of bodies — a mass that joins the dynamic network of furniture and objects, becoming part of the scenography [Figs. 5 and 6].

Figure 5: Spectators invited onto the stage are blindfolded.
Photo: Fernando Lara

Figure 6: Blindfolded spectators compose the scene.
Photo: Fernando Lara

For director Rodrigo Portella, the question of perception and the metaphor of blindness proposed by Saramago are directly related to the aesthetic choice of exposing theatrical artifice and mechanisms. When asked why he chose to reveal the actors' manipulation of light and set elements, Portella explains:

> By revealing what is normally hidden — the cables, the lamps, the actors operating the scene — we are practicing this 'seeing beyond' that the work proposes. Just as the novel invites us to question what lies behind appearances, the staging reveals its own processes of construction[5] (Marcondes 2025).

The choice for this 'performative theatricality' – which showcases the *doing* – was present from the beginning of the creative process, serving as a guide for the conception of the set design. According to Marcelo Alvarenga[6], who designed the set, in the very first meetings, the director already pointed to the idea of 'suggestion' as the basic principle that would guide the conception of the mise en scène and set design. In this proposal, it would not make sense for the scenography to represent any fictional space. The set designer also says that the director always had something resembling a rehearsal as his starting point. "The idea for the set design starts from the table in the group's rehearsal room," says Alvarenga[7] , "everything starts from there" [Fig.7]. Therefore, from the first exchanges of ideas with the set designer, Rodrigo Portella already seemed to have in mind something that referred to a 'raw space', without great resources, which could serve as a device for scenic and narrative play.

5 Portella, in an interview with Folha de São Paulo, 11 September 2025.

6 Marcelo Alvarenga is an architect and founding partner of Play Arquitetura Company. He also works as a set and costume designer, having done work for renowned companies such as Grupo Galpão, Companhia Brasileira, and Grupo Corpo.

7 Quote taken from an interview with the set designer for this research.

Figure 7: The set design recaptures the idea of the rehearsal room table, taking on a stage atmosphere. Photo: Fernando Lara

This does not mean that the director was not open to proposals that would contribute to this narrative language. Early in the process, the set designer was trying to propose a physical structure that would support this narrative game and, at the same time, be capable of spatially organizing the actions, generating an aesthetic unity. Alvarenga remembered the Shakers — a Protestant religious group founded in England in the eighteenth century, whose philosophy was based on a sense of community, celibacy, pacifism, gender equality, and work. One of the things that characterized them was a structure that functioned as a kind of continuous rail that ran from one end of the room to the other, at a height of about two meters, on which they hung chairs, work tools, hats, clothes etc. Something based on this idea was proposed, in an attempt to create a scenographic structure that would provide an organized spatial basis. Although the proposal was in line with the concept of a performative game, the idea was ultimately not pursued.

In general, the set design process always focused on the most immediate needs that arose in the rehearsal room from improvisations with the furniture and objects available. In the search for an aesthetic language, Marcelo

Alvarenga suggested using metal as the base material for the furniture, in order to create a certain unity, since each chair in the rehearsal room was different. Associated with a hospital or asylum atmosphere, the metallic aesthetic seemed to generate a strangeness appropriate to the sensations evoked by the narrative. Endowed with a certain coldness and a specific sound, that materiality offered sensory and dramaturgical potential to be explored. Alvarenga even proposed grey dance floor covering the entire stage, in order to emphasize the cold chromatic scale and amplify the degree of strangeness. The presence of a defined floor surface, however, could generate an unwanted spatial delimitation, since the concept of the whole stage box as a performance area was beginning to assert itself.

At the end of the process, the idea that prevailed was a set of metal furniture — consisting of chairs, benches, and a table that could be dismantled into several parts — in addition to a multitude of objects and props that, during the course of the performance, occupy the entire stage space. There is no physical structure that unifies or delimits a coherent notion of scenography. But that does not mean that the proposal is simple. From the standpoint of lighting, for instance, it becomes clear that this is quite a complex scenic space. The set is, in fact, the theatre itself that is being occupied. The wings, walls, and various unusual corners of the stage box are illuminated, since there are scenes that happen in these places.

According to Rodrigo Marçal[8], who is responsible for the show's lighting together with the director, the process

8 Rodrigo Marçal works as a lighting designer in Belo Horizonte, having done dozens of projects for dance companies, theatre groups, musicians, performers, and visual artists. He has received several awards in his field. Since 2013, he has served as technical coordinator for Grupo Galpão.

of adapting the show to each new venue is quite complex due to the specificities of the lighting design. The show is almost entirely lit with PAR lamps, and almost everything is connected individually in order to create very specific light zones. This type of lamp was chosen because of its unique optics, capable of producing a more intense brightness, with much greater nuances of light and darkness, as well as very sensitive dimming. Such technical choices, though challenging, support the central concept of the show's lighting, based on a light that reveals and blinds. [Fig. 8]

The stage design of *(Um) Ensaio sobre a cegueira* points to some dichotomies related to the very idea of scenography. On the one hand, it would not be incorrect to say that the scenography in question presents a high degree of complexity.

Figure 8: PAR spotlights make up the entire lighting base. Photo: Fernando Lara

What we see on stage is, above all, an elastic and mouldable scenic space, at the service of a staged narrative. Although composed of few elements, it is a dynamic, porous, malleable, complex setting. On the other hand,

what is presented to the audience is a 'raw', clean stage, devoid of any physical structure that unifies, organizes, or demarcates a specific spatiality. From this perspective, what we see is a certain absence of scenery, an empty stage.

This perspective brings us back to the reflections raised by Arnold Aronson in his aforementioned book *Disappearing Stage,* which includes a valuable collection of articles by prestigious researchers in the field. Based on the works exhibited at the 12th edition of the Prague Quadrennial of Performance Design and Space[9], the book sought to reflect on the multiplicity of formats and aesthetics through which the notion of scenic space was being expressed, encompassing theatrical manifestations that often took place on empty stages or in total environments that enveloped the audience, or in so-called 'real spaces', such as site-specific practices and other languages of the genre. Aronson justifies the choice of title based on the perception that the variety of performative and immersive presentations was, in fact, a reflection of the contemporary state of scenography and, perhaps, of theatre in general. According to the author, 'the dematerialization of the stage' refers to the elimination of traditional stages as performance venues, but it can also refer to the invasion of digital and electronic media on the scene. What was at stake at the time was the paradigm shift that led the Quadrennial to change its name[10], embracing the idea of

9 Considered the largest event dedicated to scenography in the world, the Prague Quadrennial has been held every four years since 1967 in the capital of the Czech Republic.

10 In 2011, the Quadrennial ceased to define itself as a meeting on scenography and scenic architecture, becoming instead a meeting on *performance design and space.*

'performance' as the most appropriate conceptual axis for reflecting on the contemporary scenic space.

If contemporary theatre has changed, incorporating strong performative traits, the space that surrounds it must also change in some way. In a sense, this was the observation made by Arnold Aronson, who noted in that edition of the Quadrennial an absence of traditional scenography, which consists of artifacts constructed to transform the stage into fictional environments separated from the viewer by a scenic frame:

> If set design is understood as the transformation of a stage by material scenery, and if a stage is understood as a designated space that is literally or metaphorically framed within a theatre of some sort, then design — and the stage — was surprisingly absent (Aronson 2012, 86).

Aronson's conceptual reflection on the 'dematerialization of the stage', relating it to a performative aesthetic, is based on a famous essay written in 1968 by art critics Lucy Lippard and John Chandler entitled *The Dematerialization of Art*. In it, the authors analyse a long process observed in visual arts practices that resulted in the devaluation and even elimination of the artistic object. After more than fifty years of practical experimentation and theoretical reflection, the visual arts of the 1960s and 1970s, in reaction to the commodification of art, replaced the aesthetic object with conceptual art, action, and performance. According to the authors, the dematerialization of art was implicit in the dissolution of traditional media and the introduction of electronics, light, sound, and, above all, performative attitudes in painting and sculpture. The tangible gave way to the ephemeral,

and "art as idea and as action" (Lippard and Chandler 2013, 152) came to dominate artistic practices.

Aronson sees in Lippard and Chandler's thinking a good analogy for the phenomenon of scenography dematerialization detected by him. According to the author, this phenomenon manifests itself in various ways — either through a preference for real spaces as a privileged locus for performance, or through the prevalence of virtual and multimedia spaces to the detriment of concrete scenographic elements. All this plurality of languages and formats, according to the author, is linked to a postmodern aesthetic characterized by the absence of unity, a multifaceted scene marked by fragmentation and hybridism. The author concludes his argument by proposing the idea of a 'post-scenographic theatre', alluding to the famous term 'post-dramatic', coined by Hans-Thies Lehmann to refer to the postmodern theatre, marked by a performative aesthetic:

> Several years ago, German theoretician Hans-Thies Lehmann coined the term 'post-dramatic theatre' to describe the contemporary theatre based primarily on performative elements rather than literary text. Perhaps the dematerialized stage might be described as a post-scenographic theatre which has abandoned the spatial and visual vocabulary that has dominated much theatre since ancient times (Aronson 2012, 94).

Although Aronson focused his arguments on immersive and multimedia scenic spaces, the empty stage of *(Um) Ensaio sobre a cegueira* seems quite illustrative of some of the issues he raised, especially with regard to the nature of scenography in performative theatre practices. As we have seen, despite its narrative nature, *(Um) Ensaio sobre*

a cegueira is constructed from a deeply performative aesthetic, adopting scenography as one of the supporting elements of this aesthetic. Instead of a physical structure that unifies and organizes the scene, representing some fictional environment, what we see is the stage space itself, exposed in its physical reality, operating in conjunction with a series of 'performative elements'[11] — furniture and objects that are organized and reorganized based on the actions of the actors on stage. In this sense, the performative traits of the play's scenography become evident, since it is a scenography made *for* and *by* the performance — which, to a large extent, seems to reflect the new paradigms of the expression 'performance design', so widely debated recently in academic circles.

This performative, 'unstructured', dynamic, and malleable scenography seems to find in the idea of *rhizome* a very appropriate image to express some of its central characteristics. Proposed by Gilles Deleuze and Félix Guatarri, the rhizome[12] is a concept from the post-structuralist philosophical current that describes a set that allows connections between any of its constituent elements, regardless of any predefined order, structure, or entry point. Operating in a dynamic of synaptic connections, without following a structural or hierarchical order, the scenography of *(Um) Ensaio sobre a cegueira*

11 For more information on the idea of performative scenography, see Andrade, 2021.

12 In botany, rhizome refers to the structure of some plants whose shoots can branch out at any point, functioning as a root, stem, or branch, regardless of their location in the plant. Taken up by philosophy, the image of the rhizome exemplifies an epistemological system where there are no roots — that is, propositions or statements that are more fundamental than others.

seems to present a kind of rhizomatic logic[13]. Objects enter and exit, reappear, structure a narrative landscape, and disappear. An ethereal operating system, in which images are constructed and dismantled, similar to what occurs with the materiality of the elements of the scene itself.

This aesthetic of the emptied, dematerialized, or 'de-structured' stage points to relevant paths of reflection, beginning with the questioning of the very idea of scenography — its nature, its role, its specificities, and its contradictions. The rhizomatic scenic space of *(Um) Ensaio sobre a cegueira* shows us that scenography is linked to the scene, exists for it, is constituted through it, as a temporary and ephemeral work, just like performance. This, perhaps, is the greatest specificity of scenography, the feature that separates and distinguishes it from its related fields, granting it its own logic.

However, a more traditional perspective leads us to see scenography as an art of prospecting and creating space, much like architecture. It is no coincidence that countless scenographers throughout history have been trained as architects, such as the scenographer of the show himself, Marcelo Alvarenga. From this perspective, if **we think of scenography as ephemeral architecture, understanding its practice as the craft of creating, organising, and defining spaces, how can we design this fluid, dynamic, unstructured space that is constituted by action? In other words, what is the role of the scenographer within a performative scenography of a rhizomatic nature?**

13 Because it involves such a broad concept, the association with the image of the rhizome proposed here deserves to be carefully and properly studied. However, since post-structuralism is deeply connected to the postmodern issues that inspired a whole critical analysis of the field of arts, the image of the rhizome as a metaphor to describe the fluid nature of a performative scenography such as that of *(Um) Ensaio sobre a cegueira* seems to present itself as a promising path of research, yet to be explored.

Finally, we could ask ourselves to what extent the emptying of the stage has been asserting itself as **a trend, as suggested by Aronson. Such speculation gains traction when we observe a change in the dynamics of production in the Minas Gerais scene over the last two decades, with the absolute prevalence of lean stage spaces**[14] **— which could be attributed to budgetary constraints.** If this trend does indeed exist, to what extent are its primary motivations linked to the realm of production (of a financial nature), or to an aesthetic (and conceptual) choice, or to both? What are the impacts of this supposed trend on the work of scenographers? Obviously, it was not the aim here to answer these questions, which would require specific methodological procedures, but rather to provoke some reflections on the nature and practice of scenography today.

REFERENCES

Andrade, Eduardo dos Santos. 2021. *O espaço encena:* teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. Rio de Janeiro: Synergia.

Aronson, Arnold (Ed.). 2012. *The Disappearing Stage*: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial. Prague: Arts and Theatre Institute.

Lippard, Lucy and John Chandler. 2013. "A desmaterialização da arte". *Arte & ensaios 25 151-165.* https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826

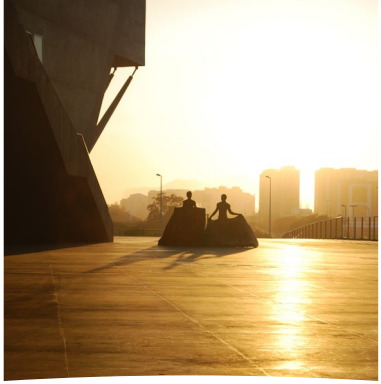
14 This observation is supported by informal conversations with set designers and set technicians from Minas Gerais, who claim that their workload has decreased significantly. The confirmation and reasons for this phenomenon are yet to be investigated.

Marcondes, André. 2025. "Grupo Galpão transforma distopia de Saramago em experiência teatral intensa". *Folha de São Paulo*, Rio de Janeiro, 11 September. Available at: https://www1.folha.uol.com.br/blogs/mise-en-scene/2025/09/grupo-galpao-transforma-distopia-de-saramago-em-experiencia-teatral-intensa.shtml.

Part 3

CULTURAL HERITAGE

CHAPTER 14



THEATRE AND TELEVISION IN FRANCE: NOTES FOR A LECTURE

Evelyne Cohen

This text will draw on written and oral audiovisual archives available in particular at the Institut national de l'audiovisuel- INA, where many theatre and television professionals have deposited their archives. The INA also has recordings of numerous performances. For its part, the BnF has developed educational tools such as "Entendre le théâtre" (Hearing Theatre)[1].

I will first discuss the media coverage of theatre by radio and television. Then I will outline a chronology of the development of theatre on television, highlighting the most significant experiences that punctuate it. Finally, I will discuss theatre as a heritage to be exploited.

Theatre in the media

The beginnings of theatre on television date back to the 1930s in the United States (NBC) and Great Britain (BBC).

1 You can refer to the online resource at: https://www.bnf.fr/fr/entendre-le-theatre and https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html#:~:text=Les%20premières%20expérimentations%20ont%20lieu,du%20vaudeville%20et%20des%20comédies

Radio theatre enjoyed an early and easier rise in popularity among the working classes in the 1930s. Theatre was broadcast and rebroadcast on the radio, giving rise to a new "radio art"[2]

But the early days of theatre on television were difficult, as pointed out by some commentators who saw a kind of incompatibility between theatre and television.

(See *EnScène*, "Teatro e Televisão", a report by the INA[3])

In 1993, *Le Monde* wrote on July 25,

> There is a kind of incompatibility between theatre and television. It is as if the screen were a barrier to the body, to the very essence of an art form where ideas are made of flesh. Theatre is a bit like the circus; you need the smell, the texture of the skin or clothing, the human being, their perfection and imperfection. Yet the small screen has never stopped trying to record theatre, to show it.

Chronology Theatre and Television

a. Records-radio-television

Another means of broadcasting and preservation, theatre records represented a way for theatre to exist outside the theatre, an audio means of reproducing the performance (reproduction through recording, or, sometimes, re-production, in the sense of a new production, in the studio). Researcher MM Mervant Roux[4]gave a presentation on vinyl records, their value to

2 https://classes.bnf.fr/echo/radio/

3 https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html

4 Marie-Madeleine Mervant-Roux. 2010. "Pour une histoire des disques de théâtre. II. L'âge d'or des 33 tours (1950-1970). Comment a-t-on pu l'oublier si vite ?". *Théâtre/Public:* 60-70.

theatre researchers, and the methodological precautions to be taken when using them.

French television was born in 1945. It developed around a program illustrated by the motto "inform, educate, entertain." Within this framework, cultural programs took on great importance, particularly in the area of television drama[5] . The drama department, known as *the École des Buttes Chaumont,* was headed by Bernard Hecht from 1952 to 1956, then by André Frank[6].

The early days of television were characterised by a profusion of dramas filmed live in studio sets. In 1961, Jean Prat directed Aeschylus' *The Persians* for television, which was a great success and is still cited as proof of the educational aspirations of early television. Jean Prat wanted to "*make The Persians on television a modern spectacle, a new kind of show.*"

Jean Prat's adaptation and production of Aeschylus' tragedy[7] marked a milestone in the history of French television. In addition to the sumptuousness with which it was staged—music by Jean Prodromides, the RTF Philharmonic Orchestra, spoken choruses, grandiose sets—the work was broadcast in stereo (the first time that RTF had combined the resources of radio with those of television). The choir, the main actor in *The Persians*, was conducted by René Alix. The masks worn by the actors were designed by Cyrille Dives. "Freely inspired by Persian bas-reliefs contemporary with Aeschylus, these masks are obviously not intended, like Greek masks, to amplify the actors' faces, but to give them unity, a hieratic and unreal

5 Sicard, Marie-Noëlle. 1999. "L'invention d'une esthétique: le theatre à la télévision". In *La Télévision dans la République les années 50,* edited by Marie-Françoise Lévy, 65-89. Paris: Complexe - IHTP-CNRS.

6 See the *EnScènes* timeline, which contains excerpts recorded on radio and television https://fresques.ina.fr/en-scenes/fresque

7 Broadcast by *RTF*, October 31, 1961 at 1:08 am.

character." Jean-Jacques Gambut copied the real palace of Xerxes in Persepolis only to stylize it.

But gradually new questions arose: how to represent theatre on television? What differentiates theatre on television from cinema on television?

The first television directors had been trained in cinema techniques: this was the case for Marcel Bluwal[8] , who joined television in 1949 (he was 40 in 1965) and directed some 50 dramas between 1954 and 1965[9] . He also directed films, two of which were selected for the Cannes Film Festival.

In 1965, television (which now had two channels) continued to show a keen interest in dramas. Added to this was a desire to introduce the French to the classics. Dramas were both entertaining and educational. However, television was becoming a mass medium, and TV executives declared that they wanted to move "from the artisanal era to the industrial era" (Contamine 1965).

b. Question of Representation and Adaptation

Contrary to popular belief, the repertoire of dramas is extensive and eclectic, ranging from Jean Prat's *Les Perses* to contemporary authors such as Albert Camus. Gradually, agreements were reached between authors' societies and television. But there was also a call to "gradually create a theatrical style for television" (*Le Monde,* Michel Droit, "il doit se créer peu à peu un style théâtral télévisé" [a theatrical style for television must be gradually created], February 11, 1952).

8 Bluwal, Marcel. 1989. "Le premier de la classe". In *200 téléastes français,* edited by Christian Bosséno. Paris: Télérama. Cinémaction Collection.

9 See Marcel Bluwal's entry in the Maitron Dictionary and the article in *Sociétés & Représentations* 2010/2, number.30, as well as the heritage interview reproduced by the INA.

c. Technical adaptation in the studio

However, as Pascale Goetschel notes, "television drama has gained autonomy": the repeated use of close-ups, the multiplication of performance spaces, and the use of voice-overs have led to new modes of representation.[10]

The use of kinescopes became widespread: television tubes were filmed, allowing theatrical performances to be preserved on film. This practice remained common until the development of the video recorder. However, kinescope images are recognizable by the four corners of the image, which appear slightly cropped.[11]

d. Educational TV: Don Juan by Marcel Bluwal, 1965 – Theatre on film. The 8th art.

The television programme schedule[12] provides for the broadcast of dramas twice a week on Tuesday and Saturday evenings on the first channel and once on the second channel on Saturdays. On April 29, 1965, the ORTF[13] program committee explained that a balance must be struck between "works of research and those intended for a wider audience."

10 https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00302/les-perses-d-eschyle-film-de-jean-prat.html

11 https://books.openedition.org/editionscnrs/2941?lang=fr

12 National Archives, 1990214 art. 44 Television Program Committee 1965-1971, April 29, 1965.

13 The French Broadcasting and Television Agency (ORTF) was a former public industrial and commercial institution, successor to the French Broadcasting and Television Agency (RTF), whose mission was to oversee public broadcasting and television, manage transmitters, and supervise national and regional audiovisual production. The Agency was created in 1964 and dissolved in 1975, giving rise to seven separate companies. (Translator's note)

It was in this context that Marcel Bluwal conceived the project *Dom Juan /Le festin de pierre* (later renamed *Dom Juan*), a five-act prose play by Molière depicting the march toward death of a libertine man. He presented it to television executives, namely Deputy Director General Albert Ollivier, who was succeeded by Claude Contamine. The latter was looking for programs that would appeal to the general public. However, he accepted Bluwal's project and also gave him the means to shoot it in 35 mm, which Bluwal justified by the requirements of the final scenes of Dom Juan's death, representing a significant budget. The sound was broadcast separately on tape. Marcel Bluwal commented on and explained these choices:

> I explained that I absolutely had to show Dom Juan spinning in concentric circles that take him to Heaven or Hell in the last shot. I wanted something similar to Bosch's spirals in *The Temptation of Saint Anthony*. I explained that I could only achieve this special effect on video. In fact, the 16 mm kinescope did not provide sufficient optical quality. So I was able to shoot the entire film in 35 mm, solely because the last shot was on video, transferred to 35 mm kinescope.[14] .

14 INA productions, Marcel Bluwal, "Télé notre histoire," October 31, 1999; director Dominique Froissant.

Credits and authors: Director, Bluwal, Marcel; Actor, Piccoli, Michel (Dom Juan); Actor, Brasseur, Claude (Sganarelle); Actor, Ferjac, Anouk (Elvire); Actor, Le Royer, Michel (Dom Carlos); Actor, Arcanel, Yves (Dom Alonse); Actor, Nat, Lucien (Dom Louis); Actor, Obé, Jean (La Ramée); Actor, Steiner, Josée (Charlotte); Actor, Caillaud, Françoise (Mathurine); Actor, Rozan, Dominique (Gusman); Performer, Gay, Paul (Monsieur Dimanche); Performer, Verdier, Julien (the poor man); Performer, Bardi, Angelo (Pierrot); Performer, Muller, Michel (La Violette); Performer, Chauveau, Philippe (Ragotin); Performer, Cavaignac, Katja (the ghost); Performer, Etcheverry, Michel (the Commander's voice); Director of photography, Bac, André; Set designer, Lys, Jacques; Costume designer, Marchand, Anne Marie

Dom Juan undoubtedly represents a step forward in the history of theatrical genres on television. The terms used in 1965 to describe it are varied, which reflects the difficulty of characterizing it. The television magazine *Télérama* refers to Molière's "play" as a "comedy." The channel manager's report uses the word "drama." Bluwal himself uses the term "television film," emphasising the fact that the genre allowed him to use many more resources.

> [...] The TV movie allowed me to conceive of the play as a kind of long march by Dom Juan towards death, through all the sets, until the final sacrifice [...] The most complete innovation compared to the theatre was the physical translation of Dom Juan's journey towards death.[15]

15 Marcel Bluwal, *Un aller, op. cit.* 255-272.

The play, which is a "machine play",[16] takes place in five different locations: successively at the Trianon Palace in Versailles and in the stables of the Prince of Condé in Chantilly (Act 1), on a beach on the English Channel (Act 2), in the forest of Rambouillet (Act 3), back at the Trianon Palace (Act 4) and finally in Arc-et-Senans in the ideal city built by Claude Nicolas Ledoux (Act 5). It is worth noting the choice of Nicolas Ledoux's highly symbolic architecture with its bull's-eye window piercing the pediment of the Director's House; each of the buildings has a smaller bull's-eye window, so that in the building with colossal columns, one feels constantly watched by the eye. The thesis developed by Bluwal, which could be linked in part to the cultural context of the 1960s, is that "part of what Dom Juan has become stems from a constant opposition between son and father."

The entire play is accompanied by Mozart's music, whose rhythm is inseparable from the text, the script, and the staging: the first movement of Mozart's *Requiem*, the muted music of Mozart's quintet (near the sea), the allegro vivace of the third movement, the Masonic funeral ode, and once again the *Requiem* at the death of Dom Juan.

However, the play received mixed reviews. On the other hand, it has been well received in schools from 1965 to the present day. The mayor of Aubervilliers, Jacques Ralite, was enthusiastic, as is the Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. It is worth remembering that the era was favourable to experimentation, which is what made it so interesting.

16 "Pièce à machines" is a historical French term that refers to a type of play that makes extensive use of spectacular effects and theatrical machinery. These plays, in classical French theatre of the 17th and 18th centuries, relied on a complex system of pulleys, ropes and moving scenery to create illusions of flight, rapid scene changes and the appearance of gods or mythical creatures to dazzle the audience. (Translator's note)

e. The biggest theatre in the world: Eurovision Pitchipoi with director Jacques Krier

Eurovision is a system of connections and an exchange platform between European countries. In France, programme director Jean d'Arcy played an important role in setting up the European Broadcasting Union (EBU). On June 6, 1954, the first official Eurovision broadcast took place: the Narcissus Festival, transmitted from Montreux, Switzerland.

The first Eurovision dedicated to drama, with simultaneous broadcast in 14 European countries (more than the Common Market) of an original play written for the series "Le plus grand théâtre du monde" (The Greatest Theatre in the World), took place on December 15, 1962[17] . It was written by the British playwright Terence Rattigan, "Nothing but the Truth" (actor Claude Loursais, etc.). According to Eurovision rules, the images from the different countries were the same, but each country had its own lyrics. Each year, a new country takes charge of the "World's Greatest Theatre" show.

In 1967, ORTF asked writer François Billetdoux to write the work to be presented by France on the "world's greatest theatre," i.e., the vast Eurovision network.The program was broadcast on the first channel at 8:35 p.m. on October 31, 1967, for 2 hours and 45 minutes[18].

Then, on November 12, 1967, the ORTF's Research Department broadcast the program Un certain regard (46 min): we have the documentary that shows the behind-the-scenes work and difficulties of the show.

Billetdoux's foreword explains its significance:

> Professionally speaking, since the aim was to compose a dramatic work suitable for television,

17 See Jacques Siclier, "Rien que la vérité," *Le Monde,* December 18, 1962.

18 https://www.lesdocs.com/dvds-pitchi-poi-ou-la-parole-donnée-578-32-1-0.html

> which could be produced in various ways by the 20 member organisations of the EBU and broadcast more or less simultaneously on the channels of the participating countries. Then, on an intellectual and emotional level, since this event was created "with the aim of strengthening the community of ideas and feelings among European television organisations.

The "central" director was Jacques Krier. The team consisted of several directors: French director Casaril, German director Wild, Belgian and Flemish directors, Walloon directors, Swiss directors, Italian directors, Spanish directors, Yugoslavian directors, etc. In fact, during filming, there were disagreements between the directors, as well as with Krier; there were also differences in equipment.

f. Au théâtre ce soir (1966-1986)

The programme *Au théâtre ce soir* is of a completely different genre. Pascale Goetschel (Théâtre Marigny and TV) noted various characteristics of the programme :

- Black and white then color
- The idea that theatre on television leads not only to books but also to the theatre
- Small budget
- A single take in front of a live audience
- Presence of the audience, which is filmed
- "Lighthearted" plays

Au théâtre ce soir? became a benchmark. Pascale Goetschel explains that the series was launched by Pierre Sabbagh. The plays were part of a series of plays similar to boulevard theatre, which enjoyed unparalleled longevity. *Au théâtre ce soir,* with 410 plays, some of which were rebroadcast several

times, began on July 9, 1966, and continued until 1984, before a final broadcast on February 22, 1986[19].

g. The plays were neither simple theatre broadcasts nor television dramas

I will discuss an example: *Le système Fabrizzi*, one of several plays in the "series" (1967) [20]

Is it theatre or television? Both, explains Pierre Sabbagh. We are talking about "Teletheatre." An agreement was signed between TV and the Marigny Teletheatre. Even today, there are reruns of plays from *Au théâtre ce soir (At the Theatre Tonight).*

h. From the 1980s/2000s

There are new recording methods: VCR, video, then digital. These shows raise the question of cultural democratization at the heart of cultural policies.

Augustin Girard wrote "The progress of democratization and decentralization is being achieved on a much larger scale by industrial products available on the market than by 'products' subsidized by the public authorities." (*Futuribles*, 1978)

19 The conditions for recording the series *Au Théâtre Ce Soir* Prof. P. Sabbagh, November 28, 1966. https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html. The list of all plays is at http://kiriloff.free.fr/les_pieces_du_theatre_ce_soir/ . The figures include all broadcasts, including reruns, based on the "Hyperbase" database (INA consultation center), ross-checked with *Télé 7 jours* programs and the website dedicated to the program, which lists the plays performed and not the broadcasts (http://kiriloff.free.fr/les_pieces_du_theatre_ce_soir/). I have calculated the number of plays broadcast at 410. Jean-Jacques Bricaire counts 411 plays in his book *L'Autre côté du décor*, Éditions des autre-vents, 2001. The difference must come from the only play never broadcast, *La Femme de paille.* Recent broadcasts, particularly on satellite channels, linked to obvious nostalgia phenomena, are not taken into account here.

20 https://madelen.ina.fr/content/le-systeme-fabrizzi-76774

Rebroadcasts and heritage preservation

a. Theatre memory

The so called 'accompanying documents' help to preserve the memory of the professions : directors, actors, playwrights, set designers, lighting designers, technical directors.[21] Preserved plays or excerpts can be viewed again. Thus Gabriel Garran, theatre director (Théâtre de la Commune d'Aubervilliers), was very moved to be able to listen to certain scenes again.

Recordings and rebroadcasts are becoming increasingly common, e.g., the *Comédie Française*, national theatres; in addition, there is a proliferation of media, e.g., YouTube.

'Theatre at home' is enjoying success with audiences Record audience for *Fugueuses*, a play broadcast live on France 2.

The broadcast was watched by nearly 8 million viewers. 'Popular and high quality,' as published on 7 January 2008 in the *Variety Theatre* column by Daniel Psenny. "This is the highest audience a play has ever achieved in the history of television".[22]

b. Another use: Reviewing to rework, a practice used by theatre actors

QUE LE SPECTACLE COMMENCE ! " (LET THE SHOW BEGIN!). "Unlimited streaming of plays for all audiences,

21 https://entretiens.ina.fr/collection/10/memoire-du-theatre

22 Margot (Muriel Robin), aged 40, decides to flee the family home on her daughter's 18th birthday, tired of always giving to others without ever thinking of herself. Standing by the side of a highway with her suitcases, she meets Claude (Line Renaud), 80, who has also run away, but from her retirement home, Les Glaïeuls, where her son has more or less placed her to get rid of her. From a stormy encounter between two women from different generations but pursuing the same goal—escaping hell to find an ideal—a sincere friendship will blossom, fraught with pitfalls.

without leaving home"[23]. You may check out the INA Catalog[24] with the play on words "Au théâtre chez soi" (At the theatre at home)

CONCLUSION

At the end of this inventory, it remains difficult to characterise theatre on television in general terms, between broadcasts and creations. Only the period of "television dramas" seems to have any unity.characterised by a clear educational and artistic mission.

Nevertheless, across decades of experimentation — from the early live broadcasts to today's digital archives — the dialogue between theatre and television has continually renewed itself. It has transformed modes of representation, expanded audiences, and shaped the cultural memory of performance. Television, once perceived as incompatible with theatre, ultimately became one of its most powerful instruments of transmission and preservation.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Ms. Evelyn Lima and the co-organizers of this conference for giving me the opportunity to revisit the issue of the links between theatre and television in France

REFERENCES

Antenne 2. 1975. "Le Théâtre du Soleil. L'Age d'or" INA (Institut national de l'audiovisuel), May, 13. Video 06:28. [Excerpt from the play L'Âge d'or, directed by Ariane Mnouchkine]. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i11138926/le-theatre-du-soleil-l-age-d-or

23 https://madelen.ina.fr/page/theatre-en-streaming?locale=fr

24 https://madelen.ina.fr/page/theatre

Antenne 2. 1987. "Ariane Mnouchkine: L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves". INA (Institut national de l'audiovisuel), October, 1. Video 02:55. https:// www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab87033998/ ariane-mnouchkine-l-indiade-ou-l-inde-de-leurs-reves Bluwal, Marcel, 1974. Un aller, Paris: Éditions Stock.

Cohen, Évelyne. 2017. "Le *Dom Juan* de Marcel Bluwal". In *Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory,* edited by Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine, and Dimitri Vezyroglou, 269-281. Paris: Editions de la Sorbonne.

En-scènes: INA (Institut national de l'audiovisuel). videohttps://fresques.ina.fr/en-scenes/

France 2. 1999. "Tambours sur la digue by Ariane Mnouchkine". INA (Institut national de l'audiovisuel), October, 15. Video 02:22. https:// www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab99041934/ tambours-sur-la-digue-d-ariane-mnouchkine

Goetschel, Pascale. 2007. "Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses", In *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, edited by Evelyne Cohen, and Marie-Françoise Lévy, 113-143. Paris : CNRS Éditions

Goetschel, Pascale. 2014. "Le Système Fabrizzi: une pièce parmi d'autres de la " série 'Au théâtre ce soir'" In *1967 au petit écran: une semaine ordinaire* edited by Evelyne Cohen and Myriam Tsikounas, 265-279. Rennes: INA, Presses universitaires de Rennes.

En-scènes: INA (Institut national de l'audiovisuel). videohttps://fresques.ina.fr/en-scenes/

Hersant, Céline. 2011. "Le théâtre à la télévision". *En-scènes* - INA (Institut national de l'audiovisuel). televisionhttps:// fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html

INA. 2008. "Le théâtre dans les fonds de l'Inathèque de France. Fonds, collections et documents de l'Inatheque de France". https://www.inatheque.fr/medias/inatheque_fr/fonds_audiovisuels/guides_thematiques/TheatreFin.pdf

Lemêtre, Jean-Jacques. 2024. "Le Théâtre du Soleil par les sons". [Interview conducted by Pascale Goetschel][25] In *Histoires culturelles* [Podcast], produced by Anaïs Fléchet, Laurent Martin, and Ivanne Rialland, November, 18. https://chmcc.hypotheses.org/16729

Mnouchkine, Ariane. 1967. "Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil". Interview by Paul Louis Mignon. INA (Institut national de l'audiovisuel), April, 23. Vídeo, 3:55. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i18149785/ariane-mnouchkine-et-le-theatre-du-soleil

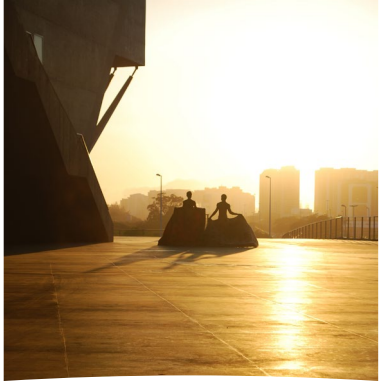
Antenne 2. 1975. "Le Théâtre du Soleil. *L'Age d'or*" INA (Institut national de l'audiovisuel), May, 13. Video 06:28. [Excerpt from the play *L'Âge d'or*, directed by Ariane Mnouchkine]. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i11138926/le-theatre-du-soleil-l-age-d-or

Antenne 2. 1987. "*Ariane Mnouchkine: L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*". INA (Institut national de l'audiovisuel), October, 1. Video 02:55. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab87033998/ariane-mnouchkine-l-indiade-ou-l-inde-de-leurs-reves

France 2. 1999. "Tambours sur la digue by Ariane Mnouchkine". INA (Institut national de l'audiovisuel), October, 15. Video 02:22. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab99041934/tambours-sur-la-digue-d-ariane-mnouchkine

25 A collective and militant artistic adventure embodied by Ariane Mnouchkine, the Théâtre du Soleil moved to the Cartoucherie de Vincennes in the early 1970s. For more than 45 years, composer Jean-Jacques Lemêtre has been conducting unique sound experiments there. Historian Pascale Goetschel met with him to discuss stage music and theatre as a place for sound creation.

CHAPTER 15



EFFECTIVE AFFECTIONS: ASSEMBLING IMAGES, TIMES AND MEANINGS OF PLACES [TOWARDS CONTEMPORARY DESIGN]

Fabiola do Valle Zonno

This text comes from my concern with the education of architects and urban planners, particularly because of teaching architectural history and defending its importance for design. The knowledge of architectural culture is fundamental to the imaginative process, especially when architects are challenged to work with memory in the field of restoration and heritage interventions. It is in the interest of the effectiveness of the designer's work, from both an ethical and aesthetic perspectives, that I recognize as fundamental that architects must be educated to be sensitive to the presence of time in heritage sites and to the meanings attributed to them over time.

I believe that, in addition to scientific knowledge about preservation, the path of thinking-creating can be expanded via the trail of affections (*affectio*) and emotions (*affectus*), or, in the words of Peter Zumthor, a "feeling of history", cultivated through embodied experience and contact with images from the past and present.

Working with the potential of images in the assembling process — as experienced in research, extension, and monitoring final graduation projects — allows me to affirm the possibility of accessing the meanings of places in time in a sensitive and critical way.

The research-creation efforts consolidated in the works of *Atlas do Encantado* and *Atlas.Memória.UFRJ*, developed by the group "Between architecture, art, and landscape" that I coordinate at PROARQ FAU UFRJ, highlight the power of image montage in provoking sensory experiences, reflections, and reinventions. Each image can affect us and once brought into play, is explored fragmentarily and intertextually — as a means of contemporary thinking about memory, history, and heritage.

In this sense, I seek to affirm the potential of the image montage method to construct a project path that values heritage, alive in time, and that values itself as aesthetic power. Based on the effectiveness of affections, architects can exercise their creativity by recognizing themselves as part of a living construction of memory in time and, therefore, not only responsibly transmitting heritage to the future, because they listen to the voice of the existing with empathy, but also presenting their own contemporary voice in a harmonious way, from the perspective of a 'weak architecture'.

The path of Affections

It is worth seeking the meaning of affection, as a part of our first experience, related to feeling and being moved by the presence of time.

For Spinoza, in Gilles Deleuze's reading (2002, 33), affections are images or bodily marks, modes, attributes that encompass both the affected body and the affecting external body. Such affections form a certain state of

the affected body and spirit that implies transitions, experienced passages, durations, or continuous variations called affections or feelings — through which the spirit affirms a greater or lesser force of existence in its body than before. An individual is a degree of power, which corresponds to the power to be affected that is necessarily filled by affection. There are two kinds of affections — actions that derive from nature, from the essence of the individual itself — and passions, which are explained by something else, derived from the outside.

Recognizing that the opposition between action and passion is at stake, Didi-Huberman (2021, 28-29), in the company of Bergson, Merleau-Ponty, Freud, and Deleuze, affirms that emotion is an active gesture. E-motion, a movement that is both internal and external, consists of putting ourselves out there, he emphasizes with Bergson. Emotion is an effective opening — a type of sensitive knowledge and active transformation of our world, as Merleau-Ponty puts. Mobilizing Freud, the author says that very often an emotion takes hold of us without us knowing why, because it is in me but outside me — emotions at the unconscious level concern my surroundings, the community of men, and the gestures we share —; emotions are the object of sociology, ethnology, and cultural history itself.

Didi-Huberman (2017) revisits the work of Aby Warburg, an art historian who investigated the history of emotions, figures, and gestures, and argues that our contact with images — crystals that concentrate many things — makes it possible to rethink our relationship with time: "When faced with an image — no matter how old it may be — the present never ceases to reconfigure itself. [...] When faced with an image — no matter how recent or contemporary it may be —, the past also never ceases to reconfigure itself". (Didi Huberman 2017 [2000], 10).

The author suggests that by studying the visual arts (photography, cinema, not just sculpture and painting — and we also include architecture here), we can make our relationship with history a means of transforming our world through our emotions, if these emotions are transformed into thoughts and actions. The author takes a stand: affections, because they are effective motions, can be mobilized ethically in our society. We cannot make politics with feelings, but neither can we make it by disqualifying our emotions.

This makes us think about how we should respect affective values, in consideration of heritage, such as the emotions that are expressed through intersubjective manifestations — which we investigate in relation to the actors of a community. In other words, our contact with the past through images of heritage sites — through the arts — sensitizes us. Thus, exploring image collections can be a way to think about potential designs. Also exploring embodied contact through authorial records, such as forms of poetic writing, we seek to listen and understand deeper meanings of architecture _ as a way of moving ourselves emotionally and recognizing the affection of others _ in order to imagine, to create.

What I advocate here is a close relationship, the ecology of the architect's subjectivity, encouraging them to be sensitive to the presence of time when dealing with heritage and to creatively imagine how to intervene in it.

Imagination through affects — "feeling of history"

I start from the premise that architecture is a creation of thought, which materializes as perceptions and produces affects; it is a phenomenon capable of moving us, stirring our memories, and sparking our imagination.

Peter Zumthor's poetics, as I have developed in some articles (Zonno 2020), is an exemplary stance of sensitivity and creativity: the architect pays attention to both the site and the task of the building, concretizing designs that create 'atmospheres' based on his own experience in the place and associations of memory, valuing its senses in time.

The concept of atmosphere relates to the romantic sense of Stimmung — tone, mood — taken up again in contemporary aesthetic theory. As Pérez-Gómez clarifies, the concept is defined by Gernot Böhme (1998) as "space of feeling," with emotions being not merely subjective, "ghostly internal mental states," but primary in perceptual experience, intertwined with places, setting the tone for knowing, acting, and thinking, related to sensations, behaviours, and intelligible dispositions related to an environment, to architecture (Pérez-Gómez 2016, 27).

In *Atmospheres* (2006), Zumthor states that buildings should move us, that atmosphere speaks of emotional sensitivity, based on immediate contact. The evocation of such emotions would be capable of removing us from passive perception. When questioned about the term atmosphere as being too private, vague, and poetic, distanced from a more critical bias due to its lack of connection with history and time, Zumthor (2018, 71) states that he seeks "a feeling of history," thinking about the relationship with place and temporal resonance as a "quality of shared experience." This emotion would be achieved by the presence of things, by the presence of fragments of the past.

It is interesting to note that Zumthor is critical of a school-based view of history and values a "history of buildings," of what buildings and landscapes contain —which reveals his belief in the documentary sense of heritage — and values unique narratives that can evoke their meanings, also poetically.

In his process, Zumthor seeks to "feel the time of places" (2018, 30), summons his own emotions and intuitions, and shares his desire to, through the design, make time resonate, exploring formal and material qualities, especially phenomenological ones. Instead of "intervention", he prefers to say that he performs an "emotional reconstruction": "the possibility of stimulating feelings of empathy, perhaps even compassion, but also a game of curiosity when experiencing a place" (Zumthor 2018, 68-69). This way of thinking-creating is a poetic path in dialogue with time and the memory of places.

In the Zinc Mining Museum (2002-2016) in Sauda, Norway, Zumthor drew on fragments and traces of the past, almost forgotten, to approach history from his concrete experience in the present: the mine track, the water channel, the rock cuts. He took the trail as a route and installed new buildings near the rocks in places where zinc ore was washed in the canyon, as modest signs of the mine. The architecture of simple, black volumes suspended under long wooden structures — which echo the mining architecture of yesteryear, fragile structures supported by the rocks — marks the site, allowing it to be perceived as a place. In dark interiors, relics from the miners' working world are on display; narrow beams of light are reminiscent of those that once illuminated the modest equipment.

The design process is the result not only of the architect's contact with the site, archaeologically recognizing the traces of mining activity in the nineteenth century, but also of access to a universe of images, through documentary photographs and the poetics of literature and other arts.

Zumthor says he commissioned four books that provided information about the mine's operation, history, and geology; one of them is an anthology of fiction from different texts and places about the activity of the Sauda

mines — *Sub Terra-Sub Sole* by Kjartan Flogstad, which includes a short story by John Peter Hebel. The story *Unexpected Reunion* is about a miner and his fiancée: a love that suspends chronological time, a body that remains beautifully preserved by the mine, something that seemed to be completely lost returns as a painful beauty. This narrative encourages him to think of architecture as a "powerful presence" that "could evoke the emotions of a lost time."

> So, what are we really talking about here? Is it history, is it the past, is it time? It's obviously not the past itself, but maybe a feeling for the past, a sense of time. I'm trying to open a window through which we can see things and lives that came before us, so that we can discover traces of the past. I'm offering a new framework for experience that stimulates an emotional awareness of the history of the place. And since there are practically no historical traces left, it needed an intense architectural effort to stimulate a feeling for the specific time of the place. So yes, you could say that there is a theatrical aspect to this effort (Zumthor 2018, 51).

Zumthor avoids grand gestures and creates an atmosphere that brings together: the power of the remote landscape, the fragile implantation of contemporary architecture, which by its character evokes memories of the mining constructions in Sauda's past, the paths proposed for contact with concrete evidence of this activity, the entry of natural light and punctuated artificial light that dramatize the relationship with the work objects displayed amid the darkness — a kind of evocation of the memory of the mines — the whole proposal of an experience capable of producing potentially effective emotions. In other words, through the phenomenon of the work of art,

recalling Heidegger, the world of miners is opened — but not completely revealed, as in Van Gogh's painting. How can we not associate the design with the image *La isla de los muertos* (1880) by Swiss painter Arnold Böchlin (part of the collection of images that Zumthor presents in the book Atmospheres) to understand in its poetics the relationship with the past as mystery, with silence, shadow, light, and also human fragility — an architecture that blends seamlessly with the landscape of rocks and trees.

Reconstructing this process of Zumthor's thinking, which is sensitized by other images from the history of architecture and art, demonstrates the architect's appreciation not only for history, based on the concrete presence of traces of time to be preserved, but also for a poetic, affective, and melancholic universe that allows him to create in relation to the past.

As explored, the concrete presence on site and the mobilization of images — both documentary and from different art media — act on the architect's imagination, who, through his creativity and contemporary language, creates a poetic image in architecture capable of producing effective affects from the experiences it promotes.

When it comes to heritage, this poetic image must be linked to the collection of images that relate to the asset in the complex fabric of time, to the world of life, culture, past and present. It is important to propose its continuity, understanding the importance of maintaining the traces of time inscribed in its materiality and of dialoguing with the evocative senses of memory. These senses deserve to be revisited, exposed, and reimagined, through poeticizing, by means of contemporary design, which does not exclude creativity.

Fig.1 – Peter Zumthor, Zinc Mining Museum.
Photo: Fredrik Fløgstad (Creative Commons).

Assemblage as means of imaginative thinking in design

If, in our research on creative processes in design in relation to history, via memory and imagination, we seek to assemble, following Warburg's footsteps, to recognize ghosts and symptoms, in order to understand each project as a poetic image that resonates with several other images — what I suggest here is also the opposite path, proposing that this method with images be mobilized in design teaching.

The approach to history from the perspective of the project should be linked to the recognition of heritage over time. It is important to identify its character, understanding it as part of a collection, when the history of art and architecture contributes to critical recognition at the time of intervention. If the question of reading a building as an object isolated from its context has long been overcome, as has the view of history simply based on the notion of styles, the challenge of finding ways to grasp the complexity of knowledge about what we preserve, seeking

to recognise its potential for architectural imagination, is considerable. Also, there is a need to interrogate the past itself as creative thought. Thus, not only consider the coexistence of heterogeneous times as overlapping layers (historical instance), but also the creativity of yesteryear (aesthetic instance) that may resonate in the imagination of the present.

By complexifying models of time, we architects are invited to inhabit it, in its multilinearity, and identify ourselves as participants in the historicity of a place, as its possible reconfiguration in the present. Imagining the future based on the experience of the past.

Assemblages can be a means for non-linear thinking that simultaneously engenders knowledge and imagination. When dealing with the field of restoration, interventions, and contemporary insertions in sites of heritage value, assemblages are a possible place where meanings can emerge when working with a collection that the architect mobilizes from the perspective of the design. This applies to atmospheres and forms, materials, techniques, and uses — understanding the intricate web of singularities that constitute a place in time to establish a position in relation to what to preserve and how to respectfully direct it toward a future life.

Contact with a collection of images in montages — through photographs, drawings, texts, among others — is a way to explore the experience of time, the values and meanings attributed to heritage by its actors, which can provoke sensitive responses in the design, as well as critical views that emerge from the shock between images can provoke ethical positions today.

In the opportunity to work with the conceptual design, guiding undergraduate students at FAU UFRJ, I have explored the methodology of montages to bring together

collections, between the documentary and the poetic, capable of constituting a field where the imagination operates respectfully in relation to the past. Far from thinking about freezing heritage in time, it is necessary to reimagine it creatively and respectfully.

In Gabriel Martucci's final graduation project — *Regeneration of Moinho Fluminense – memory and food in the construction of the place*, under my supervision between 2020 and 2021 — a collection of images was explored, bringing together memories of the site and its industrial life, the port area of Rio de Janeiro, and the activity of food markets in the city centre. These images were assembled, also with the residents, which constituted a fertile process in understanding how the past is present, how it is perceived today, and through the memories and affections of those who inhabit the place. The documentary photographs are combined with those taken by the student himself, with a poetic character, and not only record the property in its current state of conservation but also create sensitive views of the fragments from the past, which were explored as highlights and reinterpreted in the project proposal. [Fig. 2]

The site was reimagined as a factory of culture, a space centred on food, with an experimental kitchen, welcoming residents who would temporarily inhabit the space, as well as a local audience welcomed to cultural and artistic activities, based on Martucci's own experience with the *Lanchonete Lanchonete* project, which empowers vulnerable children and women in the region. A possible future, open and flexible, that values industrial heritage by embracing food, expanded to include culture, as the protagonist of the proposal, suggesting a new use and a 'weak' intervention — a possibility for heritage, resisting visions of real estate speculation that are far removed from the reality of the resident population.

Fig. 2 – Iconographic research, authorial photo of the building, and image montage as part of Gabriel Martucci's conceptual design, supervised by Fabiola Zonno, entitled Regeneration of Moinho Fluminense – memory and food in the construction of the place, final graduation project, FAU UFRJ, 2021.

The experience of time from a weak perspective

In his 1987 text *Arquitectura débil* (Weak Architecture), based on Gianni Vattimo (1985), Ignasi Solà-Morales conceptualizes architecture as 'weak ontology', which could be a way to recover the sense of remembrance — *monitu*. Based on phenomenological foundations, art would be a 'reserve of reality', providing the 'experience itself'. This is a non-naive approach to phenomenology, as it considers the experience of absence and fragmentation, of archaeology as a cross-system of languages, thinking of time as juxtaposition and as an unpredictable event. In this context, art would insinuate rather than resolve the understanding of reality, be a fragile presence. Based on Heidegger's text on sculpture and space and on a dialogue with Eduardo Chillida, weakness in art is presented as taking a secondary place, without the pretension of imposing itself, of being central or demanding conformity, of being aggressive or dominant. Weak architecture would be tangential, like "an opening, a window to a

more intense reality, while its representation is produced as a vestige" (Solà-Morales 2003, 76). This statement finds parallels in the images evoked by Zumthor and in his intervention in Sauda.

Juhani Pallasmaa, in *The Embodied Image* (2013, 133-134), discussing Solà-Morales' interpretation of Vattimo, proposes thinking of architecture as a 'weak' or 'fragile' structure and image, which would be contextual and responsive, concerned with sensory interaction rather than idealised manifestations. This perspective seems important for thinking about contemporary interventions in the field of restoration, reaffirming recognition, supported by the phenomenological approach, and a critical view that distances itself both from the idealization of a fictitious return to the past and from disbelief in the evocative capacity that heritage still possesses.

Hence,we think about a design capable of promoting experiences that explore the relationship between different times that are associated, like voices that may even speak different languages, but that meet when suggesting resonances about the senses of places, when enjoyment-emotion is transformative because it can activate the memory and imagination of those who experience it.

The embodied experience of places, based on phenomenology, and montages, recognizing the universe of images as fertile ground for sensitivity and imagination, are a path to forming sensitive and critical architects, mobilized by the presence of time and the appreciation of historical knowledge in its relevance to the present. Thus, through affection, it would be possible to effectively propose creative contemporary projects that value memory and heritage. Above all, we trust that contact with heritage can enrich our imagination as architects. Poetics are in perspective in the act of contemporary design, a thinking-creating with empathy, so that heritage is transmitted to the future as capable of affecting us.

REFERENCES

Didi-Huberman, Georges. 2017 [2000]. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* . Belo Horizonte: Editora UFMG.

Didi-Huberman, Georges. 2021 [2013]. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, Gilles. 2002 [1981]. *Spinosa: filosofía prática*. São Paulo: Escuta.

Pallasmaa, Juhani. 2013 [2011]. *A imagem corporificada*. Porto Alegre: Bookman.

Pérez-Gómez, Alberto. 2016. *Attunement – architectural meaning after the crisis of modern science*. Cambridge: MIT Press.

Solà-Morales, Ignasi. 2003. "Arquitetura débil". In *Diferencias – topografia de la arquitectura contemporanea*. Edited by Ignasi Solà-Morales, 64-81. Barcelona: Gustavo Gili.

Zonno, Fabiola do Valle. "Atlas.Memória.UFRJ: uma proposta em educação patrimonial via gestos artísticos". In *Olhares sobre patrimônio e universidade: educação, gestão e projeto, edited by* Fabiola Zonno, Claudia Nóbrega, and Maria Angela Dias, 27-63. Rio de Janeiro: Rio Booksp.

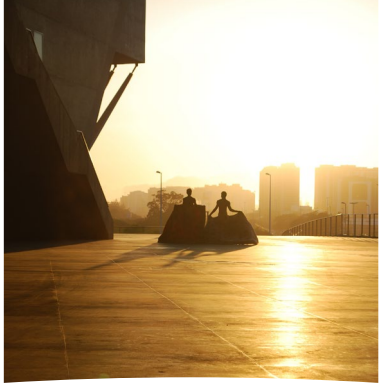
Zonno, Fabiola do Valle. 2020. "Arquitetura, paisagem e memória – a poética de Peter Zumthor". *Poiésis*, 21, (36).

Zumthor, Peter. 2006. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, Peter. 1999. *Thinking Architecture*. Birkhauser: Lars Müller Publishers.

Zumthor, Peter, Mary Landing. 2018. *A feeling of history*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG.

CHAPTER 16



THE NAKED MAN AND THE CONCRETE SPACE: FLÁVIO DE CARVALHO´S ARCHITECTURAL PROJECTS AS CULTURAL HERITAGE

Carolina Lyra

This work is the result of research into the work of Flávio de Carvalho (1899-1973), an engineer-architect, writer, visual artist, and set designer who did not respect the boundaries between the arts, science, and technological development in order to defend his progressive ideals for a new Man and a new architecture.

This study aims to present Flávio de Carvalho's architecture based on two architectural projects designed by the artist in the 1920s in São Paulo, projects submitted to competitions for the construction of public buildings, namely: São Paulo Government Palace, submitted under the pseudonym *Efficácia* in 1928, and São Paulo State Congress Palace, presented in 1929. This study argues that the two projects, although never built, acted as manifestos for a new architecture in Brazil, and that these projects, as well as the news and reports published about them, should be considered cultural heritage because they record an important debate in the history of Brazilian architecture and a cultural movement that participated in the search for a Brazilian subjectivity.

The analysis of this excerpt from the artist's biography is based on a broader study of his poetics published in my doctoral thesis defended at the Federal University of the State of Rio de Janeiro in 2020.

The main sources of research for this work are the artist's collection at the Institute of Language Studies (IEL) at the University of Campinas (Unicamp), newspapers and magazines consulted at the newspaper archives of the Mário de Andrade Library (SP) and the Public Archives of São Paulo, and the National Library (RJ). The investigation also draws on the important research of Rui Moreira Leite, published in books and exhibition catalogues of which he was the author and curator.

Flávio de Carvalho returned to Brazil after completing his engineering and architecture degree at Durham University, England, in 1922, months after the *São Paulo Modern Art Week*. While still in Europe, he took courses in fine arts and philosophy, two essential areas in the biography of this artist who combines technique, art, philosophy, and psychoanalysis in the defence of his works.

His contact with Brazilian modernists, even though he was not present at the Week, seems natural when we learn about his thinking and during our research sources revealed how he moved between artistic and technical circles. In 1923, he began his professional career in Brazil as a structural engineer, and shortly thereafter, in 1926, he moved to the newspaper *Diário da Noite* as an illustrator, where he came into contact with Di Cavalcanti, also an illustrator for the periodical. Also in 1926, he opened his architecture office, which was both his home and studio, on the third floor, room 32, of Cristóvão Colombo Street No. 1, in São Paulo. It was there that the artist developed his design for the São Paulo Government Palace in late

1927, which was exhibited in the foyer of the São Paulo Municipal Theatre between January and February 1928.[1]

While these ideas were taking shape, in the years following the Week a group of modernist writers aligned their ideas, launching in 1924 the *Pau-Brasil Poetry Manifesto* and in 1928 the *Anthropophagist Manifesto*, both signed by Oswald de Andrade, from whom Flávio de Carvalho, according to his biographer J. Toledo, received the title "the ideal anthropophagist" (1994, 101).

The modes of subjectivation developed by Oswald de Andrade (1970), in conferring a Tupi[2] genealogy to the Brazilian subjectivity, are complemented by Flávio de Carvalho, with the construction of an appropriate dwelling for it. These connections between the authors, if not explicit when the architectural projects were presented during the competitions in the 1920s, became evident a few years later, when in 1930, at the IV Pan-American Congress of Architecture, held in Rio de Janeiro, Flávio de Carvalho called himself an anthropophagist.

The trend among architects in the years following the Week, at least those influenced by this sign of modernity, converged with the poetry of Mário de Andrade and Oswald de Andrade, in opposition to Parnassianism. Architecture

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

2 Tupi: a group of indigenous peoples who lived on the Brazilian coast when the first Europeans arrived in Brazil. Oswald de Andrade used elements of the ritual of cannibalism practised by these peoples to construct a conception of Brazilian subjectivity. In the 1928 *Manifesto Antropófago* (1990), the author proclaims: 'Tupi or not Tupi, that is the question,' asserting that 'Only anthropophagy unites us.' The work of the German Hans Staden (2014), published in 1557, in which the author recounts the cannibalistic ritual he witnessed during his capture on one of his trips to Brazil, was presented to Andrade, Tarsila do Amaral and Raul Bopp by Paulo Prado, mentor of the 1922 Modern Art Week, and possibly served as inspiration for the Anthropophagic Movement.

stripped itself of its false adornments, revealing its truth, just as poetry did through the concrete expression of words, albeit for different purposes.

During the years when Flávio de Carvalho's projects participated in competitions in the city of São Paulo, the debate about Modern architecture in Brazil made headlines in newspapers. Opinions diverged between the ideas of Modern architecture, with names such as Le Corbusier, through the magazine *L'esprit nouveau*, published by the architect in partnership with Amédéé Ozenfant; the conservatism that insisted on neoclassical models; or even the search for a Brazilian architecture that reflected the country's geographical and climatic characteristics.

In this exposition of new ideas in architecture, of this 'new spirit', the voices of two architects in São Paulo stood out: Rino Levi, born in São Paulo, and Gregori Warchavchik, a Ukrainian who arrived in the city in 1923. Both trained in Rome, they expressed their ideas about Modern architecture in letters published in newspapers. Rino Levi, in his letter published in 1925, emphasizes that European studies should be learned and that the application of these studies in the design of Brazilian cities should take into account the climate, nature, and customs, highlighting their unique nature. The architect criticizes the insistence on Neoclassicism and speaks of "practicality and economy, architecture of volumes, simple lines, few decorative elements, but sincere," rejecting effects that can "mask the structure of the building" for purposes that go beyond the purpose of the building and present themselves as "something false and artificial" (Levi 1987, 21-23).

Warchavchik, in the same year, is more incisive about Le Corbusier's perspective on the industrial process of housing production. Warchavchik writes about the updating of beauty in each era, highlighting machines,

automobiles, and locomotives as references for a new notion of beauty. According to the architect, machines are produced for a function, "guided by the principle of economy and convenience, never dreaming of imitating any prototype." And he concludes: "This is why our modern machines bear the true stamp of our time".[3] Warchavchik's discourse is similar to the "lesson of the airplane" raised by Le Corbusier, when he argues that the inventiveness of the creator of these solutions that demanded efficiency should be reflected in the architect's practice. Flávio de Carvalho also presents this discourse, recalling Eugène Viollet-le-Duc, who, according to him, said: "The locomotive has its own peculiar appearance, not as a result of whims, but rather out of necessity." He adds:

> Some say it is just an ugly machine. Why ugly? Doesn't it truly express brutal energy? Isn't it a concrete, organized mass... something has style when it has an expression appropriate to its use.[4]

Amidst updates on architectural developments published in newspapers and magazines, and construction practices in the city of São Paulo, in 1927 newspapers announced a competition for the construction of the São Paulo Government Palace.

The *Diário Nacional* newspaper[5], reports that "the short deadline given to architects" who wanted to compete "continues to cause deep surprise," and that the 20 January deadline for submission would not be

3 Warchavchik, Gregori. 1925. "Acerca da architectura moderna". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, November 1, 9.

4 *Revista Urbis.* n/d. São Paulo: Faculdade Brás Cubas de Arquitetura e Urbanismo.

5 *Diário da Noite*. 1927. "O novo Palacio do Governo: O clube de engenharia representa ao secretario da viação a respeito do prazo concedido para a apresentação dos projectos". São Paulo, December 29, 5.

appropriate for architects to "design and complete a presentable project." The short deadline for submitting projects, questioned by the Engineering Club, was also given another interesting interpretation by Guilherme de Almeida (2004), who wrote the column *Pela Cidade* (Around the City) in the *Diário Nacional* newspaper under the pseudonym Urbano. Under the title *A pressa salvadora* (The saving rush), Almeida praises the short time frame, presenting the ideas announced by Le Corbusier, which Almeida defines as having "clear, mechanical, brief lines." According to the journalist, "The confectioners who make those monumental wedding cakes [...] do not have — poor things! — that much time." Almeida speaks of the "modern spirit" of "synthesis," concluding that everything is "done by steam, electricity, gasoline, radio," and that therefore "salvation lies in this anxiety of time [...]".[6]

The competition announcement, published on 20 December 1927, gave competitors only 30 days to submit their designs. During the competition, some changes were made to the announcement, which ultimately limited the competition to the design of the building's façade only.[7]

Flávio de Carvalho, already a well-known figure in the newspapers, began to receive support for the promotion of his project. Geraldo Ferraz, a journalist and Carvalho's friend, discusses this relationship in his book *Depois de Tudo* [After it All] (1983). One of the news items that shows this transition is in the 4 February report in *Diário da Noite*, which features an interview with an engineer from the Institute of Engineering who admiringly detailed the

6 Urbano (pseud. Guilherme de Almeida). 1927. "A pressa salvadora". *Diário Nacional.* São Paulo, December 30, 4.

7 *Diário da Noite.* 1928b. "O palacio do governo e a nova concorrencia de projectos". São Paulo, February 14, 1.

Efficácia project, when in fact, according to J. Toledo, that engineer was Flávio de Carvalho himself (Toledo 1994, 51).

The report states that the author cannot reveal himself, according to the rules of the contest, but that 'another' engineer praised the project under the pseudonym *Efficácia*. The same *Diário da Noite* newspaper published another interview on 6 February with 'another' engineer from the Institute of Engineering, which was very complimentary and included images of the project, believed to be of the panels of the building's large hall.[8]

O novo palacio presidencial do Estado de S. Paulo

Um curioso projecto apresentado

Fig.1. Flávio de Carvalho's design for the Government Palace. "Diário Nacional, São Paulo, feb.1 1928, page 1. Source: São Paulo Public Archives.

With a prominent image of Flávio de Carvalho's design for the Government Palace [Fig.1], the 1 February 1928 issue of the newspaper *Diário Nacional* concludes its report by saying: "Be that as it may, the presentation of this project

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

constitutes a surprise in our midst, and it is precisely in this spirit that we present it to our readers".[9]

The building would have "five floors" divided into "basement, ground floor, upper floor, president's residence, and aviation base." Inside, there would be two large halls and guest quarters on the first floor. On the second floor, there would be two large spaces for parties, facing large gardens with native plants. The third floor would house the presidential apartments and offices. The terrace would house "aircraft hangars, anti-aircraft guns, tethered balloons, and colossal searchlights." At the centre of the building, "there is a higher section, where a 6-meter by 3-meter elevator rises. This section symbolizes a backbone."[10]

Flávio de Carvalho proposes functionalist guidelines resulting from the needs of the building, as in Le Corbusier's "lesson of the airplane" or Viollet-le-Duc's locomotive. A building that expresses itself through its "sincerity," which hides nothing "behind its walls that others cannot see." And he concludes in an interview: "It is, therefore, a reinforced concrete building that demonstrates, through its forms, that its structure is clearly reinforced concrete, symbolizing reinforced concrete, seeking to glorify reinforced concrete rather than hide it."[11]

There are important factors in the description of this project that allow us to distinguish Flávio de Carvalho's architecture, setting it apart from functionalism. The numerous elevators designed for the Government Palace

9 *Diário Nacional*. *1928*. "O novo palácio presidencial do Estado de S. Paulo: um curioso projecto apresentado". São Paulo, 1 fev. 1928, 1.

10 *O Jornal*. 1928. "A futura séde do executivo paulista: Um projecto futurista". Rio de Janeiro, February 9, 3.

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

building, for example, go beyond their function and are elevated to monuments within the building. More than their function, they operate with the status of "landmarks of the present" (Lyra 2020).

Another feature that has been widely exploited in defence of the project is the requirement for a 'grand staircase' in the tender notice. He argues that a grand staircase is unnecessary when there are elevators for service, and that emergency stairs are sufficient. As a solution, he describes that the staircase had "only an insignificant 35 cm high railing" and would be used by "people with a sporting inclination, being even a pleasant source of exercise." What he ultimately emphasizes is the power of suggestion that the staircase, previously seen and used as an instrument of power, would now glorify the body and movement of those who could use it for exercise.[12]

Flávio de Carvalho, who bases his poetics mainly on the philosophy of Friedrich Nietzsche and Sigmund Freud, exhausts in this defence of the staircase the potential of the body, just as Oswald de Andrade analyses Tarsila do Amaral's work *Abaporu*, which founded Anthropophagy as an ethical and aesthetic phenomenon. The panels proposed by the architect for the palace halls [Fig.2] reinforce this orientation, as in one of them that seems to demonstrate different dance movements influenced by what he had seen and recorded shortly before while watching Loie Fuller.[13]

12 Costa, J. G. Dias. 1929. "Actualismo." *Revista da Semana*, 30, 51(December).

13 Carvalho, Flávio de. 1926. "Impressões do bailado de Loie Fuller pelo engenheiro Flávio de Carvalho." *Diário da Noite*, July 31.

Fig. 2. Illustration by Flávio de Carvalho for one of the panels in his project for the Government Palace. Revista da Semana vol. 30, n.51, dezembro de 1929. Source: São Paulo Public Archives.

A year after the city was introduced to the artist's first project, on 5 February 1929 the newspaper *Diário da Noite* published an image of Flávio de Carvalho's design for the São Paulo Congress Palace [Fig.3], under the headline *The preliminary designs for the Congress Palace in an exhibition that is unpleasant to look at*. The headline criticizes the lack of materials on display to explain each project, stating: "Visitors, in most cases, can only view the façade, a perspective, and a cross-section of the building, or, in many cases, only the façade." The newspaper also highlights the lack of space in the "public office" facilities to house the exhibition. At the end of the article, on another page, it reads: "The engineer's 'Efficácia' project is accompanied by sketches of the interior decoration, cross-sections, and an explanatory memorandum.[14]

14 *Diário da Noite*. 1929. "Os ante-projectos do Palacio do Congresso numa exposição que não dá gosto de ver". São Paulo, February, 5, 1 and 11.

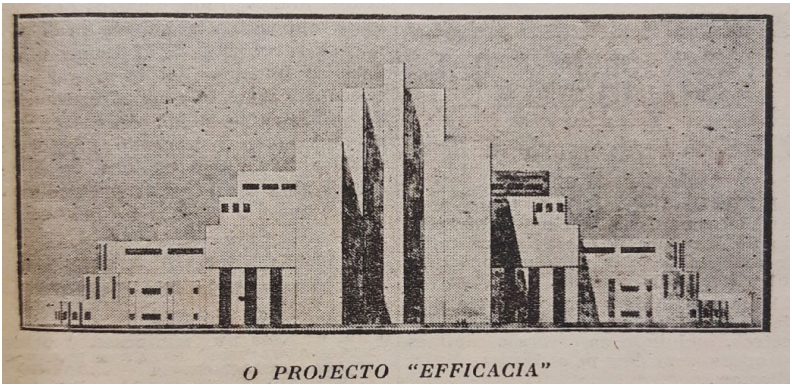


Fig. 3. Flávio de Carvalho's design for the São Paulo Congress Palace. Diário da Noite, São Paulo, February 5, page 1. Source: São Paulo Public Archives.

The deadline for submitting projects was 31 January 1929, and 15 competitors participated, as listed by *O Jornal* on 27 February.[15] This time, the projects were exhibited at the Public Works Directorate of the Transportation Secretariat, starting on 2 February 1929, and transferred on 7 February to the Palace of Industries.

The *Correio Paulistano*[16] features images of all the competitors' projects. It is from this source that we can see the great difference between Flávio de Carvalho's project and those of the other competitors, and understand what the newspaper *Diário da Noite* states in the title of its article on the project for the Government Palace: "Effectiveness is a grenade that is thrown at routine, exploding over the commonplaces of classical architecture".[17]

15 *O Jornal*. 1929a. "O futuro Palacio da Câmara Paulista." February 27, 5.

16 *Correio Paulistano*. 1929. "O Palacio do Congresso: Os ante-projectos apresentados em concorrencia publica para a construcção do grande edifício na Esplanada do Carmo." São Paulo, February 21, 4.

17 *Diário da Noite*. 1928d. "O novo Palácio do Governo e o Projecto Modernista: Efficacia é uma granada que se lança sobre a rotina, explodindo por sobre os lugares communs da architectura classica." February 4, 1.

The *Gazeta de Notícias*[18] provides a more detailed description, mentioning a "museum of national products," a "department for demonstrating urban needs" so that parliamentarians could learn about national culture and the difficulties faced by citizens, and an auditorium with a gallery space for 500 people, where they would have better "visibility and audibility." The project also describes a restaurant, library, and suggests a gym. This time, movement and exercise, which could have been an excuse for requiring a staircase in the first project, are given their own room. According to the artist, in a statement to the *Diário Nacional:* "muscle relaxation often clears the mind, and in a legislative machine [...] all the components must be in the best possible condition."[19]

It is thus recognized that these two architectural projects presented by Flávio de Carvalho for public buildings in the city of São Paulo converge in some points with the ideas disseminated as a 'new spirit' of architecture, but the philosophical foundations that govern their poetics act as a manifesto for a new subjectivity, agreeing with a rescue of humanity, in Nietzsche's sense, which recalls our playful origins that precede the exaltation of reason. The panels in the halls of the Government Palace exalt what Nietzsche's Zarathustra says:

> Lift up your hearts, O my brothers, high, higher! And do not forget your legs either! Lift up your legs too, you good dancers, and better still: lift yourselves up on your heads too! (Nietzsche 2005, 344)

18 Gazeta de Notícias. 1929. "O Palácio do Congresso." Rio de Janeiro, February 14, 5.

19 *Diário Nacional*. 1929. "O Palácio do Congresso: serão expostos hoje os 15 projectos apresentados: o projecto modernista de 'Eficácia'. São Paulo, February 7, 1.

The "smooth walls and enormous prisms" that would cast large shadows on the Congress Palace building, according to Flávio de Carvalho, would further highlight the structure, "giving the observer the aesthetic value of truth." This sincerity, which functionalism also extols, as in the words of Rino Levi, in Carvalho's brings the value of truth, of confrontation, against the moralising optimism criticised in Nietzsche's work, which in this case could be reflected in the decorations applied to the structure of the building and would distort, deceive, according to the artist, "the good faith of those who wish to know the reason for their existence".[20]

The presence of these projects in newspapers at the time acted as manifestos. Would they had won and been built, they would have contradicted what Le Corbusier called the 'temperature of the times' when reporting on his participation in the competition for the Palace of Nations in Geneva (1973, p. XXVIII). According to the Swiss-French architect, there was a contrast between his modern design for the Palace and those of the other competitors, with the winning design being a Neoclassical building. The same is true of Flávio de Carvalho in both projects, which becomes evident when we look at images of competitors in publications from that period. According to him, architects were copying styles, showing a "laziness to think logically in order to create new things." Flávio de Carvalho argues that these buildings, as copies of styles from more than "2,000 years ago," did not define their era, "our current state of mind".[21]

20 *O Jornal*. 1929b. "Os projectos para o Palacio do Congresso de São Paulo." Rio de Janeiro, February 20, 4.

21 *Diário Nacional*. 1929b. "Os ante-projetos do Palacio do Congresso são copias de estylos antigos." March 1.

By using only news published in daily newspapers circulating in the city of São Paulo during the years of participation in the two projects, we can experience the subject and its public repercussions, understanding the degree of proximity between the artist and journalists who could celebrate the project, considering critics such as Mario de Andrade, the results of the competition, as well as competing projects, which reflect the 'temperature of the time'.

Thus, we consider the projects presented as cultural heritage that mark, from an architectural point of view, a movement in search of Brazilian subjectivity, based on Nietzschean diagnosis, Freudian theory, and an awareness of the Tupi disposition, as did Anthropophagy.

REFERENCES

Almeida, Guilherme. 2004. *Pela cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Andrade, Oswald. 1970. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Andrade, Oswald. 1990. "Manifesto antropófago". In *A utopia antropofágica*. Oswald Andrade, São Paulo: Globo

Ferraz, Geraldo. 1983. *Depois de Tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: São Paulo Secretaria Municipal de Cultura.

Le Corbusier. 1973. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.

Levi, Rino. 1987. "A arquitetura e a estética das cidades". In *Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração*. Edited by Alberto Xavier. São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vila Nova Artigas.

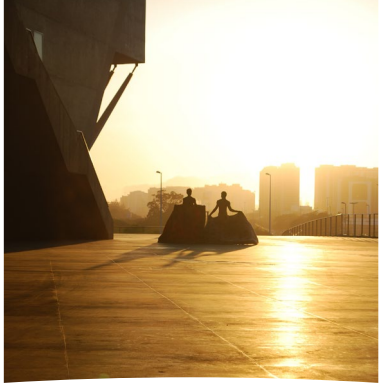
Lyra, Carolina. 2020. *A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: Um espaço antropofágico*. Thesis (PhD). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Nietzsche, Friedrich. 2005. *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

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

Toledo, J. 1994. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas: Unicamp.

CHAPTER 17



ARCHITECTURE IS CULTURAL HERITAGE: LESSONS FROM THE JORGE MACHADO MOREIRA BUILDING

Andréa de Lacerda Pessôa Borde

Architecture is a cultural heritage in the broadest sense of the term.[22] Architecture is both a setting and a character in our lives. One of the best-known examples is the book *Notre-Dame de Paris* (Hugo 2009), first published in 1831, in which the Cathedral, more than a setting, is its main character. It is impossible not to evoke the reading of Hugo when we enter the recently restored Cathedral. Another example from the same century, but from Brazil, is the novel *O Ateneu* by Raul Pompeia (2022), first published in 1888, which follows the protagonist's journey within a boarding school from childhood to maturity. Although this school exists only in the novel, readers may feel as though they know it, considering the detailed descriptions of its spaces provided by the writer. These are just two of the remarkable literary examples that underline the multiple expressions of architecture in our imaginary and cultural identity.

22 An initial version of this paper highlighted, in 2023, the challenges that the risks, still largely present, represented for the conservation of this modern university heritage. See: BORDE, Andrea and PESSOA, Alexandre. A modernist cultural heritage challenge: JMM Building in Rio de Janeiro. In: 2023. Proceedings of the 10th International Conference S. ARCH-2023 Berlin, Germany.

The history of the buildings that have hosted, and still house, the teaching of architecture at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) is a good example to awaken reflections on the main subject of this paper. These buildings, designed by teachers and alumni of our school, where students learn their craft, could be considered as '*architectural lessons*'. This year, our School of Architecture and Urbanism (FAU) celebrates eighty years as an autonomous unit. In the following year, there will be two additional celebrations: two centuries of architectural teaching at our institution, 65 years of the *Jorge Machado Moreira Building* (JMM Building), the current headquarters of FAU-UFRJ, and a decade of its recognition as cultural heritage of the city of Rio de Janeiro.

Can it be said that the competence of building (Choay 1992) remains as a language for current students and teachers who study and work in the *Jorge Machado Moreira Building*? How can we promote this consciousness? At the same time, how can we produce sustainable cultural heritage interventions that incorporate new signs into this language? Even if the latest projects undertaken in the building are examples of good architectural practices, indicating a new era for the JMM Building, these questions remain a challenge that deserves attention.

In this sense, this article will highlight elements that express the cultural significance of the building and its surroundings, as well as factors that contribute to obscuring it. On the other hand, we will seek to outline the measures to be adopted to ensure that they are, in fact, moving towards new, more culturally just, and sustainable times.

The Jorge Machado Moreira Building, the icon of the modern UFRJ

The Jorge Machado Moreira Building (JMM Building) is a remarkable example of a university's modern cultural heritage and has been the headquarters of the School of Architecture and Urbanism since 1961.

Fig. 1. The JMM Building was under construction in 1959. Source: NPD/ FAU

Fig. 2. JMM Building in 1961 Source: Arquivo Nacional, Correio da Manhã

This edifice, situated on the insular campus (University City) of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), has undergone successive restructuring of internal spaces to accommodate the Central Administration, a Deanery, and other academic units. The sharing of spaces occurred without considering the compatibility of uses or prior planning. A process that ultimately didn't completely alter the building's character but undoubtedly contributed to the risks it faced over the last fifty years and the accidents that occurred in 2016 (a massive fire swept the top floor, and a flood reached the first two floors). Nevertheless, in December 2016, the Municipality acknowledged the cultural significance of this modern university heritage site. Even so, five years later, a new fire broke out on the second floor of the library. These events exposed the fragility of a building designed for educational use that was inappropriately converted into administrative facilities.

A new chapter in the history of the JMM Building began to be written in 2021 after the fire accident and the pandemic years. Three projects initiated this new momentum, two of which breathed new life into the second floor and the mezzanine. The new Library, which combines the collections of the three academic units (Architecture, Fine Arts, and Urban and Regional Planning), is becoming a convivial space for the educational community. The Architectural Dean staff was relocated to the same floor, opening its entrance now to the mezzanine, as proposed in the original project. Transforming the previous ground-floor space into a bright new Digital Fabrication Laboratory. Other projects are being considered, making the building compatible with the new demands (educational, technical, and sustainability).

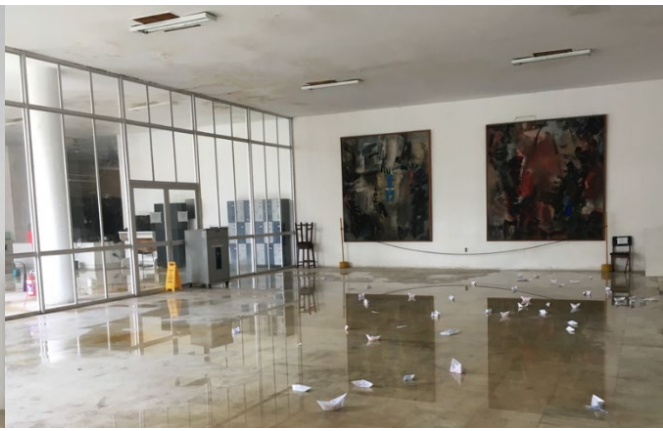


Fig.3. Library after the flood in 2016. Photo by the author.
Fig. 4. Library opening in 2023. Photo by the author.

It is worth noting that, alongside these projects, educational initiatives play a crucial role in the new JMM Building. Project workshops, extension projects, and seminars promoted by students are actions that contribute to reinforcing the sense of belonging, which is essential for the development of cultural heritage.

The JMM is an *architectural lesson building* that could also serve as a sustainable living laboratory for heritage education, benefiting the university's staff (students, professors, employees, and the public who enjoy the university's facilities).

As we can observe in the following architectural headquarters timeline, professors, alumni, and current students have always been crucial actors who enable us to consider architecture as a vibrant cultural heritage that both teaches and instructs us simultaneously.

The architectural headquarters timeline is structured in three sections, contemplating the institutional and educational contexts of the JMM Building. The first one synthetically retraces the creation of the Fine Arts Academy (1816) and the University of Rio de Janeiro

(URJ, 1920), later the University of Brazil, the Academy's inclusion as a university unit (1931), and the process that led to the inauguration of the JMM Building (1961). The second section addresses the transformations of use and spatial rearrangements from 1961 to 2016/2021. The third section analyses the ongoing conservation measures to restore the physical integrity of this iconic building and the possibilities for its conservation in terms of patrimonial sustainability. Ultimately, in our final considerations, we highlight the cultural significance of the JMM Building as evolving from each historical moment.

Learning architecture, designing architectural buildings.

Higher education in Brazil dates back to the late eighteenth century / early nineteenth century. Architectural teaching was initiated in 1816, following the arrival of a French Artist Commission a year prior. The Neoclassical headquarters of the newly established Imperial Academy of Fine Arts, designed by architect Grandjean de Montigny, opened its doors in 1826. The teaching of fine arts, including architecture, was conceived according to the French tradition. The Academy remained in this building until 1906, when it moved to the Central Avenue into a huge eclectic building designed by the architect Adolfo Morales de Los Ríos, a former student of Montigny (Borde and Bellinha 2015). In 1931, the National Fine Arts School (ENBA) was incorporated into the University of Rio de Janeiro, which was established in 1920. In 1945, the teaching of architecture conquered its autonomy, demanding a new headquarters. Between 1947 and 1961, this School stayed temporarily at Praia Vermelha Palace, a Neoclassical facility conceived initially as a hospital by former students of the Academy, which was transferred to the University in 1944. Meanwhile, the Federal Government established

the University of Brazil Technical Office to plan a modern campus, consolidating the university's facilities, which were scattered throughout the city.

These headquarters dedicated to architecture teaching at this University are related to the innovative architectural language of each era and have become an architectural lesson since then. It does not necessarily mean that innovative method education took place in the modern JMM Building, as it happened at the same time in Brasília. It can be said that this mismatch is being somewhat relieved nowadays. However, it is essential to note that Conservative methods were taught to innovative architects such as Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer, and Affonso Eduardo Reidy, and some of them became professors in this faculty.

In the mid-twentieth century, learning and practicing architecture gained a new dimension with the design of the University City campus. The Occupation Plan for the University City and its buildings — including the new FAU headquarters — was the responsibility of the team leader, architect Jorge Machado Moreira, at the University Technical Office (ETU), which was created for this purpose. Moreira's team of eighteen collaborators, affiliated with the Modern movement, included names such as Aldary Toledo (buildings), Roberto Burle Marx (landscape design and murals) and Anísio Medeiros (murals). It is worth noting that Jorge Machado Moreira participated in the architectural team of the Ministry of Education and Public Health (1937-1945) in Rio de Janeiro, alongside Lucio Costa and Oscar Niemeyer, who conceived Brasília (1960), the country's new modern capital. The Plan developed for the University City is a kind of rehearsal for Brasília (Czajkowski 1999).

The first two notable buildings, the Childcare Institute (IPPMG, 1953) and the JMM, were the pearls of the site. The School of Architecture students were eager to experience studying on the *new* campus. Fulfilling the students› demands, the building›s inauguration took place in 1961, even before its completion.

The original plan of the JMM Building comprises five blocks of two floors and one block with eight floors, with a ten-metre-high colonnade. This volumetric arrangement is like the MESP building (Ministry of Education and Public Health). In the lower blocks were allocated laboratories (photography, construction, modelling and material testing), a library, the FAU board and a modern auditorium for around 250 people, with air conditioning and acoustic treatment, unusual at educational facilities then (Jardim 2001).

The highest block was entirely dedicated to theoretical classrooms, project ateliers [Fig. 5] and graduate studies in urbanism. The studio rooms, designed for eight students, feature lockers, map libraries, and desks, providing high-quality facilities. The gardens, designed by Burle Marx, are exquisite and well-maintained, serving as a resting space and educational venue.

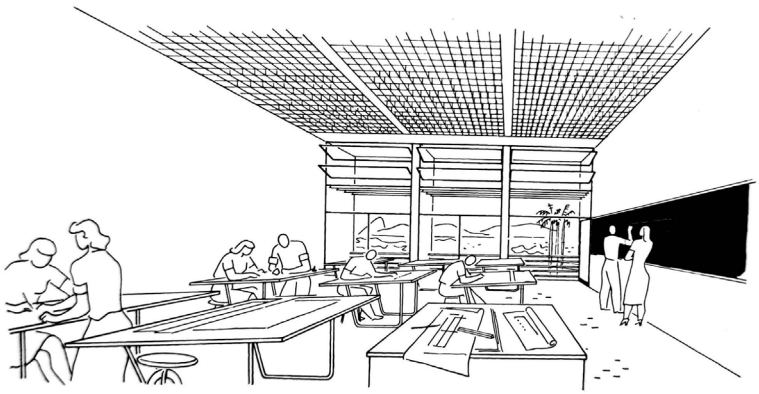


Fig. 5. Perspective of the Project Ateliers. Source: NPD/FAU.

However, the excellence of its traits, the original plan of the campus and the Architecture headquarters fell apart with the 1964 military coup. The civil-military dictatorship installed over those twenty-one years ended the era of openness. The changes imposed a break in education investment, doubled the number of vacancies in federal universities, and restructured these universities by creating dean centres. Architecture belonged to the Arts and Letters Centre, which did not correspond to the vision of architecture as a technical discipline. The changes made in those years paid little attention to a campus filled with university staff. The JMM Building has gained new tenants since its early years. In 1969, the rectory moved into it and stayed there until 2022; in 1973, the Arts and Letters Centre occupied areas of the ground floor and the School of Fine Arts the 6th and 7th floors; in 1979, the 1980s, the Institute of Urban and Regional Planning (IPPUR) moved there, partially occupying the fifth floor.

All these tenants made conservation a big challenge. The collective management of condominium spaces was an abstraction until 2011, when, under the direction of Professor Denise Pinheiro Machado, a team proposed the first master plan for the building and adopted a new name for it, signalling the value of the condominium dimension. The building, now renamed Jorge Machado Moreira, honours the architect who left his mark on the University City and this building, thereby ending the partial denominations (FAU Building and Rectory Building). However, condominium management started very slowly in the following years.

Against all odds, the severe events of 2016 and 2021 gave condominium management a new impetus. Actions began to be better coordinated with the other tenants. At the same time, we can count on two new university political tools. In 2023, a new UFRJ Master Plan (UFRJ2030) was

approved, which takes exceptional care of UFRJ's cultural heritage. The following year, a Sustainability Policy and Regenerative Education were implemented, establishing guiding principles and priorities for action. They support the necessity of maintenance and conservation measures to care for the JMM. The renovation of the classrooms must preserve their original characteristics and adhere to more sustainable principles. This process should leave behind the loss of identity and understanding of the cultural values that contributed to the generic and diffuse unplanned occupation of the JMM Building spaces.

Fig. 6. Commemorative event celebrating 200 years of Architecture education and 80 years of the School of Architecture and Urbanism. Photo by the author, 2025

In 2022, the Central Administration and the Attorney's Office left the building, allowing the three academic units

to occupy the spaces more rationally. These two sectors did not directly benefit the JMM, neither in terms of maintenance nor hierarchy. The significant risks associated with these bureaucratic uses include the accumulation of flammable materials and the operation in later shifts in a building with a precarious electricity network and inadequate maintenance investment.

Despite losing its identity over the years and its precarious situation, the JMM Building remains one of the best-finished examples of Brazilian rationalism. It is constantly associated with UFRJ as an icon in all media, whether portraying the university's challenges or highlighting its excellence in teaching. Architecture is one of the world's top five areas of UFRJ.

The Cultural Significance of the JMM Building

Fig. 7. JMM Building facade with Burle Marx panel. The face of the UFRJ. Photo by author, 2015.

The JMM Building has a remarkable cultural significance. It is the public face of UFRJ, the physical embodiment of the School of Architecture and Urbanism, a symbol of its independence, and a portrait of an era when Brazilian modernist architecture was a global reference. This building references the new schools of architecture created in Brazil in the last decades, both in terms of curriculum and

imagery. It is, therefore, the face of architecture education in the country.

The new measures should strike a balance between preservation and innovation, moving towards a Sustainable Campus in which planned and culturally valued buildings emerge.

REFERENCES

Borde, Andréa and Paulo Bellinha. 2015. *Conservação e Restauro: Patrimônio Arquitetônico Universitário*. Rio de Janeiro: Riobooks/FAPERJ.

Choay, Françoise. 1992. *L' Allégorie du Patrimoine*. Paris: Le Seuil.

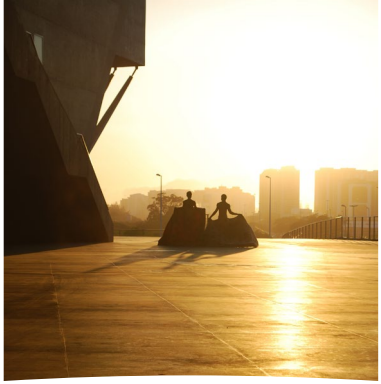
Czajkowski, Jorge Paul, (org.) 1999. "Jorge Machado Moreira" [Exhibition]. Centro de Arquitetura e Urbanismo (CAU), Rio de Janeiro.

Hugo, Victor. 2009. *Notre Dame de Paris*. Paris: Gallimard-Jeunesse.

Jardim, Paulo. 2001. "Por uma 'nova arquitetura' no Brasil: Jorge Machado Moreira (1904-1992)". Master's thesis, PROARQ, UFRJ, Rio de Janeiro.

Pompeia, Raul. 2022. *O Ateneu*. São Paulo: UNESP.

CHAPTER 18



CARIOCA REVUE THEATRE IN 1918: A CULTURAL HERITAGE AFFECTED BY THE 'SPANISH FLU'

Maria Odette Monteiro Teixeira

A brief examination of the newspapers published in the city of Rio de Janeiro during the second half of 1918, shows that the most prominent subject was the First World War. After all, the conflict had lasted four years, having begun in Europe in 1914 and gradually taken on global proportions. At the time, the *Jornal do Brasil* had even published special editions covering the war events. It was an especially cruel conflict, particularly in terms of close combat, as it introduced new forms of warfare such as machine guns, flamethrowers, and toxic gases, including the deadly mustard gas. As expected, in 1918, devastated by destruction, Europe was beginning to show signs of exhaustion. During the war, in 1917, the United States and Brazil entered the conflict after German submarines attacked their fleets. The entry of the Americans in support of France and England was decisive in bringing the conflict to an end and in Germany's surrender in November 1918. Another factor that contributed to the end of the war was the outbreak of a contagious and deadly disease that affected armies on both sides, controversial Spanish

flu. The term Spanish flu is misleading, as the disease did not originate in Spain. Its true origin remains uncertain; however, Spain, which remained neutral during the war, openly reported the devastating arrival of the disease in its cities, while countries involved in the conflict attempted to censor such information, fearing that news of losses would undermine their military strategies.

The flu was a variation of the H1N1 influenza virus, against which neither the population nor science had effective medications. According to Lilia M. Schwarcz and Heloisa M. Starling (2020, 13), within approximately ninety days the disease infected one-fifth of the world's population, killing between 20 and 50 million people thus surpassing the number of casualties caused by four years of war. Although the disease had already caused losses among European armies since April 1918, from August onward the second wave spread rapidly and reached Latin America.

The Flu and Rio de Janeiro

Returning to Rio de Janeiro's newspapers, it is important to explain that this research project was designed to identify data that could help explain the impact of the so-called Spanish flu on the city's theatre scene, more specifically on revue theatre, understood here as part of the city's cultural heritage. The project aims to understand how this situation has affected theatrical production, operation, and artistic creation.

Research in daily newspapers and magazines from Rio's press reveals that the disease only began to appear in print in the second half of September 1918, when reports emerged about the tragic outcome of a Brazilian military action during the war,the Brazilian Medical Mission, sent to the front aboard the ship and led by officer Nabuco Gouvêa (1872–1940). The mission, which aimed to save

soldiers, resulted in the deaths of 156 military personnel, without doctors being able to act or understand what was happening. Despite the high number of deaths aboard the ship, this tragedy initially failed to mobilize Brazilian health authorities. It should be noted that this occurred during the final days of the president Venceslau Brás's administration (1914–1918).

Without proper precautions from the authorities, the disease arrived at Brazilian ports aboard the British ship *Demerara*, which departed from England, stopped in Lisbon, and docked in Recife on September 9,1918. From Recife it proceeded to Salvador and arrived in Rio de Janeiro on September 15. From September to October, the disease spread at an unimaginable speed. During this initial period, neither government officials, nor the press, nor the population paid serious attention to the arrival of the flu, and this neglect had severe consequences.

The rising morbidity and mortality rates transformed the city's atmosphere. Another troubling factor was that the disease disproportionately killed young people, unlike previous flu outbreaks, which tended to affect the elderly more severely. The Spanish flu had a short incubation period, ranging from two to three days, and manifested itself devastatingly in the lungs, causing victims to die cyanotic, with darkened feet and bluish faces due to lack of oxygen.

According to data compiled by Goulart (2005, 5), Rio de Janeiro had a population of 910,710 inhabitants in 1918, of whom approximately 600,000 contracted the disease and around 15,000 died. Thus, 66% of the city's population was infected. The outbreak was particularly brutal from September to November 1918. Gradually, the disease subsided as survivors developed immunity.

Although Rio's population had already experienced devastating epidemics such as bubonic plague, yellow fever, and smallpox in the early twentieth century, nothing compared to the rapid and catastrophic passage of the Spanish flu. Efforts to combat earlier epidemics occurred during President Rodrigues Alves's first administration (1902–1906), when the federal capital underwent major urban reforms under the mayor Pereira Passos, whose modernization project displaced low-income populations in the infamous "bota-abaixo", contributing to the emergence of favelas.

It should be emphasised that, within the aforementioned project of the president Rodrigues Alves, the sanitarian Oswaldo Cruz (1872–1917) was responsible for managing public health and implemented important sanitary measures to eradicate diseases such as bubonic plague, yellow fever, and smallpox. However, due to the authoritarian and exclusionary posture of the State, the sanitarian's initiatives faced a strong resistance from a population that was distrustful and disappointed with an urban project in which it had no place. The Vaccine Revolt of 1904 was the rebellion of a social group excluded from the modern city, which reacted to the heavy-handed action of the State in decreeing mandatory vaccination.

If, in previous decades, there had been difficulties in implementing Oswaldo Cruz's sanitary project, when the Spanish flu began to wreak havoc in the capital, the sanitarian's name was invoked as an example of authority and initiative to confront the disease. This was because the official responsible for public health in 1918 was the physician Carlos Seidl (1867–1929), director of public health under president Venceslau Brás. Seidl was an experienced and respected clinician, but he was slow to grasp the seriousness of the situation and even attempted to defend

the idea that the flu was benign. Moreover, he failed to organize preventive measures, such as controlling the entry of ships into Brazilian ports, and was heavily criticized and opposed in his actions until he resigned on October, 18 of that year. It is worth underscoring that the worsening of the situation at the end of September led the press to launch an intense campaign against the authorities, with particular emphasis on Seidl, who was deemed incompetent, denialist, and irresponsible. Incidentally, during the period in which the disease devastated life in the federal capital, the post of director of public health was held by two other physicians: Dr. Theophilo Torres (1863–1886), who replaced Seidl but failed to gain the support and trust of the population and the press; and finally the sanitarian Carlos Chagas (1878–1934), responsible for the discovery of the protozoan *Trypanosoma cruzi*, the pathogen that causes Chagas disease. This respected scientist managed to act with some skill at a time when the disease was beginning to subside in the city.

According to Goulart (2005), one of the consequences of the passage of the Spanish flu through Rio de Janeiro was the valorisation of science. It became necessary to believe in it, because the moment was frightening. However, as the researcher notes, in 1918 nobody knew much about the infectious agent or the treatment of a disease such as H1N1. In this sense, science was still unable to solve the situation, limiting itself to attempting to control symptoms. With this aim, many alternative treatments emerged, such as the use of quinine salt similar to the belief in chloroquine during the Covid-19 pandemic. Some placed their faith in home alternative medicines, proposing a mixture of cachaça and lemon, which gave rise to the "*caipirinha*", while others, more cautious, believed that chicken soup was the best medicine.

It is impossible to mention the Spanish flu without referring to the tragic situation that the city's population had to face. In addition to the lack of hospitals and medical care for the sick, when the number of deaths surged in mid-October, there were neither gravediggers nor coffins for the number of people the disease was killing. Families had to place the bodies of their relatives in the street so that public assistance could collect them, but services were not working. The writer and memoirist Pedro Nava (1903–1984), who was a teenager at that time, recounts in the book *Chão de Ferro* (2012) the terrible situations he witnessed in the streets, highlighting the total despair and abandonment of the citizens. Food became scarce and extremely expensive; an egg could be bought for the price of a chicken. It was said that the flu affected all social classes, but, certainly, living conditions in a divided and unequal city such as Rio de Janeiro condemned the poorest population to double suffering, insofar as they already lived in precarious and unhealthy conditions [Fig.1].

Fig.1 Cover of O Malho, November 2, 1918, showing the chaos caused by the lack of coffins for the dead from the pandemic. Brazilian Digital Newspaper Archive. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/38026

Here it is worth adding the reflection of the historian Philippe Ariès (1914–1984). In *The Hour of Our Death* (2012), the French scholar observes that from the late nineteenth century to the early twentieth, western man began to experience what he calls the "death of death"; for, in the process of the modernization of society, within which

science gained importance, death and everything related to it became forbidden. Previously, people died within the home, and the sick convalesced with their families; but in modern society, medicine assumed responsibility for the patient, removing contact between the family and the dying. Science took on the task of organizing life, improving it, and prolonging it. To this end, disease and death were displaced to hospitals and cemeteries. While, on the one hand, it is important to have science working for life , a fundamental fact in a pandemic, on the other hand, it is also necessary to be aware of our inevitable finitude.

Indeed, the outbreak of the Spanish flu in Rio de Janeiro was atrocious from September to November 1918. Gradually, the disease subsided, as the citizens who survived the dire period developed immunity. However, although the outbreak lasted only three months, some isolation measures were implemented. According to Schwarcz and Starling (2020), in October 1918 the authorities closed restaurants, bars, theatres, cinemas, brothels, factories, and schools. Thus, it must have been extremely difficult to survive in the infected, undersupplied, and deserted city during those months. After the terrible months of disease, the Carnival of 1919, which began on March 1, was apotheotic. According to Ruy Castro (2019), it was the "festival of revenge" after a period of war surrounded by a devastating pandemic.

The Revue Theatre in Rio de Janeiro

Considering that the present research investigates the impact of the so-called Spanish Flu on Rio de Janeiro's revue theatre, recognized as cultural heritage of the city, it is important to understand the importance of this genre for the cultural history of Rio de Janeiro. In 1918, the capital of the Republic had a vibrant cultural life, and the leisure

activities for Rio's residents were concentrated in the city center. As noted by Evelyn Furquim Werneck Lima (2000), the old downtown area was the locus of the worldliness of the Cidade Maravilhosa (Marvellous City). Entertainment venues were concentrated mainly around Tiradentes square and Cinelândia. There were cinematographs and theatres, most of them large-scale, such as the Trianon, which seated one thousand people. In this lively center, the revue theatre occupied a prominent position. Lima (2000, 103) emphasizes that the Tiradentes Square had been important to the city's theatre scene since the construction of the Real Teatro São João (1913). The building, which enhanced courtly leisure at the time, went through fires and reconstructions, and today the Teatro João Caetano stands on the site it once occupied. Incidentally, although the construction of that theatrical building aimed to reproduce Lisbon's erudite theatrical culture in the colony, in the long run this strategy did not succeed, since in the final decades of the nineteenth century Tiradentes Square became a hub for popular genres of light theatre, such as revue theatre. In this context, it is worth adding that the area gained greater prominence during the republican period, because with the urban reforms of the early twentieth century and the introduction of streetcars, the square became a major gathering point for audiences, as many streetcar lines from different parts of the city converged there, some of them having the square as their terminal. Consequently, the square became a favourable space for leisure facilities, leading major entrepreneurs to invest in the area. An incipient cultural industry developed there, an important entertainment hub for the city where middle- and lower-class *Cariocas* (as Rio de Janeiro's inhabitants are called) enjoyed a lively, accessible theatre that addressed urban life [Fig. 2].

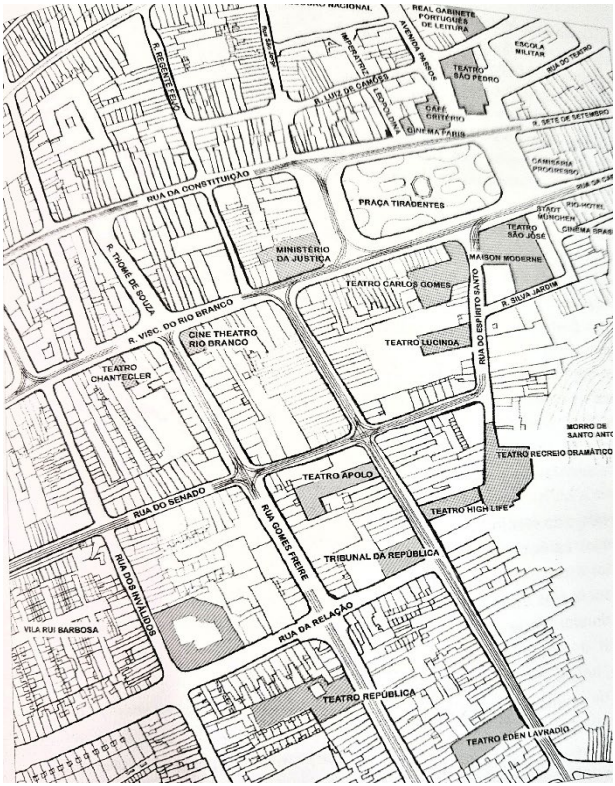


Fig. 2 - Tiradentes Square sketch (1889-1930) Drawing of the theatres by Evelyn Lima based on a cadastral plan from 1928. (Lima, 2000).

In this context, the trajectory of the businessman Paschoal Segreto (1868–1920) is particularly significant. He was a major owner of entertainment venues in the Tiradentes Square and invested in cinemas, amusement parks, and revue theatre. Owing to his influence and power, he was given the nickname "Minister of the City's Amusements".He founded the *Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José* (1911–1926), a company that played a fundamental role in the spread of so-called light theatre in the early twentieth century. To give an idea of the company's commercial model, it adopted the "theatre

by sessions" system, which consisted of presenting three performances per day of short revues or musical comedies, with matinées on Thursdays, Saturdays, and Sundays. As is evident, in a single week the actors of these companies went on stage 24 times and still had to rehearse upcoming productions. This was therefore a highly profitable arrangement for the businessman, but an extremely exhausting one for the actors. One can glimpse a kind of competition between the collective, artisanal activity of theatre and the mechanical reproduction of cinematic projections.

On the other hand, it is worth emphasising that actors had no form of protection or labour law whatsoever. The critic and chronicler Mario Nunes (1956, 135) warns that, in 1918, Brazilian actors did not even have the right to a weekly day of rest a reality that becomes even more severe when we consider the revue theatre performers, who, in addition to portraying their character types, also sang and danced for the city's large audiences. By contrast, Lima (2000, 105) presents a floor plan showing the entertainment venues in the Tiradentes Square between 1898 and 1930, in which eleven theatres in the square and its surroundings can be identified. It is therefore possible to imagine the intense flow of thousands of Rio citizens interacting daily with hundreds of actors, actresses, dressers, stagehands, prompters, rehearsal directors, and musicians circulating in that area. In this sense, we can gain some understanding of how this so-called Ministry of Amusement operated. At the same time, it is necessary to take into account that this effervescent hub of theatres animated by the revue theatre in the city centre had a long life: the genre endured from the late nineteenth century to the mid-twentieth century, leaving its mark on the Brazilian cinema through the *chanchadas* and even reverberating in television comedy programs.

At this point, it is appropriate to explain what "revue theatre" is. It is a comic, fragmented, and musical genre originating in the eighteenth-century France. The *Revista de Ano*, or *Revue de fin d'année*, arrived in Brazil in the nineteenth century, with Artur Azevedo (1855–1908) as its main author. The meaning of the term lies in the idea of revisiting, that is, reviewing the important events of the city: at the beginning of each year, a musical spectacle was staged parodying the events of the previous year. The structure of these shows consisted of musical numbers and short scenes linked by a loose plot. The performance ended with an apotheosis a collective, patriotic, music-filled scene in which most of the cast sang and danced. Among the characters of the revue were types drawn from everyday life in Rio de Janeiro, such as the *malandro*, the *caipira*, the Portuguese immigrant, and the *mulata*[1]; there were also caricatures of political celebrities and allegorical figures. If it is possible to designate a protagonist of the revue stage, it was the *compadre* (*compère*), who could appear alone or in a duo and functioned as a kind of master of ceremonies. Typically, he came from another city, country, or even planet, and roamed the city in search of noteworthy events and characters of the moment.

In the early twentieth century, during the period of the First Republic, the revue theatre underwent transformations: the original formula of the *revista de ano* lost ground on stage, and another, more fragmented and lighter form began to emerge. Gradually, revues ceased to be mere retrospectives of the previous year and came to be performed throughout the entire year. According to Neyde Veneziano (1996, 60), the genre underwent a gradual process of "Brazilianisation" culminating in what

1 Today the word "*mulata*" is no longer used, due to its pejorative and stereotypical connotation, but at the time it was a character present in most plays of the genre.

the author calls the "carnival revue". Thus, in 1918, the revue theatre was in the midst of this process of change. Among the prominent playwrights of the early twentieth century were Luiz Peixoto (1889–1973), Carlos Bettencourt (1888–1941), Cardoso de Menezes (1878–1958), and Raul Pederneiras (1874–1953). Revue writers were generally figures connected to the press, capable of supplying the stage with the latest developments that animated the city. It bears repeating that the revue genre was present on Rio's stages for nearly eight decades: it began to gain importance in the 1880s with Artur Azevedo and remained on the city's stages until the 1960s.

The Flu on the Stage

Even in this brief description, it is already possible to understand the importance of everyday life and urban experience for the genre. In this sense, a pandemic of great proportions such as the Spanish flu must have had a profound impact on the functioning of revue stages, whether in the organization of performances, the health of their members, or the themes of their dramaturgy. We already know that theatres were closed at some point in October, the deadliest month of the outbreak. On the other hand, Paiva (1991) notes that there were some revue premieres in 1918, but the year was generally weak due to the economic crisis caused by the war and labour strikes; thus, the pandemic severely worsened an already difficult situation and was devastating for some theatrical companies, which were prevented from working because most of their members fell ill.

According to a report in the newspaper *A Época* dated October 15, 1918, the closure of three theatres the Carlos Gomes, the Trianon, and the Recreio was announced. The reason given for the closures was the illness of

the majority of the actors. The report also laments the fact that the public, frightened by crowds, no longer attended entertainment venues. In the same note, there is information about the "disinfection" of the Teatro São José, "from the garden to the box office." [Fig. 3] It is thus clear that the pandemic truly affected the operation of that "Ministry of Amusements" housed in the city centre.

A "INFLUENZA" NOS THEATROS
— TRES CASAS FECHADAS

A "influenza hespanhola" invadiu os theatros, obrigando tres delles a fechar as portas, por terem seus artistas enfermado. São elles o Trianon, o Recreio e o Carlos Gomes, que affixaram em suas tabellas a ordem de suspender os espectaculos emquanto durar a epidemia da "hespanhola".

O publico tambem não tem procurado as casas de diversões, pois hontem a concorrencia foi muito diminuta .

O povo, receoso da epidemia, foge dos ajuntamentos, e por essa razão é que hontem os cinemas e theatros estiveram vazios.

O S. JOSE' FOI DESINFECTADO

O theatro S. José soffreu hontem uma desinfecção geral, desde o jardim até á caixa.

Fig.3 – Note in the newspaper A Época, October 15, 1918. Brazilian Digital Newspaper Archive. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/720100/18524

It is clear that the collapse caused by the disease in the capital of the Republic´s life had consequences for its stages. Certainly, those most exposed were actors and actresses, since theatrical activity, by its collective and in-person nature, was highly dangerous. In this

sense, much as occurred with Covid-19, the Spanish flu removed from the stage several prominent figures, such as Olympio Nogueira (1878–1918), an actor widely known for performing in revues, comedies, and dramas, who had become especially famous for his portrayal of Christ in the religious drama *O Mártir do Calvário*. The disease also caused the deaths of the actresses Luísa Lopes, a chorus member at the Teatro São José; Virginia Aço, an actress and singer with a well-established career; Beatriz Martins, an actress of Portuguese origin who was likewise a member of the Teatro São José Company; as well as the actors João Carvalho and José Gonçalves Leonardo.

Unlike what happened with Covid-19, the passage of the Spanish flu was devastating but brief. As mentioned, Carnival in 1919 was a celebration of revenge, as described by Lilia M. Schwarcz and Heloisa M. Starling (2020, 156): "Anyone who reached February 1919 in good health truly had many reasons to tear up their costume, cover themselves in confetti and streamers, and slap death away to the sound of a good *marchinha*." Essentially, there were three months of suffering and loss that must have left deep scars; yet, fortunately, the revue theatre survived and went on to experience other moments of great success. Nevertheless, considering the importance of revue theatre for the city of Rio de Janeiro over several decades, the passage of the Spanish flu must certainly have left lasting marks. Still, after a few months, some events, figures, and references to those terrible days were revisited and recorded in parodies and allusions in several theatrical revues staged on Rio's stages in 1919.

REFERENCES

Ariès, Philippe. 2012. *História da morte do ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Castro, Ruy. 2019. *Metrópole a beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das. Letras.

Goulart, Adriana da Costa. 2005. "Revisitando a espanhola: A gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro." *História, Ciências, Saúde - Manguinhos* 12, 1 (April): 137–160.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2000. *Arquitetura Do Espetáculo - Teatros e Cinemas na Formação Da Praça Tiradentes e Cinelândia*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro.

Nava, Pedro. 2012. *Chão de ferro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nunes, Mário. 1956. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.

Paiva, Salvyano Cavalcanti de. 1991. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Schwarcz, Lília Moritz and Heloísa Murgel Starling. 2020. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Veneziano, Neyde. 1996. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* Campinas: Editora da Unicamp.

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

NA ENCRUZILHADA DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA

Arquitetura, Artes Cênicas e Patrimônio Cultural

LETRACAPITAL

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

Copyright @ Evelyn F. W. Lima, Niuxa Drago, Carolina Lyra e colaboradores, 2026
NA ENCRUZILHADA DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA. Arquitetura, Artes Cênicas e Patrimônio Cultural

Publishers/Editores: Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra (editors)
Graphic Design/Design gráfico: Neilton Lima
Revisão Inglês: Annabella Blyth (LIAME)
Revisão Português: Niuxa Drago
Revisão Técnica: Niuxa Drago
1ª edição, Rio de Janeiro, março de 2026
ISBN: 978-65-89587-53-8 [suporte eletrônico]

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.

A publicação deste livro foi possível graças à Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, através do Edital E_20/2024- Programa de Apoio à Organização de Eventos Científicos, Tecnológicos e de Inovação no RJ. Nº DO PROCESSO SEI-260003/002429/2025 - APQ2 - coordenado pela Professora Doutora Evelyn Furquim Werneck Lima. Ref. Proc. E-26/210.242/2025. Projeto "Fifth International Conference on Architecture, Theatre, and Culture/V Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura".

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

A772 At the Crossroads of History and Criticism. Architecture, Performing Arts and Cultural Heritage = Na encruzilhada da história e da crítica. Arquitetura, Artes Cênicas e Patrimônio Cultural / organizado por Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago, Carolina Lyra. - Rio de Janeiro: Letra Capital Editora, 2026

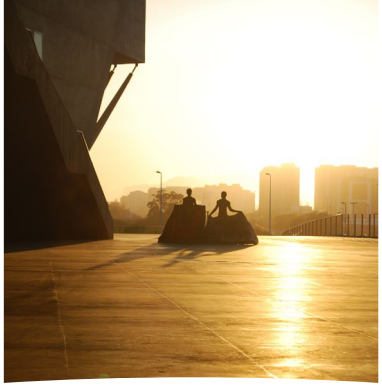
753 p. ; PDF ; 13,8 MB.

Bilíngue: Inglês e Português.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89587-53-8 é o mesmo que em português

1. Arquitetura. 2. Arquitetura e Teatro. 3. Artes Cênicas. 4. Patrimônio cultural. 5. Fifth International Conference on Architectura, Theatre, and Culture. 6. V 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

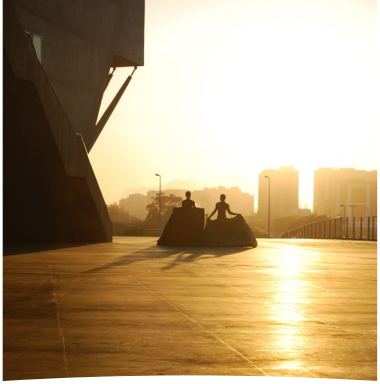
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410
Índice para catálogo sistemático:
1. Arquitetura 720
2. Arquitetura 72



CONSELHO EDITORIAL

Série Letra Capital Acadêmica

Ana Elizabeth Lole dos Santos (PUC-Rio)
Beatriz Anselmo Olinto (Unicentro-PR)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (UFTM)
Claudio Cezar Henriques (UERJ)
Ezilda Maciel da Silva (UNIFESSPA)
João Luiz Pereira Domingues (UFF)
Leonardo Agostini Fernandes (PUC-Rio)
Leonardo Santana da Silva (UFRJ)
Lina Boff (PUC-Rio)
Luciana Marino do Nascimento (UFRJ)
Maria Luiza Bustamante Pereira de Sá (UERJ)
Michela Rosa di Candia (UFRJ)
Olavo Luppi Silva (UFABC)
Orlando Alves dos Santos Junior (UFRJ)
Pierre Alves Costa (Unicentro-PR)
Rafael Soares Gonçalves (PUC-RIO)
Robert Segal (UFRJ)
Roberto Acízelo Quelhas de Souza (UERJ)
Sandro Ornellas (UFBA)
Sérgio Tadeu Gonçalves Muniz (UTFPR)
Waldecir Gonzaga (PUC-Rio)



SUMÁRIO

NOTAS SOBRE OS AUTORES *380*

CAPÍTULO 1 • HISTÓRIA E CRÍTICA: ASPECTOS CONTROVERSOS SOBRE O ESPAÇO TEATRAL 390
Evelyn F.W. Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra

PARTE 1 • ARQUITETURA

CAPÍTULO 2 • ESPAÇO DE PERFORMANCE _ PERFORMATIVIDADE ESPACIAL _ ESPACIALIDADE PERFORMATIVA: UMA TRÍADE CONCEITUAL PARA DECOLONIZAR A ARQUITETURA TEATRAL NO OCIDENTE 414
Dorita Hannah / Trad. Evelyn F. W. Lima

CAPÍTULO 3 • ARQUITETURA E TEATRO COMO LOCAIS PARA ENSAIO DE GESTOS DE HOSPITALIDADE RADICAL E JUSTIÇA ESPACIAL: NOTAS PARA UMA CONFERÊNCIA 448

Shauna Janssen / Tad. Leonardo Munk

CAPÍTULO 4 • ENTRE O TEATRO E A ARQUITETURA, APÓS O APOCALIPSE 461

Višnja Žugić Trad. Leonardo Munk

CAPÍTULO 5 • A NATUREZA DA ARTE: A LUZ NATURAL COMO FERRAMENTA PARA A ARTE DO TEATRO.....479

Cristina Grazioli / Trad. Evelyn F. W. Lima

CAPÍTULO 6 • INTERFACES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NOS PROJETOS DE ARQUITETURA TEATRAL DE LINA BO BARDI E DE FÁBIO PENTEADO..... 516

Evelyn Furquim Werneck Lima

CAPÍTULO 7 • TEATROS ARRANHA-CÉUS DA DÉCADA DE 1930: O EDIFÍCIO REGINA NO RIO DE JANEIRO E A CASA DEL TEATRO EM BUENOS AIRES 544

Niuxa Dias Drago e Mariana Rodrigues de Oliveira

CAPÍTULO 8 • O EDIFÍCIO TEATRAL E A CIDADE DO RIO DE JANEIRO: TENSÕES E CONTRADIÇÕES 570

Sara Fagundes de Oliveira

PARTE 2 • ARTES CÊNICAS

CAPÍTULO 9 • BRAVAS MULHERES: O CAMINHO DE UMA DRAMATURGIA COLABORATIVA ENTRE AS PEDRAS DA CIDADE E AS TÁBUAS DO TEATRO 586

Isabel Bezelga

CAPÍTULO 10 • O LUGAR DA CENOGRAFIA COMO CAMPO DE EDIFICAÇÃO DA IDEIA 606

Helder Maia

CAPÍTULO 11 • A VERTICALIDADE DO ATO: O USO DA DIMENSÃO VERTICAL NAS ARTES PERFORMATIVAS 624

Jorge Palinhos

CAPÍTULO 12 • A ESFERA PÚBLICA TEATRAL: TEATRO LEGISLATIVO (BOAL) E OS SERTÕES (TEATRO OFICINA). 638

Rogério Marcondes Machado

CAPÍTULO 13 • A CENOGRAFIA DE (UM) ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DO GRUPO GALPÃO: REFLEXÕES SOBRE O ESVAZIAMENTO DO PALCO NA CENA CONTEMPORÂNEA 652

Eduardo dos Santos Andrade

PARTE 3 • PATRIMÔNIO CULTURAL

CAPÍTULO 14 • TEATRO E TELEVISÃO NA FRANÇA: APONTAMENTOS PARA UMA CONFERÊNCIA 671

Evelyne Cohen / Trad. Evelyn F. W. Lima

CAPÍTULO 15 • AFETOS EFETIVOS: MONTAR IMAGENS, TEMPOS E SENTIDOS DOS LUGARES [NA PERSPECTIVA DO PROJETO CONTEMPORÂNEO] 687

Fabiola do Valle Zonno

CAPÍTULO 16 • O HOMEM NU E O ESPAÇO CONCRETO: OS PROJETOS ARQUITETÔNICOS DE FLÁVIO DE CARVALHO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL 703

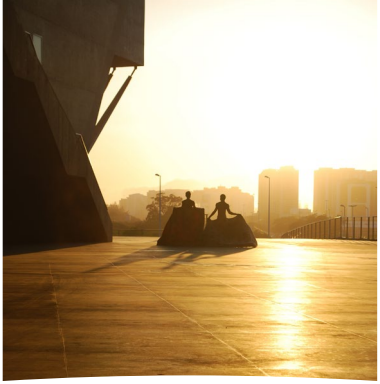
Carolina Lyra

CAPÍTULO 17 • ARQUITETURA É PATRIMÔNIO CULTURAL: AS LIÇÕES DO EDIFÍCIO JMM 719

Andréa de Lacerda Pessôa Borde

CAPÍTULO 18 • TEATRO DE REVISTA CARIOCA EM 1918: UM PATRIMÔNIO CULTURAL AFETADO PELA GRIPE ESPANHOLA.....736

Maria Odette Monteiro Teixeira



NOTAS SOBRE OS AUTORES

Dorita Hannah é arquiteta e designer transdisciplinar especializada em arquitetura teatral, espaço público e cenografia urbana. Ela colabora com artistas e organizações culturais para co-conceber, fazer a curadoria e dirigir instalações, exposições e ambientes construídos. Como Professora Adjunta na Universidade de Newcastle (Austrália), ela supervisiona pesquisas de doutorado focadas em prática criativa e design sociopolítico. Suas extensas publicações incluem *Performance Design* (2008) e *Event-Space* (2018), com um novo livro em coautoria previsto para 2026. Seus projetos teóricos e criativos — estruturados por meio de uma prática espacial crítica — receberam prêmios e são regularmente selecionados para exibição no *World Stage Design* e na *Prague Quadrennial of Performance Design & Space*. Atualmente co-coordena o Grupo de Trabalho *Performance+Design* - PSi (*Performance Studies international*) e o Grupo de Trabalho Teatro & Arquitetura da IFTR (*International Federation for Theatre Research*).

Shauna Janssen é artista-pesquisadora interdisciplinar, designer de performance e educadora sediada em Montreal (Canadá), onde atua como Vice-Reitora na Faculdade de Belas Artes da Universidade Concordia. Foi titular da Cadeira de Pesquisa em Urbanismo Performativo

(2018-2023), e co-coordena o grupo de trabalho de Teatro & Arquitetura da IFTR (*International Federation for Theatre Research*). Sua prática explora a justiça espacial e as políticas de transformação urbana, utilizando metodologias de performance para analisar as histórias sociais do ambiente construído. Por meio de intervenções cenográficas *site-specific*, encena as agências negligenciadas dos espaços urbanos. Colaborou com grandes instituições, como o Centro Canadense de Arquitetura, e participou de projetos internacionais de pesquisa-criação em Berlim, Chile, Praga e no Reino Unido. Seu trabalho é amplamente publicado pela Routledge, Bloomsbury e diversos periódicos com foco em cenografia urbana, espaço público e crítica de arte socialmente engajada.

Višnja Žugić é professora associada do Departamento de Arquitetura e Planejamento Urbano da Faculdade de Ciências Técnicas da Universidade de Novi Sad, em Novi Sad (Sérvia). É cofundadora de organizações sem fins lucrativos especializadas em práticas criativas, investigação interdisciplinar e educação na área do Design Espacial (BAZA-*Spatial Praxis Platform* e *Ephemera Collective*) e do *Institute for New Theatre*, focado na produção e investigação no campo ampliado das artes performativas. Dedica-se à interseção entre as artes performativas e a arquitetura, com um interesse específico na performatividade espacial. Sua prática incorpora projetos e *site specific*, design de exposições e instalações, e curadoria. É membro ativo da IFTR (*International Federation for Theatre Research*) onde co-coordena o Grupo de Trabalho de Teatro e Arquitetura.

Cristina Grazioli é professora de História e Estética da Iluminação Cênica e Teatro de Marionetes na Universidade de Pádua (Itália). Suas pesquisas analisam a interseção entre teatro e artes visuais, teatro alemão do século XX,

estética das marionetes e iluminação cênica. Entre as suas publicações destacam-se: *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), com Didier Plassard; e *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena* (Cuepress, 2021), com Pasquale Mari. É membro de vários comitês internacionais, incluindo a *Revue d'Histoire du théâtre* e o *Institut International de la Marionnette*, e atualmente escreve um livro sobre o conceito de 'Transparência' na obra de Scheerbart e Taut.

Evelyn Furquim Werneck Lima é arquiteta, pós-graduada em Urbanismo, mestre em História da Arte e doutora em História Social (UFRJ/EHESS). É professora titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq-1-A) e da Fundação FAPERJ (Cientista do Nosso Estado). É líder dos Grupos de Pesquisa "Estudos de Espaços Teatrais" e "Espaço, Memória e Projeto Urbano". Lima é também autora de *Patrimônio Industrial no Rio de Janeiro* (Loope, 2024); *Edifícios Teatrais Contemporâneos* (Contracapa, 2022); *Arquitetura Teatral do Renascimento ao Século XXI* (Unirio, 2017), com Drago e Leocádio; e *Arquiteturas e Cenografias. Lina Bo Bardi e o Teatro* (Contracapa, 2012), com Monteiro. Editou *Arquitetura, Práticas Artísticas e Patrimônio Cultural* (Loope, 2022), *Arquitetura, Teatro e Cultura: Revisitando Espaços, Cidades e Dramaturgos do Século XVII* (Contracapa, 2012), *Espaço e Teatro* (Sete Letras, 2008), entre outros.

Niuxa Dias Drago é bacharel em Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFRJ), Mestre e Doutora em Artes cênicas pela UNIRIO. Professora adjunta no Departamento de História

e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ-UFRJ). Coordena os projetos de pesquisa "Cenografias Teatrais e Urbanas" e "História da Construção da Cidade Moderna: técnicas, materiais, atores e palavras", realizados no Laboratório de Narrativas em Arquitetura (LANA-PROARQ). É membro da Associação Nacional de Pesquisa em Arquitetura (ANPARQ) e da IFTR (*International Federation of Theatre Research*) e participa do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO desde 2004. É autora de *A Cenografia de Santa Rosa - espaço e modernidade* (Rio Books, 2014) e co-editora de *Arquitetura, Práticas Artísticas e Patrimônio Cultural* (Loope, 2022).

Mariana Oliveira é arquiteta e urbanista (FAU-UFRJ) com período de intercâmbio na Universidade Politécnica de Cartagena (UPCT), na Espanha, onde se aprofundou em técnicas de restauro e intervenção em edifícios e sítios históricos. Atua na gestão da obra de reabilitação e restauro do Complexo Arquitetônico do Palácio do Itamaraty. É pesquisadora do Laboratório Cidade e Memória (LCM/PROARQ) e do Laboratório de Narrativas em Arquitetura (LANA/PROARQ). É autora de artigos sobre patrimônio arquitetônico, urbano e cultural do início do século XX e coautora da série de vídeos documentários "A Exposição de 1922" (FAPERJ/PROARQ). Atua também como cenógrafa, articulando uma formação multidisciplinar voltada à conservação do patrimônio arquitetônico e paisagístico, com interesse nas interfaces entre território, memória, práticas institucionais e produção cultural.

Sara Fagundes é arquiteta, cenógrafa, iluminadora, professora e investigadora. É doutora e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo

pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. É co-criadora do Laboratório Corpo-Palavra-Câmara. É professora do Departamento de Letras e Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da Faculdade Angel Vianna. Também atuou como professora substituta no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ, nos cursos de Cenografia e Figurino. Desde 2012, desenvolve projetos de cenografia e iluminação para teatro, dança, espetáculos, exposições e mídia audiovisual. Trabalhou em projetos para o Instituto Cultural INHOTIM. Atualmente, é coordenadora do curso de graduação em Artes Cênicas da PUC-Rio.

Isabel Bezelga é doutora em Teatro pela Universidade de Évora e especializada em Educação Teatral e Metodologias Artísticas. Investiga no âmbito das práticas artísticas participativas no Centro de História e Investigação Artística (CHAIA-UE). Colabora também no Instituto de Estudos Literários e Tradicionais - Património, Artes e Culturas (IELT/FCSH - Universidade Nova de Lisboa) e no Centro de Investigação em Educação e Psicologia (CIEP - UE). O seu trabalho tem sido publicado em livros e revistas especializadas. É professora associada na Universidade de Évora (Portugal), e leciona no Departamento de Artes Performativas – Escola de Artes, onde atualmente é diretora do curso de Mestrado em Teatro – Interpretação/ Encenação. Tem publicado trabalhos na área do Teatro e Comunidade e Arte/educação, em livros e revistas nacionais e internacionais.

Helder Maia é professor e coordenador da área de Cenografia da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto (Portugal). É membro e vice-presidente do Conselho Científico da ESMAE. É doutor em Belas Artes – Escultura, pela Faculdade

de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo, e tem formação acadêmica inicial em Cenografia. É membro efetivo do CHAIA (Universidade de Évora) e colaborador do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e da Memória Urbana da UNIRIO. A sua investigação centra-se na sustentabilidade nas artes performativas, na intervenção artística em espaços não teatrais e na expressividade dos materiais na linguagem visual da performance. Combina o seu trabalho acadêmico com a atividade profissional como cenógrafo. Na esfera sindical, é coordenador do Departamento de Ensino Superior e Investigação da SPN - Sindicato dos Professores do Norte de Portugal.

Jorge Palinhos é escritor e investigador. Suas obras foram apresentadas em vários países. Galardoado com o Prêmio Miguel Rovisco em 2003 e o Prêmio Manuel-Deniz Jacinto em 2007, foi nomeado para o Prêmio António José da Silva de Teatro Luso-Brasileiro em 2011. Em 2024, a sua obra *Um Pai* foi distinguida pela Rede Eurodram. É doutor em Estudos Culturais com uma tese sobre dramaturgia lusófona contemporânea. Foi dramaturgo e encenador convidado na Capital Europeia da Cultura - Guimarães 2012, é membro fundador do coletivo AMANDA, dramaturgo da companhia belga *Stand-up Tall* e artista associado da companhia Visões Úteis. É investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo, onde é responsável pelo Grupo de Estudos das Artes Performativas, e diretor do curso de Teatro da Escola Superior Artística do Porto (Portugal).

Rogerio Marcondes Machado é arquiteto e urbanista (FAU-USP) e doutor pela mesma instituição. Tem experiência nas áreas de arquitetura, urbanismo e artes cênicas, com ênfase em projetos de edificação e cenografia. Trabalhou nos escritórios de Paulo Mendes da Rocha e Abrahão Sanovicz, entre outros. De 1994 a 2022, foi sócio da Amado

e Marcondes Arquitetos Associados. Lecionou na FIAM-FAAM e na Escola Belas Artes - SP (pós-graduação em Design). Desenvolve pesquisas sobre as relações entre urbanismo, arquitetura e teatro, e publicou capítulos de livros e artigos em revistas acadêmicas. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado na linha de pesquisa Subjetividade, Arte e Cultura, do programa de pós-graduação em Filosofia da UNIFESP.

Eduardo dos Santos Andrade é arquiteto, cenógrafo, investigador e professor adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É mestre em Artes pela UFMG e doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, com estágio de investigação na Universidade de Columbia, nos EUA. Desenvolveu mais de oitenta cenários e iluminações profissionais, recebendo diversos prêmios na sua área. É cofundador e líder do Grupo de Pesquisa Barracão: Cenografia e outras Práticas Espaciais Cênico-Performáticas, que investiga a prática da cenografia. É autor de *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea* (Synergia, 2021), fruto da sua tese de doutorado, premiada com Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2020. É membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, onde leciona e pesquisa, com foco principalmente na performatividade do dispositivo cenográfico.

Evelyne Cohen é Professora emérita de História Contemporânea na ENSSIB, Universidade de Lyon (França). É membro do Laboratório de Investigação Histórica Rhône Alpes (UMR CNRS 5190). Sua pesquisa centra-se na história cultural, na história do simbolismo político e na história da televisão. É coeditora da *La Revue d'histoire culturelle* (séculos XVIII-XXI), publicada pela Open editions. É membro do conselho editorial da revista *Sociétés et représentations*

(éditions de la Sorbonne), bem como da revista *Le Temps des médias* (Nouveau Monde éditions). Co-dirige o programa franco-brasileiro de pesquisa internacional (CNRS) Archives-Médias-Images-Sociétés. Publicou, com Olivier Roger, *Les politiques audiovisuelles en France de 1945 à nos jours*, *La Documentation française*, (2021), e coordenou, com Anne Gangloff, a obra *Success and Failure of Heroization – From Antiquity to European Current Affairs* (PUR, 2025).

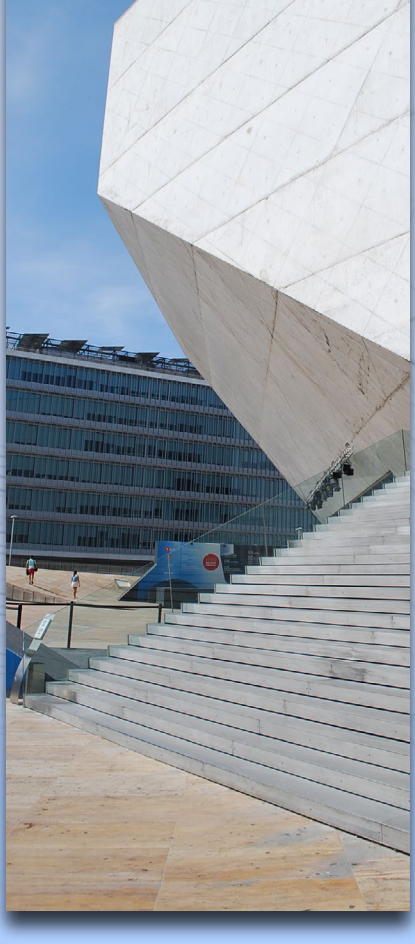
Fabiola do Valle Zonno é doutora e mestre em História Social da Cultura, com especialização em Comunicação e Imagem, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É arquiteta e urbanista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e membro permanente do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ), co-líder do Grupo LANA (Laboratório de Narrativas em Arquitetura) e do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Patrimônio (PGPP). Coordena o projeto de pesquisa: "Entre Arte, Arquitetura e Paisagem (EAAP) - Teoria e Crítica da Complexidade Contemporânea", dedicado à reflexão sobre o *design thinking* e práticas interdisciplinares, bem como práticas educativas, e enfoca particularmente o tema da Memória e intervenções contemporâneas em estruturas pré-existentes. É autora do livro *Lugares Complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem* (FGV Ed., 2014) e coordenadora do projeto especial de exposição digital "Atlas – Memória – UFRJ" (2022).

Carolina Lyra é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com a tese intitulada "A Cidade do Homem Nu, de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico." É mestre em Teatro (Cenografia) pela

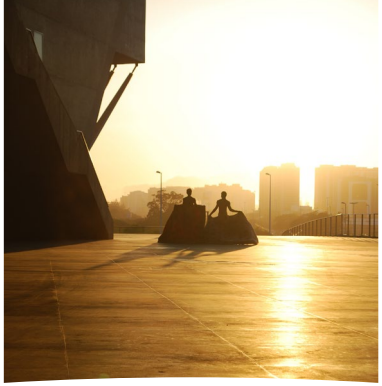
ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Portugal) com pesquisa sobre a arquitetura do Teatro Oficina em São Paulo. É bacharel em Artes Cênicas – Cenografia, pela UFRJ. Atualmente leciona nos cursos de Licenciatura e Mestrado em Teatro da ESMAE. É autora do livro *É preciso ouvir o Homem Nu: um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho* (Appris, 2023), pesquisadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Unirio), pesquisadora do CHAIA (Universidade de Évora) e presidente do Conselho de Direção da Escola Básica da Ponte. A sua investigação centra-se na interseção entre cenografia, arquitetura e educação, explorando o espaço como lugar de memória e aprendizagem.

Andréa de Lacerda Pessôa Borde é professora titular da FAU/UFRJ e docente permanente do PROURB/UFRJ. Mestre em Artes Visuais e doutora em Urbanismo pela UFRJ, com Pós-doutorado em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Membro do Fórum Livre de Pesquisa do Programa Avançado em Cultura Contemporânea (PACC) da Faculdade de Letras (FL/UFRJ) e líder do LAPA (grupo de pesquisa do CNPq). Membro do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (CMPC/RJ) e do *International Committee of Experts (ISC) in Urbanism + Landscape of DOCOMOMO International* (Comitê Internacional para Documentação e Conservação do Movimento Moderno); e pesquisadora da Rede PHI (Património Histórico + Cultural Ibero-Americano). Publicou livros, capítulos de livros e artigos. Recebeu prêmios por seus projetos, orientações e pesquisas, com destaque para os recebidos por sua tese: Prêmio CAPES de Tese, ANPUR e IAB-RJ. É Bolsista de Produtividade do CNPq (Nível 2) e Cientista do Nosso Estado/FAPERJ. Foi professora visitante sênior no IPRAUS/ENSA Paris-Belleville (2022) com bolsa CAPES Print.

Maria Odette Monteiro Teixeira é professora adjunta da Universidade Regional do Cariri (URCA) em Teoria e História do Teatro desde 2016. Foi professora substituta da Universidade Federal de Ouro Preto em Teoria e História do Teatro entre 2007 e 2009. É formada em Artes Cênicas com especialização em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2004). É doutora (2015) e mestre (2007) em Artes Cênicas pela mesma universidade com a tese "Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras". Tem experiência na área de Artes - teatro, com ênfase em Teoria e História do Teatro. É membro do grupo de investigação Dramaturgia e Encenação, no qual desenvolve projetos focados na criação dramatúrgica em processo. O seu projeto mais recente (2024) foi a criação da palestra-performance: *Para pensar o fim do EU*, sobre a obra do poeta Augusto dos Anjos (1814-1914).



CAPÍTULO 1



HISTÓRIA E CRÍTICA: ASPECTOS CONTROVERSOS SOBRE O ESPAÇO TEATRAL

Evelyn F.W. Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra

História e Crítica estão interligadas como áreas de pesquisa e abordagens que investigam o passado de maneira crítica, almejando entender não apenas os eventos, mas também suas origens, circunstâncias e repercussões sociais, com o objetivo de promover transformações. "A atitude histórica implica a valoração e interpretação do fato com base em seu significado histórico, enquanto a atitude crítica implica a interpretação do fato com base em critérios de valor" (Waisman 2013, 34), mas, assim como a história é imprescindível para o trabalho do crítico, o historiador não pode pretender que sua interpretação seja isenta de um juízo de valor. Desta forma, ao analisar a maneira como a história é registrada, a **historiografia crítica** examina as narrativas dominantes, buscando identificar dinâmicas de poder em diferentes temporalidades.

Neste capítulo introdutório abordamos a interligação entre a história crítica da arquitetura teatral, as transformações ocorridas no edifício projetado para o teatro, e as espacialidades que vêm sendo adotadas recentemente para a performance e seus aspectos críticos.

Um exame acurado da história ocidental da arquitetura teatral no período moderno e contemporâneo comprova a quase completa ausência de obras críticas, demandando urgentes estudos historiográficos que ampliem as pesquisas nessa área. Os historiadores da arquitetura nos séculos XX e XXI quase não se dedicaram ao estudo do edifício teatral — um objeto recorrente nos tratados canônicos no Renascimento e nos séculos XVII ao XIX. Os críticos, de uma forma geral, também raramente contemplam a arquitetura para as artes performáticas, com algumas exceções como Josep Maria Montaner (2015 [2001] and 2022 [1999]) e Ruth Verde Zein (2002).

Em seu livro *A crítica e a arquitetura (*2022 [1999]), Josep Maria Montaner analisa de que maneira a crítica fundamenta e contextualiza a arquitetura, valorizando o pensamento crítico como forma de compreender os desafios do espaço urbano. O autor traz uma acurada investigação sobre estudiosos da arquitetura moderna e contemporânea, porém não analisa obras projetadas. Mais tarde, em *Depois do Movimento Moderno* (2015 [2001]), analisa tanto os projetos quanto as teorias arquitetônicas desde a Segunda Guerra Mundial, enfocando a revisão das propostas entre 1945 e 1965, a configuração da chamada arquitetura pós-moderna, e as atitudes diversas e atomizadas expostas entre 1977 e 1992. Mas, no que se refere à arquitetura de teatros, faz uma crítica aprofundada de apenas dois edifícios teatrais: a Ópera de Sydney, de Jorn Utzon (50-52) e o Teatro del Mondo, de Aldo Rossi (191-193). Na obra de 2015, *Condición Contemporánea da arquitectura*, Montaner somente investiga criticamente a Casa da Música, de Rem Koolhass (71-72).

Em sua obra *Revisões Historiográficas – arquitetura moderna no Brasil* (2022), Ruth Verde Zein apresenta o levantamento de todas as obras arquitetônicas citadas em oito dos principais volumes sobre a arquitetura moderna no

Brasil.[1] Neste levantamento, é possível constatar que o edifício teatral está sub-representado, com apenas vinte citações no total dos oito volumes, sendo seis delas de teatros ecléticos (cinco apresentados em passagens introdutórias e o teatro José de Alencar apresentado em seu restauro) e apenas dez teatros modernos apresentados (três deles em mais de uma aparição).[2]

Ao analisar os procedimentos metodológicos e ideológicos aplicados por três historiadores da arquitetura – Manfredo Tafuri, Kenneth Frampton e Giulio Carlo Argan - e três teóricos do teatro – Marvin Carlson, David Wiles e Dorita Hannah - que investigaram o espaço teatral, Evelyn Lima (2020), com base nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau, argumenta que a historiografia da arquitetura para as artes da cena contemporânea é atualmente praticada por teóricos do teatro com maior intensidade do que pelos historiadores da arquitetura.

A análise de narrativas historiográficas sobre a arquitetura teatral, do século XX à contemporaneidade, permite situar o edifício teatral no cruzamento de disciplinas como história, sociologia e antropologia urbana, fundamentais para estabelecer conexões entre arquitetura, teatro e

1 São eles: *Brazil Builds – architecture new and old* (1652-1942) (Phillip Goodwin, 1943), *Latin American Architecture since 1945* (Henry Russel Hitchcock, 1955), *Modern Architecture in Brasil* (Henrique Mindlin, 1956), *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (Yves Bruand, 1981), *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (Hugo Segawa, 1998), *Brasil: arquiteturas após 1950* (Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, 2010), *Latin America in Construction: architecture 1955-1980* (Barry Bergdol et al, 2015) e *Infinito Vão: 90 anos de arquitetura brasileira* (Fernando Serapião e Guilherme Wisnik, 2019).

2 Os dez teatros e o número de citações são: Teatro Castro Alves, em Salvador (3), Teatro Municipal de Santos (2), Teatro Municipal de Belo Horizonte (2), Teatro Popular de Marechal Hermes, no Rio de Janeiro (1), Teatro Cultura Artística de São Paulo (1), Teatro de Goiânia (1), Teatro Guaíra, em Curitiba (1), Teatro Oficina (1), Teatro Pedro Calmon, Brasília (1), Teatro Nacional de Brasília (1).

cidade. O volume *Theatre Architecture from the Renaissance to Contemporaneity* (Lima, Drago e Leocádio 2017) examina de forma detalhada as transformações ao longo de quase seis séculos.

Partindo das reflexões de Michel de Certeau (1982 [1975]) sobre a operação historiográfica, Lima (2020) estabelece um diálogo entre noções da historiografia geral e da historiografia da arquitetura, para então se dedicar especificamente à arquitetura teatral. A pesquisa constata que historiadores como Manfredo Tafuri e Kenneth Frampton dedicam espaços limitados ao tema em suas obras, com exceção de algumas abordagens sobre propostas das vanguardas e considerações detalhadas sobre o *Totaltheater* não edificado de Walter Gropius — projeto que gerou escritos teóricos do arquiteto e foi amplamente discutido.

Tafuri defendia a necessidade de pensar a arquitetura na 'esfera da história', considerando as transformações das linguagens, dos modos de produção e da cultura ao longo dos séculos. Embora não tenha focado especificamente nos teatros, sua visão historiográfica, apresentada em obras como *Teoria e Storia dell'architettura* (1968), tornou-se influente internacionalmente no último quartel do século XX (Leach 2005). Em *Progetto e Utopia* (1973), diante do que via como fracasso das vanguardas, Tafuri desenvolveu uma crítica radical à 'ideologia arquitetural', instando os arquitetos a reconsiderarem a experiência moderna. Paralelamente, questionava a 'crítica operativa' de autores como Bruno Zevi e Leonardo Benevolo. Jean-Louis Cohen (2011, 452) caracteriza seu "projeto histórico" como "um exercício para expor as motivações e estratégias retóricas da arquitetura por meio da aplicação de técnicas da psicanálise e crítica literária". Tafuri comparava o ofício do historiador a uma investigação baseada em indícios, à maneira da *microstoria* de Carlo Ginzburg. É na obra *The Sphere and the Labyrinth* (1987), uma coletânea de artigos de diversas

fases, que ele se dedica com mais atenção à arquitetura teatral. Logo na introdução, define a função da crítica no trabalho do historiador — um trabalhador "no plural" —, afirmando que a história, ao operar com suas próprias construções, faz "uma incisão com um bisturi em um corpo cujas cicatrizes não desaparecem; mas, ao mesmo tempo, as cicatrizes não curadas já desfiguram a densidade das construções históricas, tornando-as problemáticas e impedindo-as de se apresentarem como a 'verdade'."[3] (Tafuri 1987,12)

Embora inicialmente se vinculasse ao marxismo e citasse influências como Leonardo Benevolo e Reyner Banham, Kenneth Frampton revela sua afinidade com a teoria crítica da Escola de Frankfurt na introdução de *Modern Architecture: a critical history* (1996 [1980]). Na quarta edição (2007), o próprio Frampton admite considerar sua história da arquitetura como 'operativa', no sentido crítico que Tafuri atribuía ao termo, ou seja, 'ideologicamente instrumental'. Ao perceber a necessidade de recalibrar seu discurso, apoia-se em Hannah Arendt e Paul Ricoeur para desenvolver o ensaio "Towards a Critical Regionalism", que anuncia seu célebre conceito, aprofundado posteriormente em *Studies in Tectonic Culture* (2001[1995]). Nesta obra, funde a resistência das culturas tradicionais à globalização com a afirmação da materialidade tectônica da arquitetura. Em entrevista a Stan Allen e Hal Foster, Frampton (2003) retoma suas inspirações e, a partir de sua leitura de Arendt, identifica uma oposição fundamental entre o tectônico (a autonomia da estrutura) e o cenográfico (o aspecto representacional da imagem). É em *Modern Architecture: a critical history* (1996, 99), entretanto, que encontramos suas

3 "[...] an incision with a scalpel in a body whose scars do not disappear; but at the same time, unhealed scars already mar the compactness of historical constructions, rendering them problematic and preventing them from presenting themselves as the "truth". [trad. Evelyn Lima]

análises críticas de teatros, como o Teatro do Werkbund de Henry van de Velde (1914), descrito como a última formulação de uma estética "forma-força" na qual o arquiteto funde "ator, público, auditório e paisagem como nas arenas ao ar livre do homem do neolítico, parecendo configurar uma expressão empática única em seu tempo".[4] Frampton interpreta esse projeto como parte do sonho do Werkbund de transformar o mundo pela *Guteform* e pelo monopólio industrial, reconhecendo ali uma utopia específica.

Ainda que desde uma tradição crítica eurocentrada, Frampton busca inserir no debate arquiteturas modernas periféricas até então amplamente negligenciadas, mesmo em seus próprios contextos. Ao buscar o argumento da tectônica para contrapor-se à cenografia pós-moderna teorizada por Venturi e Scott Brown (1972), Frampton aprofunda um tema que, para além da crítica à mercantilização da arquitetura, resvala também nas relações entre teatro, arquitetura e cidade, recentemente recolocadas na ordem do dia dos debates sobre o espaço teatral. Para Thea Brejzek (2015, 28), o debate entre 'tectônico', com conotação positiva, e 'cenográfico', com conotação negativa (entendido como decoração superficial), instiga uma "virada [...] na qual as práticas da arquitetura e do teatro convergem em uma "fusão" de gêneros."

Ao examinar publicações de teóricos do teatro como Marvin Carlson e David Wiles, constatamos que introduzem novos paradigmas para o que se convencionou chamar, já no século XXI, de "espaço de performance". Esse fato não invalida que a história da arquitetura destinada às artes performáticas continue a ser escrita, seja investigando obras de renome mundial (Carlson 2022), novas tecnologias

4 "The much admire Werkbund Theatre was to be the last formulation Van de Velde's 'form-force' aesthetic. Fusing actor with audience and auditorium with landscape, as in the open-air arenas os Neolitic man, it appeared as a unique empathetic expression." [trad. Evelyn Lima]

(Kozien-Wozniak et al. 2024), estudos de edifícios teatrais de arquitetos como Oscar Niemeyer (Lima 2016), Lina Bo Bardi (Lima 2008, 2009a, 2009b; Lima and Monteiro 2012; Lima 2016, 2017a, 2021, 2025), Rem Koolhaas,Carlos Ott e Christian de Portzamparc (Lima 2022a, 2022b) ou estudos comparativos entre edifícios teatrais (Drago 2022, 2025 e Lima 2017a, 2017b), entre outros.

Ao recorrer a estudiosos como Kevin Lynch e Michel de Certeau, Marvin Carlson (2014, 20) observa que, embora o teatro tenha mantido ao longo dos séculos práticas em espaços abertos, esse fenômeno se intensificou drasticamente a partir da segunda metade do século XX. Essa migração esporádica da cena para ambientes urbanos não concebidos para o espetáculo — incluindo espaços idealizados de forma efêmera — transformou a própria cidade em um lugar de interação sociocultural, criando espaços transitórios para as artes performáticas. Diante dessa constatação, discutem-se aqui questões pertinentes à resiliência e à transitoriedade dessa arquitetura.

David Wiles, em *A Short History of Western Performance Space* (2003), realiza um levantamento histórico minucioso dos espaços cênicos, da Grécia Antiga à contemporaneidade, baseando-se em conceitos de Henri Lefebvre (*A Produção do Espaço*, 1974) e Michel Foucault (*Dos Espaços Outros*, 1967). Para Wiles, os 'espaços encontrados' — como igrejas, ruas, bares e galerias — ampliaram as possibilidades da encenação contemporânea. Argumentando que o espaço tem uma função atuante (*actante*) na performance, ele afirma, citando Lefebvre, que "o espaço é social e o objeto arquitetônico está inseparavelmente ligado ao público como sujeito".[5] (Wiles 2003, 105) A partir da noção lefebvriana de 'espaços monumentais', Wiles discute uma

5 "[…] space is social, and the architectural object is conjoined inseparably to the audience as subject". [Trad. Evelyn Lima]

variedade de espaços públicos apropriados para o teatro ao longo do tempo, demonstrando como as culturas ocidentais constroem espaços teatrais para enfatizar valores sociopolíticos e religiosos específicos. Sua abordagem é relevante por considerar não apenas os aspectos físicos, mas o contexto cultural de cada tipologia. Wiles estrutura seu estudo em sete tipos de espaço (sagrado, processional, público, simpático, 'o círculo cósmico', 'a caverna' e 'o espaço vazio'), dedicando este último capítulo aos espaços do século XX, onde critica fortemente os teatros do Movimento Moderno, por considerá-los "flexíveis, versáteis e despidos de mensagens sociais", o que representa, em sua visão, uma "impossibilidade conceitual".

À semelhança do diretor e teórico Mike Pearson (Pearson e Shanks 2001), que defende espetáculos que reunam "lugar, performance e público", Wiles rejeita a separação entre 'encenação' e 'espaço'. Para ele, não é possível manter uma constância ontológica independentemente de onde e quando é realizado o espetáculo. Nesse sentido, sua história dos espaços teatrais busca "libertar os artistas das garras do edifício teatral", visto por ele como "máquinas espaciais que moem peças de significados teatrais predeterminados" (Wiles 2003, 60). Wiles sustenta que o espaço da performance e o evento teatral são indissociáveis, e que o espaço determina a natureza e o significado do evento de forma tão significativa quanto o contrário. Critica, assim, historiadores para os quais o espaço teatral é uma mera moldura neutra. Ao atacar a história linear, defende que o conhecimento do passado do lugar teatral pode conferir maior flexibilidade a encenadores, performers e espectadores, valorizando espaços não convencionais. Ao longo de sua obra, tece observações de inspiração neomarxista sobre os vínculos entre tipos de espaço teatral e estruturas sociais, adotando explicitamente o ponto de vista do público. Seu método ocasionalmente apresenta genealogias

inovadoras de ideias que compactam o tempo histórico de longa duração, mas como aqui nos interessa o recorte temporal dos séculos XX e XXI, tais generalizações não geram conflitos analíticos diretos.

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.

É fato que a história da arquitetura teatral no Ocidente tem apresentado inflexões e diferentes modelos (Lima e Cardoso 2010) ao longo dos séculos, mas é inegável que o teatro à italiana, obedecendo o princípio cúbico tal como definido por Etienne Souriau (1950), estabeleceu um sistema visual, fundamentado no controle, na divisão de classes e no ilusionismo do palco cênico, que continua sendo tecnologicamente aperfeiçoado e conceitualmente aproveitado em espetáculos contemporâneos, comprovando sua resiliência. Alternativamente, a teórica Cristina Grazioli (2025) defende que a abordagem esférico-atmosférica evidencia que sempre existiram outras formas de configuração cênica que se afastam do modelo cúbico — formas que, ao longo dos séculos, unem natureza, luz, movimento e coletividade.

Passado já o primeiro quartel do século XXI e reavaliando os muitos *papers* apresentados nos congressos internacionais da Federação Internacional dos Pesquisadores de Teatro (IFTR), pelo Grupo de Trabalho de Arquitetura Teatral, e nos congressos *Architecture, Theatre, and Culture*, organizados pelo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO, constata-se que existem novos conceitos históricos e críticos sobre o espaço teatral. Vários desses *papers* problematizam as questões sobre o espaço teatral no século XXI, demonstrando de forma crítica e analítica que o tradicional edifício teatral à italiana

não mais atende às demandas da cena contemporânea, em especial em regiões das antigas colônias integrantes do Commonwealth, mas não apenas. No intuito de criar espaços de performance que atendam às demandas decoloniais, percebem-se diferentes conceituações para o espaço teatral, culminando com a introdução de conceitos inovadores, como 'performatividade espacial', 'hospitalidade radical' e a arquitetura teatral em situações de desastres sociais e ambientais.

Nas novas teses envolvendo um espaço decolonial para as artes performativas, a arquiteta e cenógrafa Dorita Hannah reformulou a ideia de arquitetura teatral, ou seja, o próprio edifício construído especificamente para abrigar as artes cênicas obedecendo a regras edilícias restritivas, propondo que seja expandido para o conceito de 'espaço da performance', mais flexível e adaptado. A inovação crítica inclui valorizar arquiteturas locais, práticas comunitárias, saberes afro-ameríndios e modos não ocidentais de perceber o mundo. Ao sugerir a adoção de três categorias de espaço, 'espaço de performance', 'performatividade espacial' e 'espacialidade performativa', Hannah (2025) propõe desconstruir os hábitos adquiridos ao longo de séculos e entender o 'espaço de performance', em substituição do 'espaço teatral', defendendo que o espaço e o evento teatral sejam criados simultaneamente. Admite também que a 'performatividade do espaço' não é metafórica, visto que se manifesta como uma ação direta do espaço sobre os corpos, e, nesse sentido, a própria arquitetura atua, devendo expressar uma responsabilidade ética.

Por outro lado, ao reexaminar as tradições dos povos indígenas, Shauna Janssen (2025) reconhece estruturas espaciais que promovem a reciprocidade, a redistribuição e o senso de comunidade, questionando a noção de propriedade. Para essa autora, a arquitetura não se limita a ser um espaço inerte; ela desempenha um papel dinâmico que pode tanto

consolidar quanto enfrentar as desigualdades sociais. Como espaço de interação coletiva, o teatro deve estar impregnado da obrigação ética de promover a justiça espacial, considerando não apenas a acessibilidade física, mas também a inclusão social, cultural e econômica. Assim, o teatro deve abdicar da rigidez de estruturas permanentes de 'pedra e cal', optando por construções temporárias, efêmeras ou flexíveis, que possam ser adaptadas a cada performance.

Uma nova análise crítica também é defendida por Višnja Žugic (2025), para quem o espaço performativo se apresenta como um domínio essencial para entender de que maneira as práticas espaciais são transformadas em circunstâncias extremas de degradação climática, sobrecarga tecnológica e migrações forçadas, revelando a arquitetura teatral como suscetível ao colapso ecológico e social.

Expandindo o espaço da performance para as ruas de Évora, Isabel Bezelga (2025) argumenta que a construção da dramaturgia deve se basear nos corpos e nas memórias que existem nos ambientes diários da cidade. A autora afirma que a cidade não é um simples cenário, mas sim um espaço repleto de gestos, emoções e resistências que moldam o ato criativo. As pedras, os chafarizes, as ruas e histórias das mulheres impactam diretamente a criação cênica de sua pesquisa, ou seja, o teatro não apenas capta a dramaturgia da realidade: ele a reintegra ao espaço, transformada em presença e significação.

No campo do desenho da performance e da cenografia, destacam-se as contribuições do cenógrafo e professor Helder Maia (2021, 2022). Ele define a cenografia atual como um 'campo híbrido', social e politicamente implicado. Maia (2021), a partir de fundamentos de Rachel Hann sobre as relações entre a tradição e a contemporaneidade na cenografia, e de Thea Brejzek, com o conceito de 'cenografia expandida', questiona a diluição de fronteiras,

defendendo não uma expansão da cenografia, mas sim que ela atuaria 'num campo mais alargado'. Para o autor, mais do que tornar a cenografia performativa, deveríamos "dar-lhe espaço, latitude, para aceitar o diálogo como condição de trabalho." (Maia 2021, 111). Em 2022, quando abrandávamos a pandemia do Covid 19, mas ainda percebíamos o impacto da redução da produção no meio ambiente, o autor apresentou a questão dos recursos e desperdícios na produção da cenografia a partir do estudo de Tanja Beer e Julliet Rufford, que sugere o questionamento das condições de produção na cenografia. Maia defende uma perspectiva equilibrada sobre as mudanças, questionando as alterações impostas 'de fora para dentro' como determinantes da linguagem.

O autor voltou a estes temas, aprofundando a performatividade na cenografia e o papel da materialidade tanto como mediadora da criação cênica, quanto dispositivo relacional na manufatura (2025). Partindo de 'momentos de viragem', como o estruturalismo tcheco e a Bauhaus, Maia enfatiza a performatividade da disciplina em seu caráter colaborativo e processual. Com base em conceitos de Joslin McKinney e Scott Palmer (2017), destaca que a natureza performativa também se mostra na própria edificação e na manufatura. Ao relacionar sujeito, materialidade e os desafios da fisicalidade, Maia defende que a cenografia contemporânea, implicada nas questões do presente, deve alinhar-se a uma abordagem sustentável. Seu caráter performativo, também reconhecido no termo *performance design*, adotado pela Quadrienal de Praga desde 2011,[6]

6 A mudança de nomenclatura, de "Exposição Internacional de Cenografia e Arquitetura Teatral" para "Performance Design e Espaço", refletiu uma abordagem mais ampla da prática cênica contemporânea. O objetivo foi incluir uma gama maior de disciplinas e gêneros, reconhecendo o *performance design* como uma atividade cultural mais vasta, que ultrapassa os limites do edifício teatral tradicional e abrange elementos como luz, som, figurino e o corpo em um ambiente complexo e performativo.

amplia os limites da disciplina para além da arquitetura teatral. Essa expansão atinge a relação com o espectador que, entre o real e o ficcional, imerge em lugares, contextos e situações, incorporando assim uma experiência.

Todas as experiências de performances em espaços e contextos locais e valorização da relação do público com a matéria da cenografia, não foram suficientes, no entanto, para levar ao esvaziamento do edifício teatral tradicional. A persistência dessa poderosa tipologia ocidental europeia deve ser investigada, certamente, na longa duração e em sua secular relação com a memória das cidades. Entretanto, podemos considerar também a contribuição de duas dinâmicas contemporâneas que recolocam questões intrínsecas à arte do teatro: as relações entre tela e tectônica, por um lado, e entre local e global, por outro.

O uso cada vez mais frequente da mediação no mundo contemporâneo é um tema que tem tornado a opção pelo palco italiano (quiçá a primeira tela midiática) uma questão fundamental para alguns diretores teatrais. Beth Weinstein (2008) analisa a obra do coreógrafo Fréderic Flamand em colaboração com os arquitetos Jean Nouvel, Tom Mayne e Diller+Scofidio, revelando que o interesse recai, muitas vezes, na forma como o olhar do espectador pode ser desmontado através das novas tecnologias de telas, projeções e retransmissões simultâneas. Tais performances buscam desequilibrar e discutir não apenas a estrutura dramatúrgica, mas as próprias noções de tempo, espaço e presença. Os insumos tecnológicos possibilitados pela estrutura da caixa cênica permitem experienciar, em outra escala e sob outros pontos de vista, aspectos contundentes das novas sensibilidades da era virtual.

Por sua vez, a dialética entre *local* e *global* foi analisada no clássico ensaio de Stuart Hall sobre as identidades na pós-modernidade (2006 [1992]). O autor comenta que a compressão espaço-temporal provocada pela globalização

aproximou sociedades geograficamente distantes, e enfraqueceu identidades nacionais, enquanto promoveu o contramovimento de resistência das identidades locais. Para Hall, as identidades contemporâneas tendem a articular aspectos particulares e universais, constantemente em negociação. As muitas comunidades 'deslocadas' do mundo são formadas por pessoas que não assimilam nem são assimiladas a novas culturas e aprendem a 'habitar duas identidades'. Neste sentido, a transumância de espetáculos teatrais encontra uma outra dimensão, pois é possível que espetáculos locais encontrem públicos cativos em diversas partes do mundo, além, é claro, do interesse natural do público *global* por espetáculos *locais*.

Criadas em seus contextos e para seus lugares teatrais específicos, as performances locais também podem ser, por um lado, cooptadas pelo mercado global e, por outro, formas de encontro com as comunidades das 'novas diásporas'. Assim como espetáculos *site-specific* são recorrentemente adaptados à caixa cênica para possibilitar turnês mundiais (Weinstein 2008), o mesmo acontece com espetáculos locais, que circulam mundialmente financiados tanto por interesses nacionais quanto por interesses globais. Neste sentido, o edifício teatral, com sua caixa cênica 'universal', ainda constitui uma rede transnacional para diversos tipos de espetáculo. Representante de um teatro 'global', o palco à italiana, ainda que subtraia a muitos espetáculos parte importante de seu significado espacial original, permite a circulação de performances criadas localmente para que atinjam novas comunidades 'híbridas' mundiais.

Em sua conferência magistral *An Iconic History of the Monumental Theatre* (2022), Carlson, após traçar uma linha do tempo detalhando como a história da arquitetura teatral se desenvolveu, não só no Ocidente, mas também na Ásia e na África, prevê que os edifícios teatrais vão continuar a ser projetados "numa deslumbrante variedade de formas,

testando os limites da tecnologia e da imaginação". Tendo investigado teatros de países de diferentes latitudes e continentes, defende que, ao contrário das estruturas relativamente padronizadas do período clássico, os recentes edifícios teatrais monumentais impressionam "pela sua variedade — em formas, materiais e referências icônicas". No entanto, reconhece que, apesar das diversidades de soluções plásticas, "esses teatros contemporâneos compartilham a mesma propriedade de buscar surpreender o espectador que existia em seus antecessores clássicos".

CONCLUSÃO

Corroborando com os argumentos de Zigmunt Bauman (2001) quando sociologicamente disserta sobre a *modernidade líquida* da contemporaneidade, na segunda metade do século XX e do início do XXI, surgiram em toda parte teatros experimentais ou efêmeros como o Teatro del Mondo, em Veneza, o The Shed, em Londres, os teatros de containers, as arenas culturais temporárias, entre muitos outros espaços teatrais que denotam transitoriedade, inclusive as experiências decoloniais, verdadeiras heterotopias segundo Foucault. Contudo, não se pode esquecer que, apesar de muitos diretores de teatro terem experimentado o uso de espaços de teatros tradicionais de maneiras não tradicionais e outros terem explorado as possibilidades de fazer teatro em 'espaços encontrados' com vestígios de histórias passadas, como fábricas, galpões e igrejas, a grande maioria ainda encena em teatros convencionais.

As recentes pesquisas de Lima (2024) sobre o arquiteto e teórico Aldo Rossi, responsável por reconstruir o Teatro La Fenice com a mesma estética que apresentava antes do incêndio que o destruiu quase completamente em 1996, situação muito controvertida no campo do patrimônio

cultural, demonstram a resiliência do edifício teatral à italiana. Mas Rossi também projetou um teatro efêmero: o Teatro del Mondo, um verdadeiro protesto construído em 1979 contra a corrente historicista da arquitetura pós-moderna, apresentado na Bienal de Arquitetura de Veneza em 1980 e desmontado em 1981.

Ratificamos, portanto, no que tange à história da arquitetura teatral, a resiliência do edifício tradicional especificamente projetado para as artes cênicas, ainda que assumindo diferentes conformações. O edifício teatral, porém, tem sido prioritariamente destinado à ópera e à música sinfônica e filarmônica, enquanto o teatro político, ecológico, sustentável ou decolonial tem ocupado espaços mais transitórios e mais compatíveis com os eventos performáticos que dele se apropriam, como atesta a nova historiografia do lugar teatral.

REFERÊNCIAS

Bauman, Zigmunt. 2001. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Bezelga, Isabel. 2025. "Bravas Mulheres: o caminho de uma dramaturgia colaborativa entre as pedras da cidade e as tábuas do teatro". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 8 de outubro de 2025.

Brejzek, Thea. 2015. "The scenographic (re-)turn: figures of surface, space and spectator in theatre and architecture theory 1680–1980". *Theatre and Performance Design* 1, 1–2: 17–30. http://dx.doi.org/10.1080/23322551.2015.1027522.

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

Carlson, Marvin. 2014. "Streets, Squares and Strollers: the city as performative space". *Parabasis* 12/1: 29-46.

Carlson, Marvin. 2022. "An iconic history of the Monumental Theatre". Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, 25 de julho de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=Az2Czi1c6NM&t=852s

Certeau, Michel de. 1990 [1980]. *L´invention du quotidien 1 - Arts de Faire*. Édition de Luce Giard. Collection Folio essais (n°146). Paris: Gallimard.

Certeau, Michel de. 1982 [1975]. "A operação historiográfica". In: *A escrita da história,* 56-104. Rio de Janeiro: Forense.

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

Drago, Niuxa Dias. 2022. "Two projects for the Lyrico theatre of Rio de Janeiro in the archives of the research and documentation centre (NPD/FAUUFRJ)". In: *Architecture, Artistic Practices, and*

Cultural Heritage. Contemporary reflections, from theory to practice. Editado por Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago and Carolina Lyra. 81-96. Rio de Janeiro: Loope Editora.

Drago, Niuxa Dias. 2025. "Teatros arranha-céus da década de 1930: o Edifício Regina no Rio de Janeiro e a Casa del Teatro em Buenos Aires". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 7 de outubro de 2025.

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

Frampton, Kenneth. 2001 [1995]. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press.

Frampton, Kenneth. 2003. "A Conversation with Kenneth Frampton". Entrevista concedida a Stan Allen e Hal Foster. *October magazine*, 106 (fall): 35-58. https://pt.scribd.com/document/51387381/conversation-with-kenneth-frampton-r-banham

Foucault, Michel. 1984. "Des Espace Autres". *Architecture/Mouvement/Continuité*, 5 (out.): 46-49.

Grazioli, Cristina. 2025. "The Nature of Art: Natural Light as a Tool for the Art of Theatre". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO. 8 de outubro de 2025.

Hall, Stuart. 2006 [1992]. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

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

Hannah, Dorita. 2025. "Performance space - spatial performativity - performative spacing: a conceptual triad for decolonising western theatre architecture". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 6 de outubro de 2025.

Janssen, Shauna. 2025. "Architecture & Theatre as Sites for Rehearsing Gestures of Radical Hospitality & Spatial Justice". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 7 de outubro de 2025.

Kozien-Wozniak, Magdalena, E. Lima, M. Fafara and A. Porebska. 2024. "Modern projection technologies in historic theatre halls of Cracow: opportunities and risks". *Space & Form* 57: 71-84.

Leach, Andrew. 2005. "Choosing history: a study of Manfredo Tafuri's theorisation of architectural history and architectural history research". Tese de doutorado, Universidade de Ghent.

Lima, Evelyn F. W. e Ricardo B. Cardoso. 2010. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc.* Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj.

Lima, Evelyn F. W. e Cassia Maria Monteiro. 2012. *Entre Arquiteturas e Cenografias. A arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ.

Lima, Evelyn F.W. 2016. "O Solar do Unhão e o Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi: discutindo o binômio educação e cultura". *ARTCULTURA,* 17: 169-178.

Lima, Evelyn F. W., Niuxa Drago e Francisco Leocádio. 2017. *Theatre Architecture from the Renaissance to Contemporaneity.* Rio de Janeiro: UniRio/CNPq.

Lima, Evelyn F.W. 2017a. "Drawing and design for theatre architecture: Lina Bo Bardi's sketches for five venues in Brazil". *Theatre and Performance Design* 3, 4: 236-249. https://doi.org/10.1080/23322551.2017.1396065

Lima, Evelyn F. W. 2017b. "O Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói e o Teatro Raul Cortez em Duque de Caxias". *Vitruvius* (*Arquitextos*) 18, 205.00 (jun.) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.205/6587

Lima, Evelyn F. W. et al. 2017c. "Arquitetura teatral contemporânea no Estado do Rio de Janeiro". Youtube, 1:22:56. https://youtu.be/ONDyAxUE9Ko?si=3v8e-BVr5hlHQWs6

Lima, Evelyn F. W. 2020. "Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente". *ArtCultura*, 22 (40): 48-74. https://doi.org/10.14393/artc-v22-n40-2020-56960,

Lima, Evelyn F. W. 2022a. "Espaços teatrais em megaempreendimentos. Impactos e polêmicas nas cidades. Parte 1". Vitruvius (Arquitextos) 22, 260.01 (jan.) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.260/8379

Lima, Evelyn F. W. 2022b. "Espaços teatrais em megaempreendimentos. Impactos e polêmicas nas cidades. Parte 2". Vitruvius (Arquitextos) 22, 261.05 (fev.) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.261/8399

Lima, Evelyn F. W. 2024. "Rossi´s floating Teatro del Mondo (1979) and Resilient Reconstruction of La Fenice Theatre (2003). From a Transient Space of Subversion to the Resilience of the Representation of Power". Comunicação apresentada no *Dramatic Architectures*, ESAP, Porto, 2024.

Lima, Evelyn F. W. 2025. "Interfaces estéticas e políticas nos projetos de arquitetura teatral de Lina Bo Bardi e Fabio Penteado". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 7 de outubro de 2025.

Maia, Helder. 2021. "Cenografia em campo expandido: práticas artísticas e terminologias em debate". In *Anais da VI Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura.* Editado por Evelyn Furquim Werneck Lima e Carolina Lyra Barros da Silva Esteves. Rio de Janeiro: FAPERJ, UNIRIO. https://www.unirio.br/espacoteatral/evento-extensao#VIjornadanacional

Maia, Helder. 2022. "Sustainable scenography practices". In *Book of expanded abstracts – Fourth International Conference on Architecture, Theatre and Culture*. Editado por Lima, Evelyn Furquim Werneck e Carolina Lyra Barros da Silva Esteves. Rio de Janeiro: FAPERJ, UNIRIO.

Maia, Helder. 2025. "O lugar da cenografia como campo de edificação da ideia". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 9 de outubro de 2025.

McKinney, Joslin e Scott Palmer. 2017. "Introducing 'Expanded' Scenography". In *Scenography Expanded. An introduction to contemporary performance design*. London: Bloomsbury.

Montaner, Josep Maria. 2022 [1999]. *Arquitetura e Crítica: edição revisada*. São Paulo: Editora Olhares.

Montaner, Josep Maria. 2015. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 2015 [2001]. *Depois do movimento moderno: Arquitetura da metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pearson, Mike e Michael Shanks. 2001. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.

Souriau, Etienne. 1950. "Le cube et le sphere". In *Architecture et dramaturgie*. 63-83. Paris: AA.VV.

Tafuri, Manfredo. 1975. "Architettura e storiografia. una proposta di método". *Arte Veneta* XXIX. 276-282.

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

Tafuri, Manfredo. 1968. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

Tafuri, Manfredo. 1987. *The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s.* Cambridge, MA - London: MIT Press.

Waisman, Marina. 2013. *O Interior da História. Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos.* São Paulo: Perspectiva.

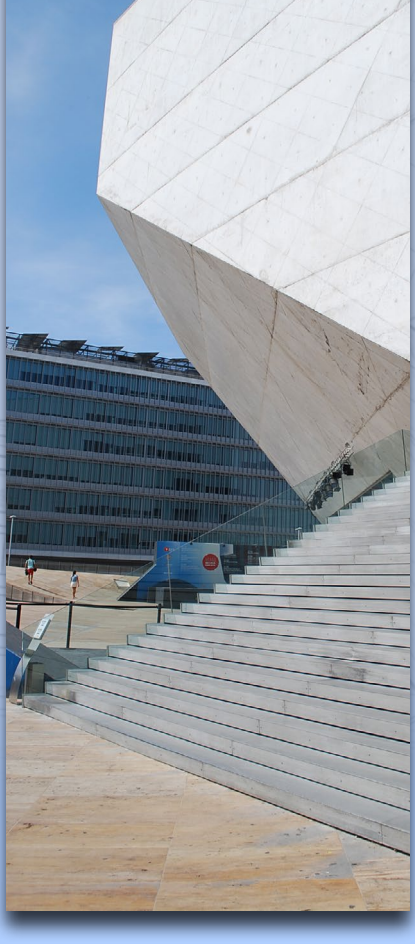
Weinstein, Beth. 2008. "Flamand and His Architectural Entourage". *Journal of Architectural Education* 61-4: 25–33.

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

Zein, Ruth Verde. 2002. *O lugar da crítica. Ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, ProEditores.

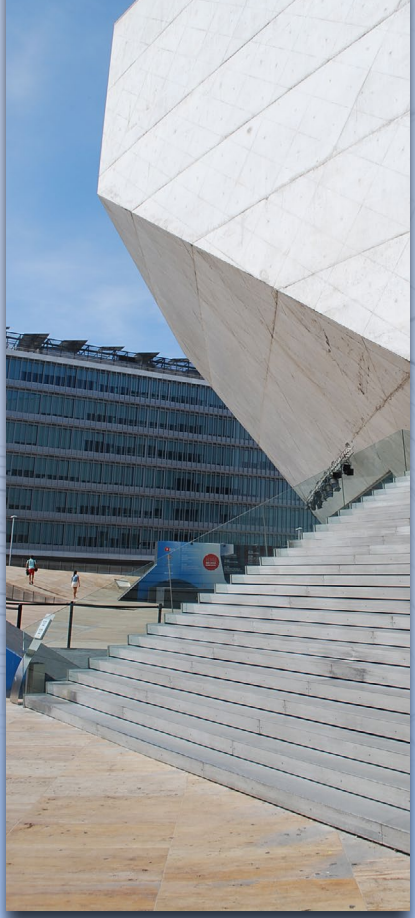
Zein, Ruth Verde. 2022. *Revisões Historiográficas: arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: RioBooks.

Žugic, Višnja. 2025. "Between Theatre and Architecture, after the Apocalypse". Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura, Rio de Janeiro, UNIRIO, 7 de outubro de 2025.

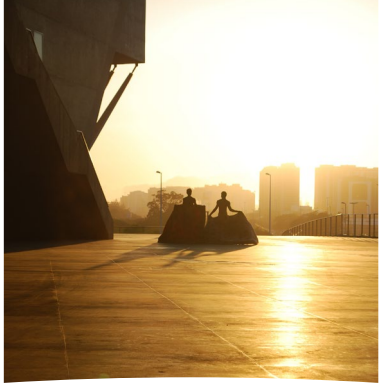


PARTE 1

ARQUITETURA



CAPÍTULO 2



ESPAÇO DE PERFORMANCE _ PERFORMATIVIDADE ESPACIAL _ ESPACIALIDADE PERFORMATIVA: UMA TRÍADE CONCEITUAL PARA DECOLONIZAR A ARQUITETURA TEATRAL NO OCIDENTE

Dorita Hannah
Trad. Evelyn F. W. Lima

Por meio de uma crescente teatralização da vida cotidiana, as artes performáticas contemporâneas agora transcendem taxonomias específicas – drama, música, dança, ópera – e até mesmo o próprio ambiente construído, especialmente em nossa era de espetáculos midiáticos, paisagens em constante transformação, tecnologias fluidas e corpos indomáveis. Para muitos criadores de performance, o espaço que chamamos de teatro oferece um objeto excessivamente estável e estático – seja como casa de espetáculos, sala de concertos, espaço para dança, casa de ópera ou mesmo estúdio de caixa preta – projetado para confinar os gêneros performáticos dentro de seus limites disciplinares. Práticas performáticas interdisciplinares e experimentais do século XXI têm abandonado as restrições altamente matriciais do "teatro ao vivo em edifícios" (Nelson 2004, 315). Em resposta à falta de proximidade comunicativa, ação e troca, artistas e público buscam espaços alternativos para eventos ao vivo:

de performances *site-specific* a performances responsivas, móveis, imersivas, intermidiáticas, interespécies, dispersas, *online* e de protesto (Hannah 2023 e 2026).

Essa tendência de evitar teatros convencionais se manifesta nas vibrantes performances contemporâneas indígenas e/ou de migrantes – que combinam canto, palavra falada, drama, cerimônia, percussividade, comédia, digitalidade, dança e práticas corporais – e que, emergindo de identidades culturais e geográficas únicas, florescem em galerias, escolas de arte, casas noturnas, quintais, centros comunitários, ruas e espaços abertos, onde artistas e público se sentem mais à vontade. Essas tipologias espaciais alternativas são produtivamente informadas e sutilmente alteradas por encontros criativos com o conhecimento tradicional, os ancestrais, os ecossistemas e o 'mais-que-humano' que os povos indígenas e muitas culturas não ocidentais abraçam. Sua recusa em ser contida pela 'casa' colonial do teatro – como edifício, auditório e público em si – rejeita esse aparato ultrapassado, optando por práticas performáticas alternativas que buscam espaços díspares, permitindo um engajamento mais crítico entre realidade e ritual, ao mesmo tempo que incentivam a auto-organização do público.

A ousada declaração da arquiteta *māori* Rebecca Kiddle, que "a colonização é péssima para todos" (2020), sugere que desconstruir e reconstruir o teatro por meio de uma estrutura de decolonização pode resultar em modelos mais adequados e satisfatórios para as comunidades indígenas, ao mesmo tempo que oferece formas novas, estimulantes e significativas para a população em geral que, em muitos países de povoamento pré-colonial e europeu, é cada vez mais multicultural.

Embora este capítulo se baseie em uma 'tríade conceitual para a decolonização da arquitetura teatral', ele

se concentra fundamentalmente em subverter a 'casa' colonial para reimaginar o 'espaço de performance' (uma noção ampliada do local) por meio da 'performatividade espacial' (as qualidades ativas dos ambientes) e da 'espacialidade performativa' (como os espaços são projetados e vivenciados). Isso se deve a uma crescente tendência à sensibilidade, responsividade e especificidade do local durante o primeiro quarto do século XXI, que, juntamente com a virtualidade digital, expandiu o quê, quando e onde os encontros públicos encenados acontecem. Afastar-se de seu lugar 'próprio' – vinculado à propriedade do teatro e à propriedade da arquitetura – demonstra como a 'performance' necessariamente se engaja com o próprio 'espaço' como um evento. Presente tanto material quanto virtualmente, o espaço performático se instala em paisagens globais, paisagens naturais e paisagens mentais, frequentemente habitando as três simultaneamente. Longe de ser vazio, o **espaço performático** incorpora o próprio local como 'actante' – "fonte de ação" (Latour 2017, 7) – desempenhando um papel nas narrativas tanto do evento quanto do local. Reconhecer que os ambientes são saturados de ação física e significado cultural alinha-se com a natureza pluriversal[1] do nosso mundo compartilhado, que contém muitos mundos sobrepostos. Como **performatividade espacial**, tais arranjos espaço-temporais devidamente situados podem desafiar a hegemonia do universalismo eurocêntrico imposto. Cenários encontrados para a performance – integrando clima, paisagem e formas de vida não humanas – tornam o local escolhido um objeto performático frágil dentro de uma matriz espacial maior. Isso requer uma compreensão responsiva e relacional de 'lugar'; reconhecendo as relações flutuantes – tanto imediatas quanto

1 Refere-se à ideia de um pluriverso, um conceito que defende a existência de muitos mundos/realidades e saberes, em oposição a um único universo ou saber universal (eurocêntrico). (N. da T.)

remotas – entre as entidades e os ambientes que habitam. Esses engajamentos são carregados de significado dentro dos territórios geopolíticos e socioculturais de um local e se distinguem ainda por realidades históricas e compreensões mito poéticas do lugar, exigindo uma sintonia espacial.

A espacialidade performativa, portanto, reconhece e utiliza múltiplas condições e concepções espaço-temporais dentro de um ambiente que, em si, pode ser considerado um evento preexistente a quaisquer performances planejadas. Isso possibilita a espacialização como a orquestração especulativa e a participação ativa em ambientes que são, simultaneamente, materiais e virtuais. Tais atos de projetar e vivenciar o lugar são necessariamente informados pela complexidade espaço-temporal do 'aqui e ali', bem como do 'agora e então'. O termo 'espacialização' emerge dos campos da arquitetura – como ação de projeto que configura uma matriz tridimensional de elementos materiais – e da dança, que introduz a temporalidade e a corporeidade ao denotar a ação de corpos performáticos em relação uns aos outros e ao espaço em que atuam. Em "Eventos de Espacialidade", minha colaboradora de longa data, a coreógrafa Carol Brown, articula essa ação em relação aos nossos eventos de 'arquitetura-dança' (Hannah e Brown 2016) que mapeiam 'dramaturgias coreo-espaciais' por meio de "remapeamento cinestésico culturalmente sintonizado" (Brown 2018, 76), buscando explorar entendimentos espaço-temporais mais locais, para além do universalismo totalizante da hegemonia ocidental.

Se o teatro 'tem lugar', é crucial entender 'em qual lugar', refutando a noção de propriedade pessoal inerente à nossa condição contemporânea globalizada de capitalismo de mercado, que parece estar se desfazendo diante de nós em um palco mundial altamente mediado. Meu próprio país, Aotearoa–Nova Zelândia (A-NZ), conferiu personalidade jurídica ao Rio Whanganui e à Floresta Tropical Te

Urewera, reconhecendo os direitos, poderes e responsabilidades dessas entidades vivas mais-que-humanas, com sua própria autoridade espiritual (*mana*) e força vital (*mauri*). Isso reconhece que o próprio lugar onde nos apresentamos não pode ser dividido em propriedades inscritas para posse pessoal, mas sim protegido coletivamente para as gerações futuras. Portanto, reimaginar a arquitetura teatral começa com a decolonização de nossas mentes por meio de uma reimaginação da relação com a terra, onde, como digo aos meus alunos de arquitetura, "o solo (como *whenua*) não é uma linha".[2]

Derrubando a "Casa"

A necessidade de repensar radicalmente os lugares onde nos reunimos para contar histórias surge da minha paixão simultânea e das minhas preocupações com a arquitetura teatral, área que se desenvolveu ao longo de várias décadas como especialização através de estudos acadêmicos e prática de projeto. Trabalhando como cenógrafa e arquiteta teatral na Nova Zelândia e em outros lugares, a 'casa'[3] que projeto como arquiteta, na qual habito como artista, que teorizo como acadêmica e que frequento como espectadora é cada vez mais percebida como um mecanismo disciplinar que regula espacialmente os corpos, limitando suas atividades e interações dentro da suposta abertura do lazer, da cultura e do entretenimento (Hannah 2018 e 2023). Filha de imigrantes libaneses, tenho consciência das limitações e omissões desse legado arquitetônico herdado

2 Em Te Reo Māori, *whenua* refere-se à terra, ao solo e ao domínio, mas também significa placenta. Toda a vida é vista como nascendo do ventre da Mãe Terra, *Papatūānuku.* Isso reconhece uma contiguidade relacional entre natureza e cultura, sugerindo interconexões complexas que desafiam a compreensão ocidental da terra como uma superfície definida a ser dividida em lotes de diferentes proprietários.

3 A autora se refere ao edifício teatral como 'casa'. (N. da T.)

do imperialismo europeu, do patriarcado e da colonização, resultando em uma padronização global questionada por poucas autoridades que encomendam novos espaços e por ainda menos arquitetos que são chamados a projetá-los. Isso é cada vez mais evidente em um país do Pacífico como Aotearoa-Nova Zelândia, onde as práticas culturais polinésias, particularmente maori, estão apenas começando a ser abraçadas e integradas a um ambiente construído dominado pela cultura colonial de povoamento, apesar do compromisso constitucional com o biculturalismo e da crescente diversidade étnica por meio da imigração. Contudo, processos de consulta cultural em constante desenvolvimento, que incorporam cerimônias e participação no projeto, reconhecem os princípios, histórias e vivências indígenas, ao mesmo tempo que enriquecem o espaço público.

Os novos espaços públicos em Aotearoa-Nova Zelândia exigem cada vez mais a consulta aos *mana whenua* (tribos *Māori* locais com jurisdição sobre a terra como povoadores pré-coloniais), e escritórios de arquitetura estão desenvolvendo equipes internas e externas especializadas em lidar com esses projetos. Um exemplo disso é o Grupo Consultivo Cultural *Māori* do escritório de arquitetura Jasmax. Fundado em 2015, o *Waka Māia* é um coletivo de design de interiores que trabalha na proposta de um *Fale Malae* nacional (Casa Comunitária do Pacífico) na orla de Wellington, e colaborou no projeto do Átrio Sul do Museu de Auckland (2020), onde foi criado um *talanoa* (espaço de encontro do Pacífico) sob uma forma de tambor/*tanoa.* O acadêmico samoano Albert Refiti, que foi consultado em ambos os projetos, escreve sobre o átrio como "um espaço para a decolonização começar [...] concebido apropriadamente ao reconhecer os papéis cruciais que os povos *Māori* e do Pacífico desempenham nas histórias e narrativas que estão enterradas ou abrigadas nas coleções do museu" (2021). Contudo, dentro deste edifício extremamente

colonial, persiste uma insistência nas configurações tradicionais de palco, definidas por fileiras de cadeiras voltadas para uma única direção, em vez do formato circular com assentos no chão, incentivado pela arquitetura. No entanto, gestos em direção a essa hibridez espacial para reunir comunidades em um espaço público expressivo são geralmente apagados em nossa arquitetura teatral, com retornos contínuos à rigidez de um palco elevado com proscênio, que expressa a neutralidade flexível de uma caixa preta selada. Frequentemente referido como a 'casa' do teatro, este lar colonial persiste em edifícios teatrais governamentais ao redor do mundo.

Como um motivo familiar da infância, a representação isolada de uma 'casa' reconhece universalmente um sonho de proteção dentro dos limites da família. Edward Hollis se refere a esse arquétipo de uma construção simples e isolada – uma fachada quadrada com janelas de cada lado da porta da frente, seu telhado triangular encimado por uma chaminé – como a "forma padrão de lar" (2016, 9), que mais recentemente foi traduzida em um *emoji* representando o símbolo neocolonial globalizado da casa. Hollis relaciona essa fachada gráfica ao Renascimento italiano dos séculos XV e XVI, "não por acaso a época em que nasceu nossa concepção moderna de teatro" e, portanto, uma "máscara" ou "cenário teatral", mantendo tanto a ordem pública quanto a harmonia doméstica (2016, 10). O edifício independente do teatro, enquanto 'casa', também é um arquétipo urbano globalizado, conhecido como forma italianizante, caracterizada por seu auditório interno (a 'casa') com proscênio, que separa a ação cênica da plateia (a quem podemos também chamar de 'casa'). Essa forma do Alto Renascimento coincidiu com a colonização europeia das Américas, seguida pela Ásia, Oceania, Levante e Península Arábica, proliferando-se, assim, globalmente.

Em português, inglês e muitas línguas europeias, o termo 'teatro' denota a forma de arte da prática dramática (ação no espaço) e a forma construída como local de apresentação (espaço da ação), geralmente caracterizada pelo onipresente teatro municipal com palco italiano e caixa preta: uma colonização que ocorre por meio de 1) homogeneização da expressão espacial através da globalização (separação do palco tecnológico impedindo as plateias de intervir na ação) e 2) negação de diversas práticas e especificidades locais (inibição de práticas culturais de encontro e narrativa). Isso indica a performatividade espacial em que a arquitetura, que "precede a ação – como ação" (Hannah 2018, xxi) – dita o comportamento de plateia para plateia e de país para país. Entretanto, ao não atender às necessidades de artistas e públicos contemporâneos que buscam espaços alternativos, a edificação literal e metafórica desta 'casa' euro-ocidental – fundada, desenvolvida e mantida sob uma perspectiva colonial – exige uma reinvenção que proponha novos protótipos integrando arte e arquitetura, descentralizando e decolonizando a hegemonia ocidental na arquitetura teatral. Portanto, é necessário que nós, na Nova Zelândia e no Brasil, assim como em outras regiões do mundo, investiguemos "o que é teatro e onde ele está agora".

Minha afirmação, frequentemente repetida, de que "o teatro deixou o prédio" refere-se ao famoso anúncio de que "Elvis deixou o prédio",[4] que inicialmente implicava que o espetáculo havia realmente terminado, não havendo mais nada para os espectadores assistirem. Posteriormente, a declaração reconheceu que uma morte havia ocorrido, abrindo caminho para algo novo. No entanto, os teatros

4 *Elvis has left the building* é uma frase icônica que significa que um evento terminou, que não há mais nada para ver ou esperar, e é hora de seguir em frente. (N. da T.)

deveriam ser lugares que não dependem inteiramente da presença do artista principal e onde o público possa permanecer muito tempo depois do evento principal. A morte que ocorreu pode muito bem ser a do teatro colonial eurocêntrico, que resiste à nossa presença. Práticas performáticas cada vez mais ousadas, e que desafiam os gêneros, deixaram o teatro, incapaz de abrigar nossas próprias performances de resistência, em busca de novos espaços mais adequados. O que isso significa para os arquitetos teatrais contemporâneos?

Como pesquisadora, utilizo processos colaborativos e eventos temporários para explorar e propor novas configurações radicais para a narrativa coletiva, que acomodam práticas progressivamente transdisciplinares e informam o desenvolvimento e o *design* futuros de nossos espaços públicos. Essas configurações reconhecem a especificidade regional em locais dispersos, bem como a crescente diversidade étnica em 'centros' mais multiculturais. Um exemplo disso são as oficinas de 'Espacialidade Mediterrânea' que realizei na Grécia, trabalhando com artistas de todo o mundo para explorar a especificidade espaço-temporal que desafia as expectativas sobre quando e onde o teatro acontece. Como afirmou o músico e teórico de vanguarda John Cage, "O teatro acontece o tempo todo – onde quer que se esteja – e a arte simplesmente facilita a convicção de que isso é verdade" (Kostelanetz 1988, 107). É essa facilitação transdisciplinar do espaço-tempo, que reconhece a especificidade cultural e a diversidade em constante evolução, que me interessa particularmente, levando a espaços que não são mais fixos, delimitados, estáticos e estáveis, mas abertos, frágeis, fugazes e móveis. Em vez de estabelecer isso como uma abordagem binária de confronto, permite a interação nos espaços intermediários, de modo que possamos questionar pressupostos colonizadores. Por exemplo, um auditório convencional pode ser

decolonizado simplesmente convidando o público a tirar os sapatos antes de entrar.

Uma análise atenta do desenvolvimento da arquitetura teatral nos últimos 150 anos revela uma tendência de afastamento de construções duradouras em direção a estruturas cada vez mais transitórias, a ponto de novas e significativas práticas interdisciplinares desafiarem a previsibilidade de qualquer espaço construído para um fim específico. O monumento isolado na cidade do século XIX foi contestado no século passado pela vanguarda em favor de espaços comunitários mais permeáveis e flexíveis, enquanto o espaço cênico do início do século XXI é definido por formas mais temporárias, itinerantes e instáveis. Contudo, apesar das formas radicalmente alternativas de arquitetura teatral (Aronson 2018, Hannah 2018), o modelo imperial dominante do teatro italiano continua a proliferar globalmente, tendo se transformado, ao longo de 300 anos, de um auditório barroco de múltiplos níveis para um formato cinematográfico mais contido: fornecendo um arquétipo global confiável para entretenimento e espetáculos itinerantes. Embora isso sirva aos produtores teatrais comerciais e de renome – ao garantir a uniformidade do palco e da plateia – muitos artistas e públicos contemporâneos estão deixando esses limites convencionais e altamente controlados para buscar outros locais nos quais possam se reunir e compartilhar suas histórias culturais específicas e práticas de performance (Hannah 2023). Isso pode ser observado em alguns projetos excepcionais, como o *Theatre in the Backyard* (2012) de Mhlanguli George, localizado em bairros periféricos da Cidade do Cabo, na África do Sul; o *Blak Box* (2019), um espaço móvel australiano projetado para o conceito de 'terra' – sugerindo uma relação holística e recíproca entre as pessoas e seu ambiente ancestral – pelo arquiteto aborígine Kevin O'Brien; e o *Bamboo Theatre* (2015) da DnA, montado com hastes vivas de bambu em

Lishui, na China. Essas propostas esporádicas e incomuns, periféricas aos modelos ocidentais dominantes, sinalizam arquiteturas mais efêmeras, pouco publicadas e raramente discutidas em ambientes acadêmicos, ao mesmo tempo que se relacionam com o local como uma entidade viva, 'mais-que-humana'. Reconhecendo a afirmação de Audre Lorde de que "as ferramentas do mestre jamais desmontarão a casa do mestre" (2007), precisamos recorrer a práticas indígenas e táticas decoloniais para especular novos arquétipos de espaços performáticos que considerem a natureza ativa dos lugares e das coisas – como performatividade espacial – compreendendo e trabalhando com as especificidades espaço-temporais do lugar e da prática cultural como espaços performáticos. Isso pode levar a espaços híbridos e dinâmicos que sejam mais culturalmente apropriados, inspirando acadêmicos, arquitetos, artistas, público e aqueles que encomendam novos espaços para eventos a reconsiderar onde e como a performance pode ser acomodada.

Sempre houve performances que "Re-Atuavam (para) o Império" (Gilbert and Tompkins 2002), buscando espaços alternativos que resistissem à forma histórica anômala, com o que Ola Rotimi chama de suas "leis do proscênio" (citado em Lindfors 1974, 61) e hierarquias espaciais que exigiam estilos de atuação europeus e modos familiares de recepção do público. Entre elas, podemos citar o *Yard Theatre* de Marina Maxwell, na Jamaica dos anos 1970, e o já mencionado *Theatre in the Back Yard* de Mhlanguli George, da década de 2010, encenado nos fundos de casas selecionadas em bairros de Capetown na Africa do Sul. O coletivo ativista FAFSWAG prospera atualmente nas boates de Auckland como uma cena *underground queer Māori* do Pacífico, com seus artistas interdisciplinares convidados a apresentar seus trabalhos internacionalmente em festivais de arte como a Documenta 15, na Alemanha. Entre 2009 e

2024, o *National Theatre Wales* (NTW, na sigla em inglês) foi uma 'companhia itinerante', desafiando a tradição colonial britânica ao rejeitar uma sede fixa na capital do país para assumir deliberadamente uma condição itinerante, com produções colaborativas encenadas em locais alternativos, incluindo uma biblioteca, um instituto de mineiros, uma floresta, centros comunitários, uma praia, um hangar de aviões desativado e uma vila alemã fictícia dentro de uma área do Ministério da Defesa, projetada para simulações de batalhas militares.

Poucos exemplos arquitetônicos de espaços culturalmente específicos, reconhecidos internacionalmente, são facilmente acessíveis a pesquisadores de artes cênicas por meio de documentação, publicações e representação *online*. Esses exemplos são frequentemente reconhecidos devido à notoriedade de seus arquitetos e diretores: o Parque de Artes Cênicas Toga (1982), na província de Toyama, Japão, projetado por Arata Isozaki para Tadashi Suzuki, é baseado no *gassho-zukuri* (casa de campo de montanha com telhado de palha); enquanto o Teatro Oficina (1984), de Zé Celso, em São Paulo, Brasil, configura um teatro-rua ativista, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, inspirada pelas tradições baianas. Menos conhecidos, porém mais próximos da minha região, na Oceania, encontram-se os seguintes espaços: o Auditório Nacional das Ilhas Cook, um grande galpão aberto em Rarotonga (1992); *Whare Tapere Iti* (2001), um estúdio experimental para performances *māori* na Universidade de Waikato, na Austrália e Nova Zelândia, projetado por Rewi Thompson; o *Fale Pasifika* (2004), uma casa de reuniões tradicional do Pacífico em Tāmaki Makaurua-Auckland, Austrália e Nova Zelândia; e o já mencionado *Blak Box* (2018), um pavilhão móvel branco na Austrália, concebido para "conectar os visitantes a conceitos de identidade indígena por meio do som e da forma" (O'Brien, 2020). O músico e acadêmico *māori*, Te

Ahukaramū Charles Royal, explora *Te Whare Tapere* (a Casa de Entretenimento *Māori*) em textos, apresentações e intervenções em suas terras familiares em Aotearoa-Nova Zelândia. Os estudantes de arquitetura ficam fascinados pelas estruturas épicas pré-coloniais de *hākari*/festas na paisagem: palcos maciços de vários níveis adornados com bandeiras, que continham alimentos para encontros intertribais e que sinalizavam excessos indesejados para os primeiros missionários britânicos.

Os novos modelos decoloniais também têm o potencial de aplicar o pensamento ecológico indígena (Kiddle 2020, Yates 2016, Wall Kimmerer 2013 e 2021) que, como mencionado anteriormente, aborda a terra e os materiais "como seres vivos, em vez de recursos descartáveis" (Elisapeta Heta citado em Mazade 2024). Isso se materializa em *Te Kura Whare* (2014), o 15º 'Edifício Vivo' certificado no mundo e o centro de governança para *Ngāi Tūhoe* em Aotearoa-NZ – referido pela tribo como "a casa que construímos" (International Living Future Institute) – com seu *ātea*/anfiteatro externo ajardinado para encontros cerimoniais e apresentações comunitárias.

A reavaliação da localização, duração e performatividade do espaço teatral também é influenciada pelos múltiplos atos de reunião associados a, e afetados por, eventos que assombram este novo milênio, invariavelmente resultados da colonização: de conflitos e uma 'guerra ao terror' construída a pandemias, mudanças climáticas e a diáspora global que todos produziram. Nem segura, nem estável, a associação inveterada da arquitetura com continuidade, coerência e autonomia submeteu-se às exigências do tempo, da ação e do movimento, revelando como uma tarefa impossível proporcionar contenção segura para corpos inerentemente incontíveis. Esse desafio a um lugar singular e definido para a performance encontra-se em duas produções recentes: *Kupe: A Waka Odyssey* (2018), que

evocou a primeira chegada dos *Māori* a Aotearoa, encenada em *waka hourua* polinésias (canoas de vela de casco duplo) para a abertura do *Te Whanganui-a-Tara* (Festival Internacional de Artes de Wellington, Nova Zelândia); e *A Caminhada da Pequena Amal* (2021), na qual a boneca gigante de uma criança refugiada síria percorreu oito países europeus. Atravessando vastas extensões de oceano para chegar ao porto de Wellington, a *Waka Odyssey* reconhece o feito milenar da navegação e migração polinésia, enquanto a jornada terrestre de *Little Amal* aborda a diáspora global de refugiados e requerentes de asilo deste século. Essas duas viagens épicas através de continentes de terra e água constituem práticas espaciais críticas. Comentando questões urgentes, suas performances se baseiam na responsividade às mudanças nas condições ambientais e a públicos diversos, ao mesmo tempo que desafiam e resistem às linhas delimitadoras associadas à cartografia, à propriedade e à posse em territórios reivindicados pela colonização europeia e sua sucessora, a globalização neocolonial, para a qual o mundo inteiro é reivindicado como palco.

Em sociedades cada vez mais multiculturais, as instituições culturais geralmente falham em reconhecer as ricas contribuições de múltiplas etnias, menos ainda as identidades fundamentais das comunidades indígenas, cujas histórias pré-coloniais estão enraizadas na terra sobre a qual suas casas são erguidas. Ao descentralizar, desterritorializar e decolonizar a 'casa' convencional como sede do teatro, podemos incentivar o desenvolvimento de formas culturalmente apropriadas, mais específicas a locais e práticas regionais, ao mesmo tempo que criamos novas possibilidades para sociedades multiculturais que necessitam de espaços significativos e acessíveis para se reunirem e expressarem sua diversidade. Devemos buscar compreensões novas, complexas e matizadas do espaço cênico como um fenômeno 'pluriversal' (Escobar 2018, Ali e Dayan-Herzbrun

2024) – acentuando e gerando diversas 'formas de conhecer' – a fim de explorar o que o espaço para eventos pode fazer, ser e se tornar. Isso envolve decolonizar nossas mentes como pesquisadores, designers e cidadãos globais, em consonância com o pedido da pesquisadora *Māori*, Ocean Ripeka Mercier, em *Imagining Decolonisation*, para "reservar um tempo para sonhar, planejar, imaginar e conceber" (Kiddle et al. 2020, 71).

Sonhando com formas mais duradouras através do Design de Performance

Em sua reflexão sobre "Espacialidade de Eventos" e nossas danças-arquiteturas colaborativas, Carol Brown pergunta: "O que acontece quando performamos em diálogo com compreensões não ocidentais do pensamento espacial?" (2018, 77). Essa questão, aplicável tanto a práticas ambientais quanto corporais, pode ser testada através do campo interdisciplinar mais aberto do design de performance, que opera além das produções teatrais para incluir exposições, instalações e projetos urbanos, bem como a formulação, curadoria e direção de festivais, simpósios e outros eventos públicos discursivos. Meus projetos de performance – como intervenções espaciais críticas – têm fornecido os meios para ensaiar novas formas de arquitetura de eventos que emergem de: 1) a natureza ativa de locais fora do espaço próprio do teatro e 2) uma compreensão de como tais locais são culturalmente concebidos, percebidos e vivenciados. A segunda metade deste artigo, portanto, concentra-se em projetos recentes que buscam reimaginar o espaço de performance através da espacialidade performativa, que se baseia na performatividade espacial.

O envolvimento com a pesquisa baseada na prática pode, como defende o especialista africano em performance Samuel Ravengai, "infundir sangue novo nos membros cansados das formas dramáticas mais antigas da Europa"

(2024, 11). Por meio de ações coletivas e gestos de design, a investigação corporificada baseada em eventos é capaz de desafiar temporariamente tais arquétipos. Como afirma o artista-arquiteto samoano Joar Nango: "espaços nômades informais dão oportunidade a conversas sobre a herança colonial da Europa que as universidades nem sempre conseguem proporcionar" (2022). Isso se materializa na instalação das oficinas *Girjegumpi* de Nango – baseadas em uma biblioteca colaborativa nômade como espaço de encontro, sala de leitura para estudo e lugar de sonhos para a imaginação indígena. Oficinas, eventos efêmeros e projetos especulativos nos permitem ter essas conversas, encenadas nos três projetos a seguir: *Mediterranean Spacing*, uma oficina de quatro dias realizada em Náuplia, Grécia (2024); *HĀ: um Limiar Sensível ao Local*, um concurso de design especulativo que busca transformar uma praça pública em Wellington, Aotearoa-Nova Zelândia (2024); e *Diwaniyat-Al-Masrah*, proposto para o Concurso Internacional de Arquitetura Teatral quadrienal, que foi exibido no *World Stage Design* em Sharjah, Emirados Árabes Unidos (2025), e brevemente encenado em Auckland, Nova Zelândia, como parte do projeto de arte comunitária *Threads of Humanity* (2025).

Espacialidade Mediterrânea: *Aqueles que carregamos conosco nos carregam*

Oficina de espaço da performance (Náuplia, Grécia)[5]

Parece que quase todo o mundo foi colonizado e recolonizado, incluindo países europeus cujos antigos impérios se apropriaram de terras dentro e fora de suas origens

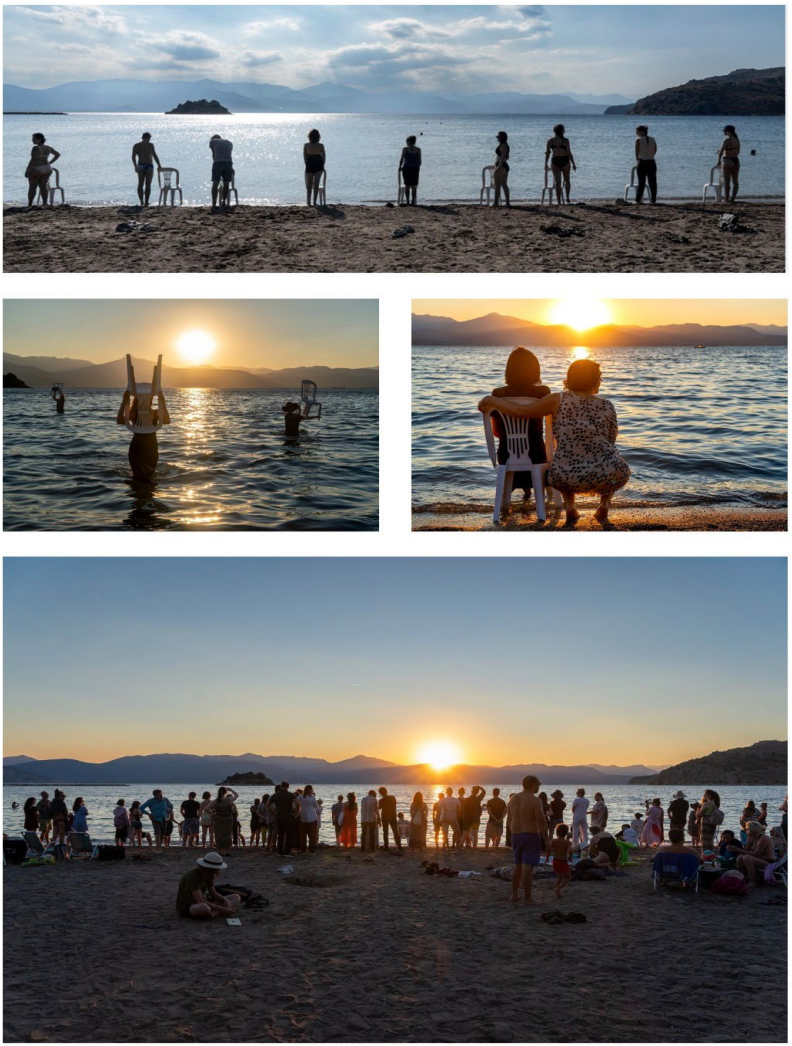
5 *Espacialidade Mediterrânea.* Participantes do workshop: Jess Applebaum, Ermina Apostolaki, Alessandro Di Egidio, Daniela Dispoto, Aycan Kizilkaya, Anthi Kougia, D'Arcy Newberry-Dupé, Tony McCaffrey, Rafik Patel, Elena Pérez Garrigues, Stella Sofokleous, Eliza Soroga, Dimitri Szuter, Rennie Tang, Camille Tolila Mercier, Mark Turner, Sofia Tzanetou, Katarzhina Zakharova, and Athanasia Zei.

mediterrâneas. A questão da atuação em diálogo com compreensões mais locais do pensamento espacial foi levantada durante uma conferência sobre Espaço Performático, organizada pela Universidade do Peloponeso em 2024, com sede em Náuplia, uma cidade portuária a menos de cinquenta quilômetros do antigo teatro grego de Epidauro, associado às supostas origens do teatro "ocidental".

Ao longo de quatro tardes, um grupo interdisciplinar de vinte artistas participantes, de diversas origens criativas e étnicas, utilizou a corporeidade situada para refletir sobre o 'Espaço Mediterrâneo' através de ações sensíveis ao local, reconhecendo a localização como um evento em si mesma – em ressonância com a performatividade ambiental em escalas macro e micro.

O evento resultante, na noite de sábado, intitulado *Aqueles que carregamos conosco nos carregam*, aconteceu antes do pôr do sol em uma praia local popular, cuja orla a Prefeitura planejou vender para construtoras (Figs.1a, 1b, 1c e 1d).

Os participantes da conferência são conduzidos por uma estrada empoeirada pelos artistas, cada um carregando uma cadeira de plástico branco moldado – aquele objeto global onipresente no qual nos sentamos, discutimos e brincamos nas três tardes anteriores – formando uma caravana que alude tanto aos foliões quanto aos refugiados.



Figuras 1a, 1b, 1c e 1d – Espacialidade Mediterrânea: Aqueles que carregamos conosco nos carregam (Fotos: George Pramaggioulis)

Eles seguem para a praia, passando por moradores locais que tomam sol no calor escaldante, enquanto outros estão imersos no mar com crianças brincando em suas águas rasas. Cada artista – convidado a refletir sobre quem

carrega consigo – coloca sua cadeira na orla, de frente para as montanhas distantes, silhuetadas pela luz do entardecer. Cada um fica de costas para o mar, olhando diretamente para aqueles reunidos na areia, antes de se virar para erguer suas cadeiras na água, carregam-nas como se fossem objetos que transportam em privado: alguns caminham em direção ao horizonte com uma cadeira nas costas; outros a atiram de forma brincalhona ou a movem nas águas rasas; alguns ficam de pé sobre elas, erguem-nas acima da cabeça ou tentam içá-las à sua frente. Todas são silhuetadas pela luz poente que cintila e reluz na superfície ondulante de um mar sem marés.

Organizando cadeiras de plástico em formação uniforme orientadas para o sol, os artistas se voltam para a crescente plateia antes de cada um se aproximar de um espectador, convidando-o a se sentar e contemplar o sol que agora se põe rapidamente. De pé ou sentados ao lado de seus convidados, cada um fala suavemente, descrevendo o que carrega em seu próprio idioma ou murmurando indistintamente, com a mão repousando em um ombro, costas, tornozelo ou joelho. Um murmúrio sobe e desce, transformando-se em uma canção compartilhada, familiar aos moradores locais – *Sto Pa Kai Sto Ksanaleo* (Eu te disse e estou te dizendo de novo). Cantada em grego e turco, esta balada de saudade daqueles perdidos no mar expressa um senso de urgência ao ser entoada para as ilhas e às margens do oceano interior. A canção termina e, juntos, artistas, seus convidados, frequentadores da praia e participantes da conferência observam em silêncio o sol se pôr e desaparecer atrás das colinas distantes, escurecendo uma praia que em breve só será acessível a turistas pagantes.

Embora as imagens estáticas dos ensaios *in loco* do workshop no final da tarde sejam cativantes, elas não revelam a necessária integração dos banhistas locais, cujas ações espontâneas eram inerentes à forma como o evento

foi planejado e vivenciado. Centrado em sua bacia aquática repleta de ilhas – circundada pelos territórios continentais do Norte da África, Sul da Europa e Oriente Médio Levantino – o Mediterrâneo é uma região biologicamente diversa e culturalmente rica, com uma história marítima de odisseias, comércio, colonização, conflitos e migrações. O mítico Mar Mediterrâneo de Ulisses, dos Argonautas e das Sereias – mais recentemente associado ao fluxo de refugiados que arriscam suas vidas em busca de asilo longe de pátrias insustentáveis – também está associado aos perigos da pesca, do tráfico, do deslocamento e da guerra. Isso mancha o imaginário turístico com a perda, expressa no lamento que se torna um alerta repetido, ligado aos temas da imigração e do exílio; uma reiteração diante da adversidade. Nessa canção, o(a) amante insiste que transformará o próprio corpo em um barco, as mãos em remos e o cachecol em uma vela para poder voltar à terra firme. Eles se tornarão o receptáculo que carrega aqueles que os carregaram. Os artistas transportam cadeiras representando um outro ausente – um dos pais, um filho por nascer ou um amigo distante – nas quais convidam estranhos a se sentarem. Uma das artistas participantes, mãe de dois filhos, carregou a filha que nunca teve: brincando com ela no mar, e agora o fantasma da artista ampara sua convidada, ao lado da qual ela se agacha enquanto canta com os outros artistas. Em vez de um grande anfiteatro de pedra, como o Teatro de Epidaurus, nas proximidades, a praia de Karathona se transforma momentaneamente em um auditório imersivo de areia e mar, onde o espaço performático de todos os participantes – artistas e público – se une para criar uma experiência compartilhada, permeada de comédia e tragédia, num mar interconectado sem fronteiras.

HĀ: Um Limiar Sensível ao Local que anima o Espaço e o Público.

Projeto dos Quatro Pedestais (Te Whanganui-a-Tara-Wellington, Aotearoa-NZ, 2024)[6]

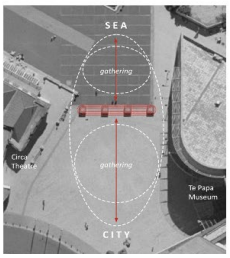
Este projeto, finalista do concurso de esculturas *4 Plinths Sculpture Competition*, está localizado ao lado do nosso museu nacional em Wellington, *Te Papa Tongarewa*. A proposta de design foi desenvolvida por recém-formados em arquitetura e inscrita sob o nome *Social Room*: "um coletivo de design comprometido em criar espaço para o social, gerando ação na cidade como uma prática espacial crítica". Os quatro grandes pedestais, de 2m x 2m x 2m, coroados a cada dois anos com esculturas de grande porte, estendem-se pela orla do porto da cidade e pelo pátio frontal do museu, geralmente vazio (Figs.2a, 2b, 2c e 2d).

Em vez de conceber quatro esculturas singulares, como exigido pelo projeto, propusemos um *Waharoa*/Portal unificado que se estenderia pelos quatro pedestais, proporcionando uma entrada cerimonial para a cidade e/ou o mar, além de estabelecer um pavilhão para diversos eventos. Wellington é uma das cidades em que mais venta no mundo e o pátio frontal é subutilizado como espaço público para eventos, enquanto a própria cidade tende a ignorar, em vez de celebrar, seu clima. Como uma grande entrada formal, o *waharoa* oferece um limiar ritual utilizado pelos *Māori* para incentivar a transição lenta entre os espaços cotidianos e sagrados. Sua arquitetura organiza o espaço público, reunindo os visitantes de um lado antes de acolhê-los em um domínio comunitário do outro; seja a cidade ou o mar, dependendo da ocasião.

6 Equipe *Social Room*: Dorita Hannah, Janae Van Panahon, Shan Yu, Mere Boynton e Stuart Foster.

Com três metros de altura e de profundidade, *HĀ* é concebido como um dossel interativo e alongado, composto por múltiplas hastes de bambu suspensas que se estendem sobre e entre os pedestais, estabelecendo um portal e um espaço para eventos a ser ativado por *tangata* (pessoas) e *hau* (vento). Para os *Māori*, *HĀ* é respiração, essência, tom, sabor e vitalidade. Assim como em inglês, expressa um suspiro físico de surpresa ou admiração. *HĀ* é a força vital da natureza e das experiências compartilhadas. No entanto, nossas cidades altamente mediadas raramente nos sintonizam com o ar que respiramos e os lugares que compartilhamos, especialmente aqueles dominados por brisas variáveis, rajadas e aguaceiros.

Baseada no *PĀKĒ* (capa de chuva māori) em camadas, a estrutura de bambu representa fios de linho enrolados em escala arquitetônica, evocando o chocalho ondulante dos *piupiu* (cintos) das dançarinas culturais. Remete também às franjas dinâmicas de um vestido de *melindrosa* dos anos 1920 ou ao cinto de correntes em camadas usado pelas dançarinas do ventre do Oriente Médio.



Figuras 2a, 2b, 2c e 2d: HA: Um limiar responsivo ao local que dinamiza o espaço e o público. (Imagens: Janae Van Panahon e Shan Yu)

Como um objeto urbano performático, repleto de vida e energia, *HĀ* responde à respiração intensa da cidade. Em vez de colocar objetos estáticos sobre os pedestais, utilizamos o bambu para ancorar um limiar dinâmico entre a cidade e o mar. Uma escultura performática *site-specific*, *HĀ* registra as mudanças de luz e ar por meio do som e do movimento, destacando assim a gama sempre mutável de condições climáticas, cotidianas e sazonais. As camadas móveis de varas verticais espaçadas ressoam como um sino de vento gigante — às vezes farfalhando suavemente e, outras vezes, batendo com força, enquanto projetam uma treliça de luz em movimento através de sombras dançantes no chão, durante o dia, e holofotes móveis, à noite, através de luzes instaladas nos eixos verticais.

Os pedestais servem de lastro para uma estrutura que sustenta a cobertura suspensa de 3 metros de largura e 22

metros de comprimento, oferecendo abrigo, espaço para atividades e encontros. Juntamente com 150 bancos feitos de troncos de árvores – com larguras e alturas variadas – o *HĀ* também proporciona um palco tripartido de dupla face para eventos espontâneos ou planejados. Os bancos podem ser espalhados pela praça para que o público circule e se reúna, ou podem ser agrupados para que os espectadores se disponham ao redor e em frente ao pavilhão.

Inicialmente caiadas e pintadas com tinta ecológica em cores vibrantes para energizar ainda mais a praça, as varas de bambu e os bancos de madeira retornarão à sua cor natural ao longo de dois anos, deixando materiais sustentáveis para serem distribuídos e reciclados.

Com a base a oeste e elevando-se para leste, *HĀ* é um catalisador espacial, um instrumento sonoro e um portal oculto que evoca o *waharoa*, por onde entramos no *ātea*/pátio de um *marae*/local de encontro tribal: estabelecendo uma arena para a ação comunitária. O processo de design envolveu a consulta à tribo *Māori* local, *Te Āti Awa*, para fundamentar colaborativamente o projeto e sua história. Consultas adicionais foram planejadas com eles, o museu/galeria nacional e o festival de artes da cidade, a fim de agendar eventos formais e viabilizar eventos espontâneos.

Concebida para dinamizar a praça, *HĀ* é um exercício de urbanismo tático (planejamento pela ação), que testa as possibilidades de gerar e sustentar ação social através de esculturas arquitetônicas temporárias que utilizam princípios socioespaciais.

DIWANIYAT AL-MASRAH: O Encontro do Teatro em Sharjah

Competição Internacional de Arquitetura Teatral (UAE, 2025)

Em um artigo inédito, "Espacializando *Thawra*", que escrevi sobre o levante popular libanês de 2019 contra o

regime sectário, explorei as "Inversões Performáticas durante a Revolução de Outubro de 2019 no Grand Théâtre de Beirute". Isso se refere ao espetáculo nacional de protestos espontâneos e sem liderança – que transcendem as divisões de classe, gênero, religião e cultura – que levaram à renúncia do governo, e, também, à invasão pública do teatro euro-ocidental abandonado de Beirute. A análise consiste em examinar as diversas performances que ocorreram em um tecido urbano dominado pelo desenvolvimento privado, que ignora a forma como o público pode se reunir e se expressar. Fiquei particularmente interessada em como um trecho da autoestrada que divide bairros sectários foi fechado aos carros e transformado em um *lounge* público anunciado no Airbnb, bem como em piqueniques realizados na orla privatizada e em ruas cooptadas para fumar *narguilé* e promover discussões sobre organizações políticas alternativas. Como urbanismo tático não autorizado, essa encenação de hospitalidade e discurso expressava o desejo por uma espacialidade atualmente negada aos cidadãos pelo desenvolvimento municipal pós-guerra civil: o que eu vejo como o desejo por um *Diwan* Urbano, que oferece um espaço de recepção para comer, beber café e discutir no Norte da África e na Península Arábica. No entanto, embora a *diwaniya* seja convencionalmente uma sala de recepção física e uma prática social de encontros masculinos, tais assembleias espaciais podem ser encontradas em espaços femininos, especialmente entre mulheres que trabalham juntas em salões mais domésticos. Na espacialidade expressa pelas pessoas durante a *Thawra*/ Revolução, a *diwaniyat*, como ato em si, torna-se o gesto performático de resistência e reunião dentro da cenografia do espaço urbano.

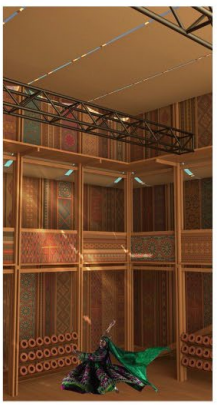
Este projeto foi submetido ao Concurso Internacional de Arquitetura Teatral, no qual colaborei como especialista em design teatral com Janae Van Panahon, recém-formada

em arquitetura (Figs.3a, 3b, 3c e 3d). O desafio era criar um estúdio temporário e flexível localizado no pátio do *Bait Obaid Al Shamsi*, em Sharjah, nos Emirados Árabes Unidos, onde seria realizada a exposição e evento *World Stage Design* 2025.

Aqui, retornamos às raízes de ديوان / DĪWĀN – em árabe, persa, hindu e turco – que se refere a uma assembleia pública, compêndio de poesia, salão de encontros e um longo sofá baixo para reclinar: propomos uma sala de recepção para convívio, discussão e performance. Concebido em torno da reunião de pessoas para encenações poéticas no local, este projeto inspirou-se na hospitalidade do Oriente Médio para propor um modelo regional que acolhe o debate informal, ao mesmo tempo que sedia eventos programados durante festivais. O projeto, que conquistou o segundo lugar, foi elogiado como "um dos raros trabalhos que busca inspiração na história das performances locais com grande sucesso [...] enraizado nas tradições árabes e islâmicas".

Concebida como um conjunto de peças, a proposta de uma caixa de cena de madeira filigranada forma um salão central com uma galeria circundante para atividades e espectadores no nível superior. Os detalhes e a decoração celebram as habilidades de artífices locais que colaborariam no desenvolvimento do projeto, inspirando-se nos espaços onde os artesãos, particularmente as mulheres beduínas, se reúnem para trabalhar.

Funcionando como um espaço de encontro informal para as pessoas transitarem e descansarem, este teatro acomoda mais de 100 pessoas em uma variedade de formatos flexíveis. Almofadas, tapetes e pufes leves de diferentes alturas (200, 400 e 600 mm) podem ser movidos no térreo e na galeria, evitando tribunas volumosas e proporcionando vistas para espectadores adicionais em pé.



Figuras 3a, 3b, 3c e 3d: DIWANIYATAL-MASRAH: Encontro do Teatro (Imagens: Janae Van Panahon)

Além da sombra proporcionada por painéis e toldos móveis, o espaço é climatizado com vasos de barro feitos localmente, contendo água que evapora, colocados nas estruturas das paredes e sob o piso. Para o júri, nossa proposta "reflete uma pesquisa significativa sobre as tradições regionais e oferece possibilidades flexíveis para diferentes configurações de palco e assentos".

Mais recentemente, esse formato de *Diwaniya* foi aplicado ao meu projeto mais recente, *Threads of Humanity, Stitch for Palestine* (*Fios de Humanidade: Bordado para a Palestina*) um projeto de arte comunitária que convida o público a se reunir em torno de uma bandeira palestina gigante – feita com 20 *keffiyehs*[7] costurados juntos – e a bordar mensagens de apoio em seu tecido. O projeto se inspira no *Tatreez*, uma prática cultural na qual as mulheres bordam símbolos de história, memória e lugar – motivos que contam histórias ligadas às suas vidas e à sua conexão com a terra. A escala da bandeira apresenta um panorama de perdas enfrentadas pelos palestinos, com a mesa servindo de base e ecoando a hospitalidade inerente à sua cultura. Cantores acompanham as bordadeiras com celebrações e lamentações pela pátria.

Os vídeos que acompanham o texto exibem ricas tradições vivas de dança, têxteis, culinária e cultivo de olivais: todas dependentes de um território ameaçado e em desaparecimento, expresso por meio de imagens interligadas como chaves, melancias, flores, pássaros, cítricos e ciprestes. Em outros eventos, os participantes se sentam em esteiras e almofadas, ecoando a *diwaniya*, onde as mulheres

7 Keffiyeh (ou kufiya) é um lenço tradicional árabe, originalmente usado por camponeses para proteção do sol e poeira, mas que evoluiu para um poderoso símbolo de identidade, resistência e nacionalismo palestino, especialmente o padrão preto e branco, representando a luta pela autodeterminação. O nome vem de Kufa, no Iraque, e os padrões têm significados como as redes de pesca (conexão com o mar) e as folhas de oliveira (perseverança). (N. da Trad.)

trabalham juntas. Embora a tragédia contínua de conflitos distantes permaneça sempre presente, cada grupo de bordadeiras compartilha histórias de uma cultura duradoura e fatos que muitas vezes são omitidos pela mídia tradicional. Essa paisagem espacial denota o espírito da hospitalidade árabe na conhecida frase de boas-vindas, *Ahlan wa sahlan*... أَلْأَهْلاً وَسَهْلاً, que se traduz como "você encontrou seu próprio povo e pisou em terreno plano".

CONCLUSÃO

A tríade de termos interligados abordados neste artigo – 'espaço de performance', 'performatividade espacial' e 'espacialidade performativa' – possibilita a exploração artística, a encenação e a recepção de práticas performáticas regionais específicas e visões de mundo espaço-temporais, para reimaginar o teatro convencional: incentivando a formação de ambientes comunitários decolonizados, autóctones e relacionais, em vez de espaços comerciais e públicos alinhados ao capital global e aos regimes hegemônicos. Com impacto que vai além da arquitetura teatral, pode influenciar, teoricamente, o *design* de paisagens, exposições, interiores, instalações, ambientes urbanos e a construção em geral.

Reconhecer os efeitos adversos contínuos da colonização sobre "Todos" (Kiddle, 2020) incentiva o desmembramento e o remembramento do teatro (como ato espacial e espaço ativo) por meio de uma estrutura decolonizadora; em direção a modelos mais apropriados e satisfatórios para as comunidades indígenas, ao mesmo tempo que oferece novas formas estimulantes e significativas para a população em geral, que em muitos países coloniais e europeus é cada vez mais multicultural. O maior desafio é descentralizar nossas mentes globalmente ocidentalizadas

para reconhecer práticas performáticas regionais que sejam culturalmente contextualizadas. Isso envolve abraçar a especificidade ambiental, o dinamismo ecológico e a multiplicidade espaço-temporal.

Em seu livro de 1999, *Decolonizando o Palco*, Christopher Balme sugere que "o próprio ato de construir um edifício para a apresentação teatral é questionável à luz das práticas espaciais indígenas" (1999, 228). Essa afirmação se mostra verdadeira em relação à 'casa' colonial construída pelo Império Europeu para o teatro, apesar de sua transformação em formas mais contemporâneas. Contudo, um quarto de século depois, a afirmação de Balme lança um desafio instigante para explorar tais possibilidades por meio da indigenização[8] do espaço cênico através de atos espaciais colaborativos e críticos.

REFERÊNCIAS

Ali, Zahra e Sonia Dayan-Herzbrun. 2024. *Decolonial Pluriversalism*. Rowman & Littlefield.

Aronson, Arnold. 2018. *The History and Theory of Environmental Scenography*. 2a ed., Bloomsbury Press.

Balme, Christopher. 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post- Colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Brown, Carol. 2018. "Spacing Events: charting chore-spatial dramaturgies." In *Artistic Approaches to Cultural Mapping*, editado por W. F. Garrett-Petts, N. Duxbury e A. Longley. Routledge.

8 O significado central de "indigenização" é o processo de integrar ou valorizar os sistemas de conhecimento, práticas e abordagens indígenas em um determinado contexto (ex: na educação, na renomeação de lugares, ou em práticas culturais), quase sempre como um contraponto à colonização. (N. da T.)

Escobar, Arturo. 2018. *Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy & the making of worlds*. Durham: Duke Uni Press.

Gilbert, Helen e Joanne Tompkins. 2002. *Post-Colonial Drama Theory Practice Politics*. London/NY: Routledge Press.

Hannah, Dorita e Carol Brown. 2016. "Mapping turbulent gestures and liquid ground." In *Poetic Biopolitics: Practices of Relation in Architecture and the Arts*, editado por P. Rawes, T. Mathews, e S. Loo. I.B.Tauris & Co Ltd.

Hannah, Dorita. 2018. *Event-space: Theatre architecture and the historical avant-garde*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Hannah, Dorita. 2023. "Performance Spaces and Spatial Performativity: Theatre has Left the Building." In *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, editado por R. Remshardt e A. Mancewicz, 344-351. Abingdon, Oxon - New York, NY: Routledge.

Hannah, Dorita, Olav Harsløf e Jon McKenzie. 2026. *Perform, Design, Act: Performance Design Provocations*. Routledge Press.

Hollis, Edward. 2016. *How to Make a Home*. The School of Life. MacMillan Press.

Kiddle, Rebecca, Moana Jackson, Bianca Elkington, Ocean Ripeka Mercier, Mike Ross, Jennie Smeaton, e Amanda Thomas. 2020. *Imagining Decolonisation*. Bridget Williams Books.

Kostelenatz, Richard. 1988. *Conversing with Gage*. NY: Limelight Editions.

Latour, Bruno. 2017. "On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications." *Philosophical Literary Journal Logos*, 27, 1 (Janeiro): 173-197. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf

Lindfors, Bernth. 1974. *Dem-Say: interview with eight Nigerian writers*. African and Afro-American Studies and Research Center, The University of Texas at Austin.

Living Future. s/d. "Te Kura Whare". https://living-future.org/case-studies/te-kura-whare/

Lorde, Audre. 2007. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House, in 1984." *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 110-114. Berkeley, CA: Crossing Press.

Nango, Joar. 2022. "In practice: Joar Nango on building a library of Sámi architecture." *The Architectural Review*, 21 de setembro. https://www.architectural-review.com/essays/in-practice/in-practice-joar-nango

Nelson, Robin. 2004. "Live or Wired? Technologizing the event." In *Theatrical events: borders, dynamics, frames*. Amsterdam-NY: IFTR/FIRT.

O'Brien, Kevin. 2020. "A space for storytelling: Blak box". *Architecture AU*, 28 de maio. https://architectureau.com/articles/blak-box/

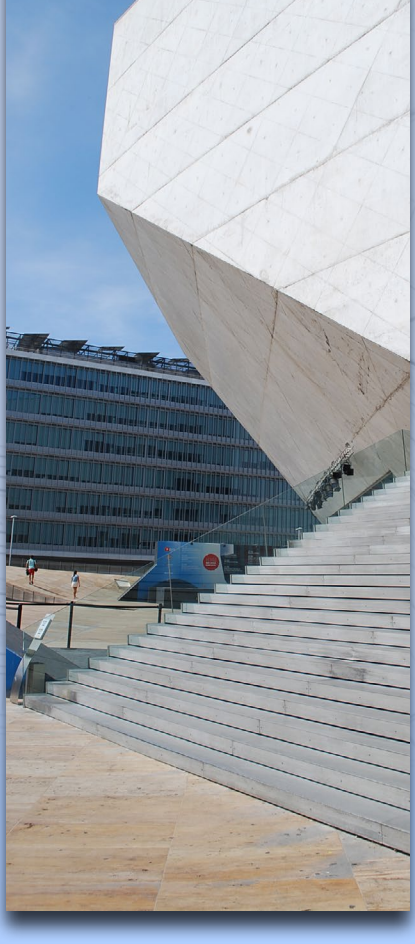
Ravengai, Samuel. 2024. *Decolonising African Theatre*. Cambridge University Press.

Refiti, Albert. 2021. "Te Ao Mārama: Ripe and bursting at the seams". *Architecture Now*. 19 de maio. https://architecturenow.co.nz/articles/ ripe-and-bursting-at-the-seams/

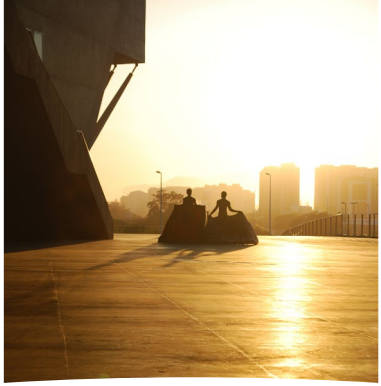
Yates, Amanda. 2016. "Mauri-Ora: Architecture, indigeneity, and immanence ethics." *Architectural Theory Review* 21, 2: 261–275. doi:10.1080/13264826.2017.1288638

Wall Kimmerer, Robin. 2013. *Braiding Sweetgrass: indigenous wisdom, scientific knowledge & the teachings of plants*. Penguin Books.

Wall Kimmerer, Robin. 2021. *The Democracy of Species*. Penguin UK



CAPÍTULO 3



ARQUITETURA E TEATRO COMO LOCAIS PARA ENSAIO DE GESTOS DE HOSPITALIDADE RADICAL E JUSTIÇA ESPACIAL: NOTAS PARA UMA CONFERÊNCIA

Shauna Janssen
Trad. Leonardo Munk

Em uma época marcada por deslocamento, desigualdade, política polarizadora, atmosferas patriarcais e precariedade ambiental, a questão de como as sociedades acolhem e cuidam dos outros é urgente. Teatro e arquitetura – disciplinas fundamentalmente preocupadas com o espaço, a reunião e o encontro – estão em posição única para responder. A hospitalidade radical oferece uma correção oportuna: um teatro e uma prática arquitetônica de abertura incondicional. Nesta palestra, estou explorando o conceito de hospitalidade radical – a prática da boas-vindas incondicional – como um quadro oportuno e necessário, como um chamado à ação, como uma prática para reorientar tanto o teatro quanto a arquitetura – disciplinas enraizadas no design de encontros e ambientes culturais – para práticas de inclusão, justiça e transformação social em um momento em que os modelos tradicionais de design e performance estão sob pressão.

Tenho algumas perguntas urgentes. No contexto dos acontecimentos mundiais atuais e além do escopo crítico

das funções políticas e éticas da arquitetura (como idealizadas por antigos pensadores arquitetônicos como Vitruvio):

- De que maneiras as arquiteturas teatrais são relevantes para questões de hospitalidade em nosso tempo?
- Quais agentes inesperados e formas emergentes (gestos) de hospitalidade radical poderiam o teatro e a arquitetura realizar?
- Qual a capacidade da arquitetura teatral e das arquiteturas teatrais para operar como chamadas à ação em direção à justiça espacial?
- Como a hospitalidade radical pode ser uma estrutura conceitual útil para refletir sobre o papel crítico que o teatro e a arquitetura podem desempenhar na encenação da estética da hospitalidade radical?

Hospitalidade radical (apresentada na filosofia e no discurso ético) frequentemente significa uma profunda abertura ao outro em suas diferenças; uma recepção ao que é estrangeiro, marginalizado, excluído; disposição para se transformar pelo encontro; disposição para aceitar vulnerabilidade ao receber outros; uma responsabilidade ética para permitir que o convidado perturbe o espaço do anfitrião (aqui pensamos no Derrida de *Da Hospitalidade*). Ao contrário das noções convencionais de cortesia ou serviço, a hospitalidade radical também pode ser uma forma de desmontar barreiras sociais, culturais e políticas.

Hospitalidade (do latim *hosspes*, tanto "hóspede" quanto "anfitrião") tradicionalmente significa oferecer abrigo, comida ou cuidado a um visitante. Radical vem de radix - "raiz". Ser radical é ir à raiz, ser inflexível ou se envolver com uma recepção profunda e transformadora que alcança a raiz

do encontro humano. Hospitalidade radical é o ato corajoso de criar espaços – materiais ou metafóricos – onde cada pessoa, especialmente o estranho inesperado, é recebido com dignidade e onde o encontro muda todos os envolvidos.

A hospitalidade (incondicional) foi introduzida como uma responsabilidade ética (por teóricos como Jacques Derrida e Emmanuel Levinas) de reconhecer uma responsabilidade infinita para com o estrangeiro. No livro de 2021, *Radical Hospitality*, Richard Kearney e Melissa Fitzpatrick abordam a responsabilidade ética urgente de abrir fronteiras físicas e psicológicas para estranhos, especialmente no contexto de crises contemporâneas como tensões nas fronteiras, deslocamento de refugiados e mudanças climáticas. Eles criticam a obsessão nacionalista nos EUA e na Europa em "proteger seu modo de vida" enquanto ignoram as causas profundas da migração, violência, escassez econômica e desastres climáticos, frequentemente agravados por legados coloniais ocidentais. Os autores defendem uma reavaliação radical das fronteiras, identidade e justiça para criar um mundo mais inclusivo e compassivo. Em junho de 2025, o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados estimou que quase 120 milhões de pessoas foram deslocadas à força devido à guerra, disparidades econômicas, injustiças ambientais e sociais.[1]

O teatro sempre foi uma arte de reunião e sempre teve um papel no ato de receber. Desde as festas comunitárias da antiga Atenas até peças morais medievais encenadas em praças públicas, o teatro tem servido como uma prática cívica de boas-vindas. A arquitetura dos teatros — do anfiteatro ao palco do proscênio — há muito estrutura o encontro de estranhos e comunidades temporárias.

1 "How many refugees and forcibly displaced people are there?", reportagem no website da Agência das Nações Unidas para os Refugiados. Disponível em: https://www.unhcr.org/about-unhcr/overview/figures-glance

Desafios geopolíticos do século XX – pandemias, fragmentação digital e nacionalismo crescente – desestabilizaram modelos antigos de hospitalidade teatral. Hoje, os teatros enfrentam queda no público, concorrência da mídia digital e questões de relevância. A pandemia de COVID-19 intensificou essas pressões, levantando preocupações sobre segurança e acessibilidade em reuniões físicas. Nesse contexto, a hospitalidade não é mais assumida; deve ser reinventada intencionalmente.

Minha pesquisa preliminar sobre as interseções entre teatro, arquitetura e hospitalidade destaca precedentes vitais dentro das práticas indígenas de relacionalidade e reciprocidade – mais notadamente o *Potlatch*[2], um sistema cerimonial de doação de presentes e troca comunitária praticado por nações indígenas ao longo da costa noroeste do Pacífico da Ilha das Tartarugas, o que hoje é chamado de Canadá.

Historicamente, as arquiteturas indígenas em toda a Ilha da Tartaruga evoluíram por meio do envolvimento íntimo com o clima, a ecologia e a geografia, produzindo tipologias espaciais diversas que eram tanto funcionais quanto cosmológicas. Entre os exemplos mais reconhecidos da arquitetura da Costa Noroeste estão as **c**asas de tábuas de cedro usadas para cerimônias de *Potlatch* (Mills e Kalman 2007). Para os povos *Haida* e *Tsimshian*, esses não eram meros recintos, mas cosmologias vivas – estruturas que estendiam hospitalidade radical simultaneamente aos vivos, aos mortos e ao mundo espiritual. O *Potlatch*, como espaço residencial e cerimonial, promovia uma continuidade entre mundos materiais e mais-que-humanos, incorporando uma generosidade que era ao mesmo tempo arquitetônica e ontológica.

2 Os conflitos entre o poder colonial e a tradição do Potlatch são descritos no website "Living Tradition: the kwakwaka'wakw Potlatch on the Northwest coast", disponível em https://umistapotlatch.ca/potlatch-eng.php

No entanto, dentro da história colonial do Canadá, a arquitetura se tornou um instrumento de apagamento. Regimes de colonização deslocaram as ordens espaciais indígenas, demolindo *wigwams*, *tipis*, casas longas e casas de tábuas. O próprio *Potlatch* — mal interpretado pelas autoridades coloniais como excesso desperdiçador — foi criminalizado pela Lei Indígena de 1885 a 1951. Embora a proibição tenha sido silenciosamente removida em vez de formalmente revogada, sua violência persistiu, suprimindo a soberania indígena tanto sobre a prática cerimonial quanto sobre a imaginação espacial.

O *Potlatch* nos confronta com uma alternativa radical às economias coloniais de escassez e controle e ao que Georges Bataille chamou de "a parte amaldiçoada" – uma abordagem ao crescimento econômico e à riqueza cultural ou ao excesso que deve ser controlado. Com o *Potlatch*, encontramos um teatro do excesso, uma arquitetura que recebe cerimônias de dar sem retorno ou que executa, nas palavras de Bataille, "despesa soberana". Se a modernidade colonial consagrou a arquitetura como um aparato de acumulação e posse, o *Potlatch* apresenta a arquitetura como um local de hospitalidade radical, onde o ato de hospedar dissolve a própria propriedade.

Praticar hospitalidade radical é engajar a arquitetura não como um sistema de encerramento ou programação, mas como uma prática de generosidade – que acolhe não apenas corpos, mas também histórias, perdas e futuros em espaços compartilhados. O *Potlatch*, há muito tempo suprimido, mas nunca extinto, nos convida a imaginar uma arquitetura fundamentada na reciprocidade, e não na permanência ou propriedade.

Outro exemplo de arquitetura da hospitalidade emerge de Aotearoa-Nova Zelândia na outrora vital e agora em grande parte desaparecida forma de arte do *hakari*, alojada

em estruturas arquitetônicas temporárias construídas pelos *Māori* pré-coloniais. Construídas para celebrar alianças, acordos de paz ou grandes eventos comunitários durante banquetes, essas estruturas em terraços se erguiam dramaticamente da paisagem — às vezes atingindo vários andares. Cada clã *Māori* (ou "*hapū*") se reunia em sua própria plataforma, encenando rituais regionais de apresentação, com comida e canção, transformando o ambiente construído em uma cena social de abundância e prazer. Nas palavras do arquiteto samoano Albert Refiti, tais arquiteturas pacíficas estão fundamentadas no conceito de vā (ou *wa*): "um espaço relacional intergeracional de conexão – o meio-termo que une pessoas, terra e cosmos." Entender o *hakari* pela lente do *vā* é vislumbrar uma arquitetura de hospitalidade radical – uma ética espacial que acolhe não apenas os convidados, mas também as próprias relações; os intervalos, distâncias e temporalidades através dos quais a comunidade se torna possível.

A futura prática e o discurso da arquitetura enfrentam questões críticas sobre hospitalidade. Migração climática, desigualdade urbana e crises habitacionais revelam que muitos ambientes construídos são projetados mais para exclusão do que para o acolhimento. A hospitalidade radical torna-se uma lente oportuna que convida os arquitetos a reconsiderar os limites do projeto: quem pode participar, quem se sente em casa e quem permanece excluído. A futura prática arquitetônica deve priorizar a criação de espaços que incorporem inclusão e justiça social.

Em 2022, assisti a uma apresentação de *Pequeños Territorios en Reconstrucción* no *Festival Rutas* do Teatro Aluna.[3] A apresentação encena uma fábula – de um lugar

3 A sinopse, ficha técnica e um *teaser* do espetáculo podem ser vistos no sítio eletrônico do Festival Rutas 2022, disponível em https://www.alunatheatre.ca/festival/rutas2022/pequenos-territorios-en-reconstruccion-rebuilding-small-territories/

e seu povo, além de refletir sobre o que significa viver e ser deslocado por uma violência duradoura. O episódio "Cidade das Mulheres" se passa em Turbaco, Colômbia, e é inspirado em uma história real sobre a 'Liga das Mulheres Deslocadas' que foram desterradas por conflitos armados. Ao longo do episódio, os artistas enchem o palco com vários objetos – blocos de concreto e elementos de propaganda – para construir uma cidade em miniatura. Uma instalação complexa é formada e, ao final, o público é convidado ao palco, tornando-se convidado nesta Cidade das Mulheres.

Meu interesse pela capacidade que as práticas teatrais contemporâneas têm de aproveitar, e serem vividas como, ambientes de hospitalidade radical continuou com minha participação no *Hau Berlin* em dezembro de 2023, onde o coletivo artístico *Gob Squad* apresentava *Handle with Care*.[4] Este espetáculo destacou temas como hospedagem e recepção, e o papel fundamental que comunidades de estranhos em contextos teatrais podem desempenhar no ensaio e encenação da estética da hospitalidade radical. *Hau Berlin*, localizada no bairro Mehringplatz, já abrigou vários projetos e residências do *Gob Squad*, e a companhia queria retribuir a hospitalidade. *Handle with Care* virou uma peça sobre perguntar "em que circunstâncias podemos nos unir."

Em uma época marcada pelo deslocamento e exclusão, as práticas do teatro e da arquitetura nos lembram da importância urgente da hospitalidade radical. Seja por meio de ambientes de performance que convidam o estranho à imaginação compartilhada, ou edifícios que oferecem espaço para atos de justiça restaurativa, essas disciplinas promovem a hospitalidade não apenas como experiências estéticas, mas como imperativos éticos. A hospitalidade

4 A sinopse, ficha técnica e um vídeo do espetáculo podem ser vistos no sítio eletrônico do grupo Gob Squad, disponível em https://www.gobsquad.com/projects/handle-with-care/

radical, no entanto, é uma consideração ecológica tanto quanto ética. Uma arquitetura hospitaleira oferece boas-vindas não apenas aos humanos, mas também à vida não humana, repensando materiais, energia e ecossistemas. Essa visão está alinhada com práticas emergentes de design regenerativo e socialmente engajado, sugerindo que a hospitalidade é tanto espacial quanto planetária.

O que acontece se encararmos a arquitetura e a performance como atos de convite, e não de confinamento – como dramaturgias espaciais de dar e receber. Baseando-me nas cosmologias indígenas de reciprocidade e na reflexão de Bataille sobre o excesso e a noção da parte amaldiçoada, entendo a arquitetura não apenas como uma disciplina material, mas como uma economia performativa de relações, que encena encontros entre anfitriões e convidados, passados e futuros, ausência e presença.

O *Manifesto do Palco Futuro*[5] especula que teatros e palcos de hospitalidade radical não apenas entreterão, mas criarão santuários cívicos – espaços onde estranhos possam se encontrar com segurança, confrontar verdades difíceis e imaginar novas formas de solidariedade. Tais práticas são especialmente oportunas enquanto o teatro busca justificar seu lugar em um cenário cultural saturado digitalmente:

> o palco futuro precisa estar intimamente entrelaçado com os outros palcos onde a vida contemporânea é apresentada, desde as ruas e calçadas até o TikTok

5 O "Manifesto do Palco Futuro" (ou *futureStage Manifesto*) é um documento criado pelo FutureStage Research Group da Universidade de Harvard, que propõe uma nova visão para a performance ao vivo, defendendo que a performance é um direito humano, focando na convergência de tecnologias (IA, realidade virtual) com a presença humana, explorando o "palco futuro" como um espaço híbrido entre o físico e o digital, e clamando por mais inclusão e experimentação. O manifesto está disponível em https://future-stage.org/ (N. do T.)

> e Zoom, o ambiente de trabalho, festivais culturais e feiras. Espaços dedicados que suportam modos de performance no local não podem, portanto, ser apenas palcos do passado. Eles devem servir como tecido conectivo entre o intramuros e o extramuros, entre o passado, o presente e o futuro, entre o presencial e o online. Sua estrutura física reflete necessariamente essa identidade conectiva, mesmo quando um determinado modo de performance pode optar por rejeitar o digital. (Manifesto do Palco do Futuro)

Parece que a pontualidade dos gestos de hospitalidade radical reside em sua capacidade de responder à crise. Em contextos de violência cultural e deslocamento em massa, a hospitalidade se torna um imperativo moral para atores culturais, designers, contadores de histórias e praticantes espaciais se engajarem nas lutas globais por justiça.

Quando a guerra da Rússia contra a Ucrânia[6] se intensificou em 24 de fevereiro de 2022, Mariupol foi uma das primeiras cidades a ser alvo. Durante o cerco de três meses, 95% dos prédios (incluindo o hospital) foram destruídos e dezenas de milhares de civis morreram. O Teatro Acadêmico Regional de Drama de Donetsk está localizado no coração de Mariupol. Durante o cerco, o teatro abrigou aproximadamente 2.000 pessoas, funcionando como uma 'cidade dentro de um edifício'. A equipe do teatro organizou o prédio para receber civis deslocados, fornecendo primeiros socorros, remédios e acesso à água. Eles construíram uma cozinha comunitária de campanha. Os escritórios,

6 A Guerra entre a Rússia e a Ucrânia foi iniciada em 23 de fevereiro de 2022 com a invasão da Ucrânia por tropas russas e ainda estava em andamento quando da edição deste livro. Um relato minucioso e contundente do conflito, baseado em mais de 700 reportagens referenciadas, pode ser lido na enciclopédia online Wikipedia, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Russo-Ukrainian_war_(2022%E2%80%93present)

corredores e auditório do teatro se tornaram aposentos improvisados. O Teatro Dramático de Mariupol, nessa época, demonstrou como a arquitetura pode incorporar hospitalidade radical nas condições mais extremas.

Em 16 de março de 2022, a Rússia atacou e destruiu o teatro. Em Mariupol (agora sob ocupação russa), o simbolismo do atentado ao teatro foi tão forte que as autoridades demoliram as ruínas remanescentes do teatro em dezembro de 2022 – numa tentativa de apagar as evidências do massacre. Em resposta a esse apagamento e ao desaparecimento material do Teatro de Mariupol, o Centro de Tecnologias Espaciais (CST), o Centro Europeu de Direitos Constitucionais e Humanos, e Arquitetura Forense colaboraram para criar um arquivo espacial online sobre os eventos que levaram à destruição do teatro de Mariupol.[7] Utilizando modelagem 3D, entrevistas de história oral e mapeamento forense baseado em documentação fotográfica e em vídeo, o arquivo (e relatório jurídico) concluiu que o ataque aéreo russo ao teatro foi um crime de guerra. O trabalho da CST, por meio da recriação das transformações arquitetônicas dentro do teatro, tornou visível o que foi destruído, mas também revelou o tecido social que emergiu e a hospitalidade radical produzida por vários cidadãos de Mariupol que ocuparam o teatro antes de sua destruição.

O trabalho do CST demonstra como as tecnologias de imagem espacial baseadas em LiDAR[8] podem participar do discurso da hospitalidade radical – e como a geminação digital de locais (neste caso de locais de violência e guerra)

7 O arquivo espacial pode ser acessado no sítio eletrônico "Mariupol Drama Theatre Spatial Archive", disponível em https://theater.spatialtech.info/en

8 LiDAR é a sigla para "light detection and ranging" (detecção e alcance por luz), uma tecnologia de sensoriamento remoto que usa feixes de laser para medir distâncias e movimentos com precisão, em tempo real. https://www.ibm.com/br-pt/think/topics/lidar (N. do T.)

media o conhecimento espacial e as memórias do lugar. Teatro e arquitetura, nesse sentido, compartilham uma ética do reaparecimento, ou do que não pode aparecer totalmente, tornando-se espaços de memória: ambos encenam a persistência do que não pode ser totalmente possuído; contendo vestígios de corpos anteriores, luto passado. Um edifício bem escaneado e um arquivo arquitetônico digital podem ser interpretados como atos de hospitalidade para futuros designers, artistas, estudiosos e o público, preservando a memória espacial de teatros como o de Mariupol, tornando sua vida passada representável ou aparente de novas maneiras.

Embora minha preocupação central nesta palestra tenha sido entender o que o teatro e a arquitetura de hospitalidade radicais possibilitam, quero concluir invocando brevemente Peggy Phelan para considerar a memória e o luto como gestos de hospitalidade radical e como uma ética de acolhimento que pode não aparecer completamente. Memória, para lembrar, nesse sentido, não é posse – é um ato espacial insurgente de receber o que persiste além de nós. Se a arquitetura é a arte de viver, então a memória é sua forma mais radical de hospitalidade: a disposição de deixar que os vestígios dos outros – pessoas, histórias, estruturas – nos habitem. Em *Mourning Sex*, Phelan argumenta que o luto e a performance são constituídos pela ausência e desaparecimento. Talvez então, lendo Phelan, os efeitos sócio e geopolíticos da hospitalidade radical não sejam sentidos pela presença, mas sim por meio do cuidado pela ausência, pelo luto.

Uma reorientação para a hospitalidade radical exige que arquitetos, artistas teatrais e público reconsiderem a ética da criação de espaços, seja por meio de performances de abundância ou de luto e tristeza. O que poderia significar então para a arquitetura e o teatro – como o Potlatch já realizava – não acumular ou possuir, mas lançar mão de

um espaço onde os excessos, prazeres e perdas da vida social, emocional e material são oferecidos como experiência compartilhada. Nesse gesto, a arquitetura não se torna o monumento da posse, mas o meio de relação e empatia, e uma estrutura que se entrega.

REFERÊNCIAS

Bataille, Georges. 1988. *The Accursed Share.* Volume I. Traduzido por Robert Hurley. France: Zone Books.

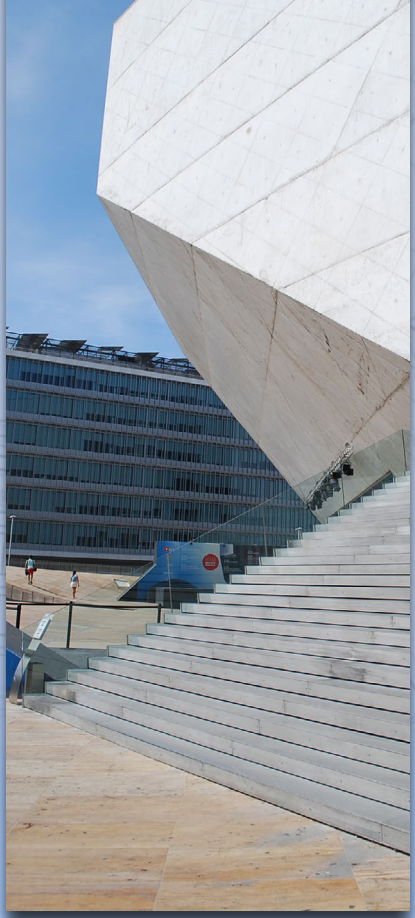
Derrida, Jacques e Anne Dufourmantelle. 2000. *Of Hospitality*. Traduzido por Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.

Kearney, Richard e Melissa Fitzpatrick. 2021. *Radical Hospitality: From Thought to Action*. Fordham: University Press.

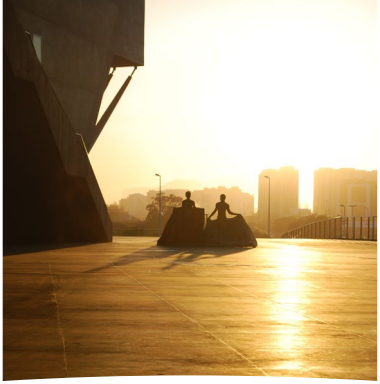
Mills, Edward and Harold D. Kalman. 2007. "Architectural History of Indigenous Peoples in Canada." *The Canadian Encyclopedia*. Artigo publicado em 30 de setembro. Última edição em 27 de abril de 2020. https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/architectural-history-early-first-nations

Phelan, Peggy. 1997. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Routledge.

Refiti, Albert. 2005. "Woven Flesh." *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* (September): 53-60.



CAPÍTULO 4



ENTRE O TEATRO E A ARQUITETURA, APÓS O APOCALIPSE

Višnja Žugić
Trad. Leonardo Munk

> *O Apocalipse é uma máquina de raio-X do futuro. O que isso possibilita é a revelação da arquitetura do nosso mundo, tanto como lugar quanto como tempo.* (Horvat 2021, 23)

Desde a pandemia da COVID-19, o mundo está em um estado de crise constante. Dentro de nossas realidades políticas e sociais, emergências se desenrolam, uma após a outra: a crise global de saúde, a escalada da guerra, desastres ambientais, as consequências crescentes das mudanças climáticas, as lutas geopolíticas e, dentro de tudo isso, um estado de supersaturação tecnológica com seus próprios desafios, dinâmicas de poder e potencial de abuso. Embora essa condição tenha se tornado visível globalmente durante a pandemia, a sensação crônica de antecipar o apocalipse está longe de ser nova. Como argumenta o filósofo croata Srećko Horvat, o apocalipse já aconteceu, e vivemos em um "senso avassalador e predominante do fim [que] poderia ser

chamado de 'melancolia pós-apocalíptica'." (Horvat 2021, 31) Ele encara a noção de apocalipse não como um evento catastrófico singular ainda a acontecer, mas como um processo contínuo que marca nosso ser atual no mundo.

Baseando-se na interpretação grega antiga de "*apocalipse*" (ἀποκάλυψις) como um processo de revelação, Horvat oferece uma leitura específica da noção: apocalipse, nesse sentido, não é o fim do mundo, mas uma revelação, uma consciência crescente da decadência sistêmica, do colapso ambiental e da erosão dos valores sociais compartilhados. Na natureza reveladora do apocalipse, essa posição foca em seu potencial epistemológico – compreender nosso mundo e agir sobre seu desdobramento.

Nesse contexto, em que o apocalipse se desenrola simultaneamente em diferentes áreas e em escalas local, regional e global, nossas realidades são marcadas por rupturas nas normas que convencionalmente as definiram. Este capítulo examina as condições extremas produzidas pelo apocalipse em desenvolvimento nos domínios do teatro e da arquitetura, argumentando que o apocalipse, como processo de revelação, desafia os próprios fundamentos de ambas as disciplinas, especialmente os espaços performáticos em sua interseção.

Situando o Tema – Entre as Disciplinas

O que são espaços performáticos? Ao longo da segunda metade do século XX, e especialmente na virada do milênio, a *performance* se tornou um conceito aplicável em muitas disciplinas. Dentro da arquitetura, um campo inerentemente interdisciplinar, gerou várias linhas de investigação,[1] às vezes até com resultados espaciais opostos. Portanto,

1 Veja o termo 'paradigma do dispositivo' definido por David Leatherbarrow (2005) em oposição à abordagem fenomenológica/cultural refletida pela noção de 'espaço de eventos' (Hannah, 2019).

é necessário desde o início posicionar este artigo em relação à noção de performatividade espacial. Minha pesquisa sobre esse tema foi influenciada por Ana Vujanović e sua compreensão da noção de artes cênicas: ela se concentra no problema da performance como um processo de estabelecimento, realização e produção de significados (Vujanović 2004, 146-150). Ao enfatizar a produção em vez da representação de significados pré-definidos, essa definição geral amplia o escopo da pesquisa para incluir muitos fenômenos diferentes que podem ser teorizados do ponto de vista do *problema da performance*.

Quando trazido para o contexto da arquitetura, esse problema redireciona a atenção para como os espaços entram em fluxos de produção de significado que se desenrolam em relação ao seu contexto. Como resultado, a arquitetura se transforma de um envelope neutro para a ação em um produtor ativo de significados, efeitos e experiências que emergem em um momento específico do tempo. Neste capítulo, a performatividade espacial é entendida tanto como uma característica do teatro e da arte performática quanto como um potencial inerente a qualquer arquitetura além do quadro da produção artística. Isso está alinhado com a classificação de Richard Schechner dos fenômenos performativos em categorias de performance 'é' e 'como' (Schechner 2013, 38), sendo esta última particularmente relevante nesse contexto, não como uma afirmação de que arquitetura *é* performance artística, mas como pode *se tornar* performativa.

Em ambas as categorias, os espaços como fenômenos performáticos são examinados focando em como suas narrativas, qualidades, significados e funções mudam em resposta a extremos políticos e/ou sociais. Se aceitarmos o apocalipse como uma condição predominante do nosso tempo, e se reconhecermos sua natureza inerentemente

reveladora, o que ele poderia revelar dentro dos campos entrelaçados do teatro e da arquitetura?

APOCALIPSE 01: teatro durante e pós-covid

A pandemia global de COVID-19, que atingiu o mundo no final de 2019 e restringiu nossos movimentos e nossas interações sociais e físicas por quase três anos, foi um evento apocalíptico por si só, e profundamente espacial. Com sua chegada, a compreensão convencional do espaço teatral como um ponto único de encontro entre a performance e o público rapidamente se dispersou em múltiplas configurações espaciais marcadas pela fusão e co-presença da fisicalidade material ao vivo e dos espaços virtuais distantes. Essa mudança para diferentes tipos de espacialidade teatral aparentemente perturbou a própria essência do teatro como forma de arte, mas não apenas. Por um momento, também colocou em dúvida a força e a capacidade do teatro de permanecer político por meio de sua comunicação (in)direta e presença (des)incorporada.

A exploração das diferentes espacialidades que surgiram à medida que o teatro se adaptava às condições de distanciamento social e às restrições espaciais da pandemia global deve começar com a compreensão convencional do que é a performance teatral: uma experiência coletiva de um encontro ao vivo entre intérpretes e público. Ao inviabilizar a reunião da plateia em um só lugar, a pandemia desencadeou um questionamento profundo sobre as bases do teatro convencional. Essa mudança, que era essencialmente de natureza espacial, foi impulsionada pelo uso intensificado do *virtual.* Como meio de contornar a impossibilidade de um encontro direto ao vivo, a virtualidade, no contexto teatral, pode ser entendida como algo *deslocado* e, a qualidade do virtual, como uma qualidade de deslocamento. À luz da natureza reveladora dessa condição,

a análise foca em como diferentes estratégias de deslocamento questionam a própria essência do teatro: a realidade do evento, a vivacidade do encontro e a coletividade da experiência teatral.

Fundação um: o coletivo

Hidden Cities (*Cidades ocultas*) [2] foi uma performance desenvolvida como uma série de caminhadas áudio-imersivas em Novi Sad (Sérvia), Rijeka (Croácia) e Timișoara (Romênia), realizada em 2021. Explorando as narrativas ocultas das três cidades, os *audio-walks* abordaram as paisagens urbanas como construções espaciais em camadas, oferecendo uma narrativa 'faccional' que emerge do confronto e entrelaçamento de histórias, motivos e lugares das três cidades.

Embora as caminhadas em áudio ou multimídia não fossem novidade, os anos da pandemia marcaram um aumento significativo em seu uso como formas de arte teatral. Em *Cidades ocultas*, as histórias das três cidades balcânicas se fundem por diferentes rotas para criar uma "quarta" cidade oculta, parcialmente baseada em eventos reais, parcialmente fictícia. Ao enquadrar os espaços urbanos por meio de uma camada narrativa dramatizada transmitida por áudio, a performance transforma as paisagens urbanas em protagonistas ativas das histórias. Esse espaço performático, que não está mais confinado a um teatro de caixa preta, se infiltra no espaço público das cidades. Ele desafia a noção de coletivo: embora os membros da plateia possam caminhar em grupo, a experiência é fundamentalmente individual, especialmente porque a forma de arte suporta

2 A apresentação fez parte da exposição multimídia e do projeto de pesquisa *Stories Behind Cities*, conduzido pela Inbox Art Association de Novi Sad. Conceito e a realização da exposição: Coletivo Ephemera, Novi Sad; apresentação de *Hidden Cities:* direção, música e som de Attila Antal.

as exigências do distanciamento social. O que é deslocado aqui é o corpo individual, da situação convencional de um encontro teatral para um espaço liminar da própria experiência. Ele é composto pela camada de áudio (virtual), pela camada física da cidade e pelas ações incorporadas do público. O resultado é a mudança de uma experiência teatral coletiva para uma que é guiada individualmente.

Fundação dois: ao vivo

A introdução do virtual nos espaços teatrais convencionais trouxe uma certa fragmentação na articulação espacial das performances. A performance multimídia *Counting Sheep - A Technological Punk Cabaret* (*Contando carneirinhos - um cabaré punk tecnológico*)[3] interroga e desmonta as fronteiras entre o virtual e o real. Embora seja encenado em um teatro de caixa preta, seu conceito espacial específico questiona a noção de performance ao vivo.

A própria forma de arranjo espacial dessa performance foi influenciada pelo deslocamento de seus criadores: eles eram um grupo internacional vivendo em países diferentes e não conseguiam se reunir, exceto virtualmente. O espaço de performance, composto por vários elementos (um espaço verde 'neutro' em *chroma-key*, um modelo em escala cenográfica do palco e a camada de vídeo da cidade), é fragmentado e disperso. O que parece realidade física no palco não é o espaço completo da performance: o que vejo não está totalmente presente. O espaço só se une como um todo na tela de projeção, enquanto o ato ao vivo apresenta fragmentos individuais que coletivamente constituem a performance. Essa forma de performance marca uma mudança do ambiente ao vivo para um ambiente teatral fragmentado/disperso, semi-real, semi-virtual.

3 Autores da apresentação: Attila Antal, Leo Vukelić, Dora Kokolj e Anja Pletikosa; Zagreb / Novi Sad, 2021/22.

Fundação três: o corporal

Em uma das apresentações do grupo *Rimini Protokoll*, produzida durante a pandemia, intitulada *Conference of the Absent* (*Conferência dos ausentes*),[4] a companhia questiona a noção do corpo presente e do encontro corporal como pré-requisitos para apresentações teatrais. A performance é estruturada em torno da mediação como sua principal ferramenta conceitual. Aqui, o deslocamento refere-se aos verdadeiros performers. O espaço teatral da caixa-preta serve como moldura para histórias mediadas, onde voluntários da plateia se juntam ao palco e atuam como contadores de histórias. Testemunhamos uma experiência de segunda mão; uma história da história, onde a forma teatral muda de um encontro entre atores e público para um encontro entre os próprios membros da plateia: contadores de histórias e espectadores.

Todos esses exemplos ilustram o surgimento de espacialidades híbridas: o espaço 'faccional/enquadrado' de uma caminhada sonora, o 'espaço fragmentado' de ambientes teatrais semi-reais, semi-virtuais, e o espaço 'mediado' de um teatro caixa-preta, onde o público se encontra. Ao questionar a própria essência do teatro como forma de arte, o teatro pós-Covid se tornou não necessariamente uma experiência coletiva, mas individual; não necessariamente ao vivo, mais um encontro semi-virtual, não necessariamente entre performers e público, mas entre os próprios membros da plateia. A pandemia global não resultou na morte do teatro por esse tipo de deslocamento; ao contrário, catalisou o surgimento de novas tipologias espaciais. Isso pode ser compreendido não apenas pela natureza reveladora da pandemia (como apocalipse), mas também pelas reflexões de Doreen Massey e Stephen

4 Rimini Protokoll, *Conferência dos Ausentes* (por Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel), 2021.

Graham sobre a influência do mundo digital na materialidade do espaço. Massey argumenta que a "questão levantada [...] pelo ciberespaço não é se o espaço será aniquilado, mas quais tipos de multiplicidades (padrões de unicidade) e relações serão co-construídas com esses novos tipos de configurações espaciais" (Massey 2005, 91). Em outras palavras, tanto Massey quanto Graham antecipam que haverá uma coevolução e produção social paralela de espaços geográficos e eletrônicos. O teatro durante a Covid exemplifica exatamente esse tipo de coevolução.

APOCALIPSE 02: erosão da humanidade fundamental da arquitetura

O papel essencial da arquitetura reside em sua função protetora, mas sua importância vai muito além dessa demarcação básica, chegando ao que Christian Norberg-Schulz descreve como a "concretização do espaço existencial de cada um" (2002, 18). Igualmente importante é o poder da arquitetura sobre os corpos vivos (Lambert 2012). Como observa Leopold Lambert, esse poder não se limita a exemplos espaciais extremos, como prisões ou estruturas similares, mas está presente na arquitetura cotidiana, nos espaços aparentemente inocentes que moldam e estruturam nossas vidas diárias. Como enfatiza a teoria das funções na arquitetura,[5] todas as funções arquitetônicas coexistem em todos os momentos, sejam visíveis ou em forma potencial, independentemente da consciência ou da capacidade do projetista de empregá-las. Este capítulo examina como situações extremas podem transformar a humanidade fundamental da arquitetura, gerando funções novas e radicalmente diferentes.

5 A teoria das funções na arquitetura, como fenômeno plural, é ativamente explorada no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Ciências Técnicas da Universidade de Novi Sad, Sérvia, por meio de muitos cursos e em diferentes níveis de estudo.

Alguns meses após os eventos de 7 de outubro de 2023, quando as atividades militares em Gaza se intensificaram, uma empresa imobiliária israelense publicou uma imagem nas redes sociais anunciando a pré-venda de assentamentos no território destruído de Gaza. A postagem vinha acompanhada da legenda: "Acorde, uma casa na praia não é um sonho".[6] A imagem consistia em duas camadas: uma fotografia subjacente de uma cidade destruída e uma sobreposição de cinco vilas urbanas idênticas com telhado plano, parecendo um modelo 3D rapidamente exportado do SketchUp.[7] Na fotografia, a linha costeira era visível, enquanto as cinco casas sobrepostas à imagem estavam dispostas em linha reta, mirando em direção à costa, chamando seu público para "acordar".

Analisar essa imagem sob a perspectiva de espaços performáticos exige reconhecer a textualidade inerente à arquitetura e examinar como, neste caso, a arquitetura se torna um poderoso produtor de diversos significados e efeitos. Neste *post*, surge o principal diálogo intertextual entre a fotografia subjacente, que retrata uma cidade em ruínas, sem pessoas, com céu azul, palmeiras e uma costa claramente visível, e a imagem sobreposta que mostra um modelo 3D de cinco vilas urbanas com telhados planos. Visto independentemente de seu contexto, o novo desenvolvimento arquitetônico transmite significados de ritmo, repetição e a representação genérica de uma tipologia de construção. No entanto, quando observado em relação à imagem subjacente da cidade em ruínas, com edifícios residenciais multifamiliares e um tecido urbano complexo resistindo à grade ortogonal, a justaposição de duas ideias urbanas se torna evidente. A descontinuidade no tecido

6 A empresa imobiliária Harey Zahav em seu perfil no Instagram (@hareyzahav), em 13 de dezembro de 2023.

7 software para modelagem 3D em arquitetura, especialmente útil para modelos conceituais rápidos.

urbano e o apagamento da memória espacial são destacados. A nova matriz urbana, orientada para a costa, transmite uma direcionalidade simbólica, enquanto sua relação com o tecido urbano existente reflete desrespeito pelos *genius loci* e uma abordagem da terra como *tabula rasa*.

Os significados mais dramáticos surgem quando o diálogo intertextual vai além das características físicas das duas camadas para incluir os contextos histórico, político e social, complexificando os textos arquitetônicos. Nesse sentido, sabendo que a fotografia retrata não qualquer cidade em ruínas, mas Gaza no final de 2023, e considerando a legenda, surge um fluxo mais específico de significados. A tipologia aparentemente inocente da vila à beira-mar, lida em relação à arquitetura ao redor e às camadas contextuais, transmite significados de desrespeito, apagamento e negligência; mas também um "sonho realizado", evocando assentamento colonial e opressão. Essa análise semiótica de uma única imagem dentro de seu contexto demonstra como a arquitetura pode adquirir uma função particular: a arquitetura usada como arma.[8]

A arquitetura neste *post* no Instagram deixa de ser uma entidade passiva que simplesmente incorpora significados pré-inscritos por meio de sua forma física. Em vez disso, ela se transforma em agente ativo, protagonista de uma narrativa e produtora de significados específicos. Essa capacidade da arquitetura de gerar significado e impactar a realidade por meio de seu engajamento ativo reflete precisamente seu potencial performático. Independentemente do tipo de performatividade arquitetônica, a pesquisa foca consistentemente na proposição de que "não se trata do que é a arquitetura, mas do que *ela faz*" (Leatherbarrow 2005, 7). No artigo analisado, o impacto da arquitetura em

8 Veja mais sobre esse exemplo em *Architecture Weaponising Performance* (Žugić 2025).

seu contexto político e social transforma a função principal do edifício, de um local de residência em um instrumento de opressão. Em contextos apocalípticos marcados pela destruição em larga escala de terras e comunidades, esse fenômeno destaca o uso fundamental da arquitetura residencial.

APOCALIPSE 03: sociedade no limite

Como observam Bruno Latour e Albena Yaneva (2008), os edifícios nunca são estáticos; eles estão sempre em movimento. Esses movimentos, mudanças e fluxos da arquitetura podem ser entendidos em termos da pluralidade de funções e hierarquias espaciais em constante mudança ao longo do tempo. Tais dinâmicas se tornam particularmente visíveis durante crises sociais e políticas, ou sob condições extremas que alteram radicalmente o contexto dos espaços existentes.

Um desses contextos, relevantes para este estudo, refere-se à realidade social e política da Sérvia em 2025. Em 1º de novembro de 2024, uma cobertura da recém-reformada Estação Ferroviária de Novi Sad[9] desabou, causando a morte de dezesseis pessoas e ferindo gravemente uma. A tragédia desencadeou protestos estudantis em massa, que logo escalaram para bloqueios universitários em todo o país. Os estudantes ocuparam prédios universitários e interromperam todas as atividades de ensino por quase um ano. Os edifícios universitários sérvios passaram por sua transformação mais radical desde a construção. Muitos deles, especialmente os do campus de Novi Sad, foram construídos nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, durante a Iugoslávia do pós-guerra e o desenvolvimento

9 A Estação Ferroviária de Novi Sad foi construída em 1964 como uma obra-prima da arquitetura modernista na Iugoslávia, obra do arquiteto Imre Farkaš.

de sua cultura e identidade nacional. Suas formas originais e conceitos arquitetônicos incorporavam os valores ideológicos iugoslavos, celebravam a emancipação da nação por meio do design modernista e incentivavam a interação estudantil, enfatizando a importância mais ampla do ensino superior.

Em dezembro de 2024, com o fim de todas as atividades de ensino, os estudantes assumiram a responsabilidade pelas operações, logística e vida diária dos edifícios por meses. Corredores e salas de aula se transformaram em dormitórios com colchões e sacos de dormir. Dentro dos prédios ocupados, os estudantes estabeleceram cozinhas, farmácias, oficinas, cinemas e salas de aula de autoeducação. Eles compartilhavam funções como limpeza, segurança, comunicação e mídia, e organizavam assembleias plenárias usando decisões democráticas diretas. Eles coordenaram essas atividades entre as universidades, formando um movimento estudantil unificado e poderoso que exigia uma sociedade justa e livre de corrupção. Suas atividades logo se espalharam para espaços públicos, organizando protestos, bloqueando praças e rodovias, e até marchando por centenas de quilômetros para alcançar áreas rurais do país. Como os estudantes de arquitetura de Novi Sad colocaram de forma pungente: "A escola se tornou nosso lar, e as ruas se tornaram nossa escola".[10] Essa citação simples, porém poderosa, captura o conceito espacial central que permitiu o crescimento do movimento: a 'desprogramação da arquitetura'. Baseando-se nas ideias de Bernard Tschumi (1994) sobre a interação entre espaços e eventos, 'desprogramação'[11] refere-se à introdução

10 Estudantes de arquitetura de Novi Sad, em comunicação oral durante os eventos de 2025.

11 O conceito estava intimamente relacionado à 'programação cruzada' e 'transprogramação' nos escritos de Tschumi (Tschumi, 1994).

deliberada de um programa 'alienígena' em um edifício originalmente projetado para um propósito diferente. Nessa tensão, quando as atividades não se alinham com o propósito pretendido do edifício, as qualidades inesperadas do espaço podem surgir com uma intensidade surpreendente. No caso dos bloqueios estudantis na Sérvia, a desprogramação inicial dos prédios universitários se tornou um catalisador para uma profunda mudança social. Traçando como o tratamento de um edifício provocou uma transformação mais ampla, a análise destaca a produção de significados e sua evolução dinâmica ao longo do tempo.

Originalmente, esses edifícios eram símbolos da ideologia iugoslava; durante o bloqueio, eles foram reinventados como lares, refúgios seguros e locais de vida coletiva. Ao longo dos protestos, eles passaram a incorporar as ideias de transição e transformação, até o contexto social mais amplo, no qual a arquitetura desses edifícios desprogramados começou a produzir significados de esperança, catarse, justiça, sociedade justa e empoderamento. Dessa forma, os edifícios transcenderam sua função educacional primária para se tornarem a ferramenta, o catalisador e os instrumentos da metamorfose social. Na fase mais recente, após muitos meses de ocupação, os estudantes passaram a sofrer uma pressão crescente para acabar com o bloqueio e renunciar ao controle dos prédios. Nesse contexto, a ocupação de alguns prédios universitários por não-estudantes começou a assumir uma dimensão puramente simbólica. Diante de mais uma transformação semiótica, esses espaços passaram a representar intimidação e uma demonstração de poder, tornando-se símbolos de turbulência social.

Do ponto de vista arquitetônico, fica claro que o declínio generalizado das condições sociais provocou uma resposta espacial radical: um bloqueio prolongado das universidades. A reutilização deliberada desses edifícios se tornou

um ato político: a arquitetura deixou de ser apenas um cenário, tornando-se uma força geradora para a transformação. Essas estruturas, antes dedicadas à educação, foram reconcebidas como instrumentos de empoderamento coletivo e redefinição social, mas também se tornaram um reflexo das turbulentas realidades políticas e sociais do país.

SÍNTESE

A conexão entre uma apresentação teatral do *Rimini Protokoll*, o genocídio em Gaza e os protestos estudantis na Sérvia pode parecer díspar, mas estes eventos estão ligados por fenômenos espaciais emergentes e novos níveis de espacialidade:

- O 'deslocamento' presente no virtual
- A 'ausência' dos artistas
- O 'uso criativo indevido' do teatro caixa-preta
- A 'desprogramação' da arquitetura
- O 'mau funcionamento radical' da arquitetura

Todos esses mecanismos apontam para uma reconfiguração radical do teatro e da arquitetura. Essa transformação não é apenas espacial, mas profundamente semiótica. Como afirma Srećko Horvat: "o Apocalipse nunca é apenas uma 'revelação' que ocorre na realidade física ou na biosfera; é ao mesmo tempo uma luta por significado na 'semiosfera'" (Horvat 2021, 27). Os conceitos-chave descritos aqui – como 'desprogramação' ou 'uso radical indevido' – invertem, desafiam e interrogam as normas espaciais convencionais que fundamentam o teatro e a arquitetura. Simultaneamente, essas tipologias surgem ao empregar as capacidades performáticas do espaço – a capacidade do

espaço de gerar significado e exercer uma influência profunda na realidade social.

Observando a arquitetura como um fenômeno textual, onde os textos arquitetônicos são sempre estruturados em relação ao seu contexto político, social e espacial, vemos que condições sociais ou políticas extremas inevitavelmente alteram a estrutura semiótica dos espaços existentes. Essa ideia está alinhada com as teorias da linguagem de J. L. Austin, particularmente sua categoria de 'linguagens performativas' – sentenças que não são nem verdadeiras nem falsas, mas que remodelam ativamente a realidade em que são usadas (Austin 1975).

A partir dessa perspectiva, podemos traçar como o estado predominante de crise, que pode ser descrito como apocalipse contínuo, dá origem a 'espaços performativos': espaços transformados pela crise em agentes ativos, existindo no limiar entre diferentes funções, entre o Real e o Virtual, com um efeito profundo sobre a realidade em que aparecem. Esta é, em última análise, a essência do espaço performativo.

CONCLUSÃO

Essas novas categorias espaciais exigem atenção não apenas em termos de design e uso, mas também em suas implicações políticas. Sob essa ótica, os espaços performativos se tornam agentes ativos na produção de realidades híbridas: eles negociam entre o espaço enraizado e encarnado, os fluxos desterritorializados de informação e a produção contextualizada de significado.

Ao transferir o potencial performático do espaço da produção cultural para contextos extremos marcados por crises, vemos como a arquitetura pode ser instrumentalizada como uma poderosa ferramenta política ou criativa.

As estratégias de 'desprogramação', 'mau funcionamento', 'ausência' e 'uso criativo indevido' não moldam apenas práticas espaciais como gestos físicos, mas se tornam atos de adaptação, controle e resistência, emergindo como fenômenos moldados pela condição crônica do apocalipse.

Criando lugares onde espaço e performance, realidade e ilusão, função e ficção negociam continuamente seus significados e efeitos na realidade, essas novas espacialidades carregam a dupla possibilidade de abuso e emancipação. Fluidos e efêmeros, eles incorporam tanto risco quanto potencial transformador na própria essência dos espaços performativos.

AGRADECIMENTOS:

Esta pesquisa foi apoiada pelo Ministério da Ciência, Desenvolvimento Tecnológico e Inovação (Contrato nº 451-03-137/2025-03/200156) e a Faculdade de Ciências Técnicas da Universidade de Novi Sad por meio do projeto "Pesquisa Científica e Artística de Trabalhadores/Pesquisadores em Ensino e Posições Associadas no Faculdade de Ciências Técnicas, Universidade de Novi Sad 2025" (nº 01-50/295)

REFERÊNCIAS:

Austin, John Langshaw. 1975. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Hannah, Dorita. 2019. *Event-Space*. London-New York: Routledge.

Harey Zahav Empresa Imobiliária (@hareyzahav). 2023. "Acorde, uma casa na praia não é um sonho". Instagram. 13 de dezembro. https://www.instagram.com/p/CoygttBoH6X/?hl=en

Horvat, Srećko. 2021. *Posle apokalipse*. Beograd: Laguna.

Lambert, Leopold. 2012. *Weaponized Architecture: The impossibility of innocence*. Barcelona: Dpr-barcelona.

Latour, Bruno e Albena Yaneva. 2008. "Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture". In *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, edited by Reto Geiser, 80-89. Basel: Birkhäuser.

Leatherbarrow, David. 2005. "Architecture's unscripted performance". In *Performative Architecture: Beyond instrumentality*, edited by Branko Kolarevic and Ali Malkawi, 6-19. New York-London: Spon Press.

Massey, Doreen. 2005. *For Space*. SAGE Publications.

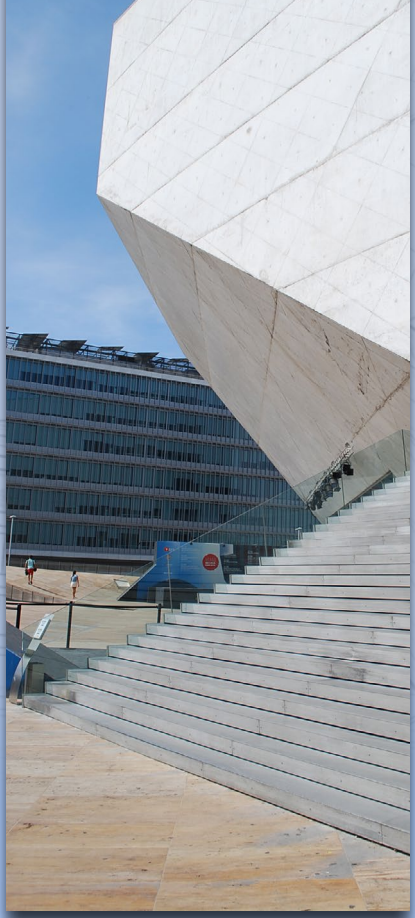
Norberg-Šulc, Kristijan. 2002. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga.

Schechner, Richard. 2013 [2002]. *Performance Studies: An introduction*. 2a ed. London-New York: Routledge.

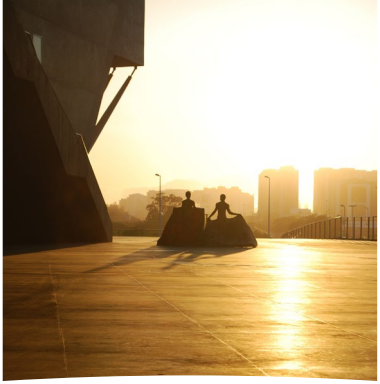
Tschumi, Bernard. 1994. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.

Vujanović, Ana. 2004. *Razarajući označitelji/e performansa*, Beograd: Studentski kulturni Centar.

Žugić, Višnja. 2025. "Architecture's Weaponising Performance". In *The Performativity of Politics in the Digital World*, edited by Aleksandar Dundjerović and Ivan Pravdić. University of Arts in Belgrade.



CAPÍTULO 5



A NATUREZA DA ARTE: A LUZ NATURAL COMO FERRAMENTA PARA A ARTE DO TEATRO

Cristina Grazioli
Trad. Evelyn F. W. Lima

Pensando atmosfericamente

Atmosfera é uma palavra repleta de possibilidades para a iluminação cênica, vem do grego *ατμός* 'vapor' (respiração, ar, vento) e *sphaira* 'esfera', 'bola'. A etimologia remete à raiz indo-europeia que significa 'respiração'; em alemão, *atmen* significa respirar. Essas possibilidades parecem ser proporcionadas pela forma esférica, aérea e reconfortante da esfera, por sua capacidade de 'abraçar' diferentes existências como um todo, dando-lhes espaço para respirar e direitos iguais de existir. Uma esfera cheia de ar luminoso que evoca a abóbada celeste. Este é o significado de 'atmosfera' que será usada nesse capítulo e que marcou minha pesquisa. Gostaria também de salientar que minha perspectiva está focada na tradição europeia e italiana, mas não ignora outras perspectivas possíveis que existem em outros contextos.

No título deste capítulo, quis evocar um importante ensaio de Gillo Dorfles de 1968, *Artifício e Natureza* (Dorfles

1968). Este é um tema muito amplo e complexo no teatro, visto que o teatro parece ser artifício por excelência; mas, ao mesmo tempo, é a forma de arte que, mais do que qualquer outra, busca a verdade, a 'verdade da Natureza'.

Gostaria de questionar o conceito de 'naturalidade', tomando apenas um exemplo. Há alguns anos, o arquiteto e designer de iluminação Piero Castiglioni, convidado pela Universidade de Pádua para falar sobre Bruno Munari, respondeu a uma pergunta sobre a relação entre Arte e Natureza com outra pergunta: quando um pássaro constrói seu ninho, isso diz respeito à arte ou à natureza? Essa frase permite evocar a complexidade do conceito de 'natural'.[1]

Passando à relação entre Luz Natural e Luz Artificial, refiro-me às palavras de outra designer de iluminação, Es Devlin (2025, s/p): "toda luz artificial é, em última análise, luz natural", como ela afirmou recentemente. A arte e a arquitetura sempre utilizaram a luz natural e, especialmente desde a virada do século XX, em interação com a luz artificial.[2] A questão é mais complexa no palco, onde existe um 'outro' tempo, um tempo dramatúrgico, e falar de luz no palco significa falar de tempo.

Ao abordar a relação entre edifícios teatrais e luz natural, retomo alguns pontos de vários tópicos da minha pesquisa, como os conceitos de 'esfera' e 'dimensão esférica' como uma alternativa à dimensão cúbica dos teatros de estilo italiano; isso significa para mim pensar em uma 'direção alternativa', que muitas vezes se sobrepõe a espaços

1 *La luce e il teatro per Bruno Munari*. Cristina Grazioli em diálogo com Piero Castiglioni sobre *Prometheus* de Scriabin (1980); Cittadella (Padova), Palazzo Pretorio, 12.10.2017, projeto *Munari: Aria/Terra*, curador Guido Bartorelli.

2 Alguns exemplos são a *Igreja da Luz* em Ibaraki e *Espaço da Luz* na Coreia do Sul de Tadao Ando; e os trabalhos dos artistas James Turrell ou Ann Veronica Jannssen como o 'espaço da luz' iluminando o Museu Apoxiomenos em Mali Losinj (Croacia).

abertos, jardins e paisagens (o que chamo de 'teatro botânico') e está relacionada a um artigo que apresentei na *Quarta Conferência Internacional sobre Arquitetura, Teatro e Cultura* em 2022, "Luz e transparência. Rumo a um teatro verde expandido: Paul Scheerbart e Bruno Taut" (Grazioli 2022). Nesta discussão, os conceitos-chave são 'luz atmosférica' e a ideia de 'horizonte', juntamente com o efeito do infinito. Lembremos que tanto o horizonte quanto a esfera celeste são convenções culturais. São modelos, juntamente com o mais surpreendente de todos os modelos, o objeto de desejo daqueles que criam luz no palco: o sol e a luz solar; mais geralmente, a luz atmosférica da Natureza (não em um sentido naturalista).

Entre os artistas contemporâneos que investigam a luz solar, Pasquale Mari nos convida a pensar no projetor como um pequeno sol; então, "abrir esta caixa de metal de um lado" é como abrir "uma brecha nas paredes do edifício em que estamos. Ativar qualquer fonte de luz é como abrir um buraco em nossa casa para deixar o ar entrar". Mari também destaca que não se refere à recriação naturalista das condições atmosféricas, mas sim ao desejo de criar uma relação atmosférica entre os espectadores e, também, entre os indivíduos, entre o teatro e a cidade. Ele fornece exemplos concretos de seu trabalho, produções em que a luz é difusa sobre os atores e, ao mesmo tempo, sobre parte da plateia, quando a escolha é feita para "criar luz para a continuidade dos planos em jogo em vez de para sua separação nítida".[3] (Grazioli e Mari 2021, 148) (Fig.1)

3 "*se assegniamo al proiettore il ruolo di un piccolo sole possiamo considerare questa scatola di metallo aperta da un solo lato [...] come una breccia nelle pareti dell'edificio in cui ci troviamo. Attivare una qualsiasi fonte di luce è come aprire un buco nella propria casa per far entrare l'aria*"; "*fare la luce per continuità dei piani in gioco invece che per netta separazione degli stessi*".

Por outro lado, a designer de luz Dominique Bruguière fala sobre a paisagem que contempla desde a infância; ela escreve que "trazer luz solar para a escuridão do teatro foi, desde o início, uma necessidade; às vezes para fazer as pessoas esquecerem as paredes dentro das quais os atores e espectadores estão confinados, às vezes, ao contrário, para fazê-los existir mais, dependendo se o objetivo é descrever o exterior ou o interior".[4] (Bruguière 2017, 74)

Figura 1 - Maria Stuart, dir. Andrea De Rosa, Light Design Pasquale Mari, Teatro dell'Opera, Rome, 2017© Yasuko Kageyama

Em relação ao desejo de recriar a luz do sol, gostaria de mencionar outro exemplo referente à relação entre passado e presente, sob a perspectiva da pesquisa histórica e do patrimônio. Tive o prazer de visitar o Drottningholms Slottsteater em Estocolmo, um 'documento' preciso e precioso que registra a história do palco. Durante uma visita com a gerente técnica Åsa Tillman, percebi uma espécie de

4 "*faire entrer le soleil dans le noir du théâtre s'est dès le début imposé à moi comme une nécessité, tantôt pour faire oublier les murs dans lesquels acteurs et spectateurs sont enfermés, tantôt au contraire pour les faire exister davantage, selon qu'il s'agit de raconter le dehors ou le dedans*".

'obsessão' nos projetos de renovação da iluminação: ou seja, alcançar o tremeluzir de uma vela, do fogo, uma luz 'natural' (pensamos no tremeluzir da chama admirada por Gaston Bachelard (1961)). (Fig.2)

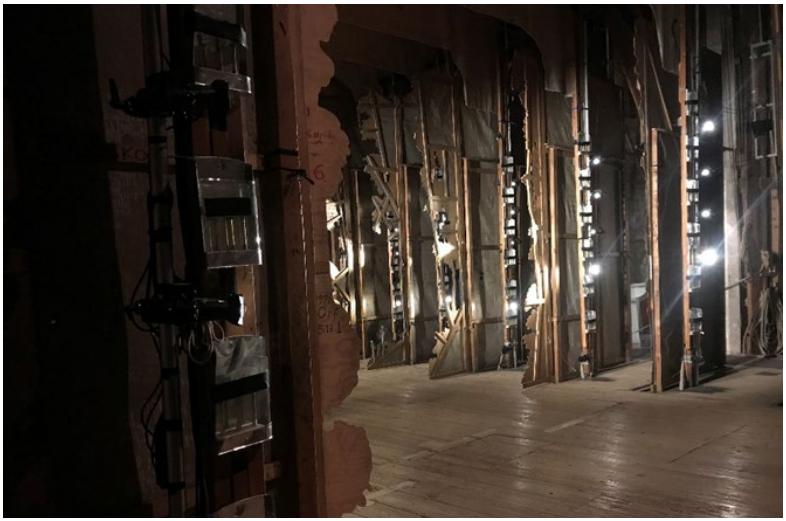


Figura 2 – Luzes de Coxia: luzes elétricas imitando a luz bruxuleante de velas, Drottningholms Slottstheater (1766), Estocolmo; foto da autora, dezembro de 2021.

Mas voltemos atrás e analisemos algumas declarações históricas relacionadas a essa abordagem alternativa e à dimensão esférica. A recorrência da forma circular e esférica me pareceu a alternativa (e não o oposto) ao padrão do teatro italiano, ao modelo 'cúbico', em um entrelaçamento bastante complexo que não permite pensar em termos de oposições radicais.

Em livro publicado em 2017, dentro do tópico *Luz e atmosfera. Uma abordagem alternativa* (Grazioli 2017), propus uma abordagem alternativa ao modelo teatral dominante, que inclui modelos minoritários e menos importantes, mas que não deixam de ser relevantes. Em comparação com a

forma mentis[5] dominante, baseada na separação entre palco e plateia, em uma cenografia ilusória em sua unidade, mas fisicamente fragmentada em milhares de elementos, alojados num espaço cênico caracterizado por ângulos e linhas ortogonais, a "abordagem alternativa" pressupõe quase sempre a busca por um efeito 'atmosférico' e unificado; a ilusão de um infinito 'natural' (não o artifício da perspectiva arquitetônica pintada), onde a luz é fundamental, além do uso de formas circulares ou esféricas (Grazioli 2017, 51-67).

Encontro respaldo para minhas hipóteses nos pensamentos de Étienne Souriau, que em meados do século XX se concentrou na alternativa de duas posturas teatrais diferentes, identificadas especificamente nas formas cúbica e esférica: as imagens dos dois sólidos conotam duas concepções de espaço, e até mesmo espíritos 'cúbicos' e 'esféricos' para a abordagem da arte do teatro (Souriau 1950, 63-83).

No contexto da história do design de cenários e da iluminação cênica, lembramos que, a partir do final do século XVIII, difundiu-se o desejo por iluminação superior no palco, em oposição à luz artificial de ribalta (algo que a tecnologia só tornou possível na primeira metade do século XIX), bem como por luz real, em vez de luz artificial. Nas declarações de reformadores de palco e iluminação a partir de meados do século XVIII, uma constante é a crítica aos cenários fechados: o modelo é o teatro antigo, ou seja, um espaço onde a iluminação era natural; portanto, o modelo antigo é combinado com a necessidade de iluminação 'natural', em oposição ao artifício barroco.

Para a geração romântica, a luz espiritualiza, tornando-se uma expressão de uma filosofia de vida panteísta; nesse sentido, o interesse pela luz atmosférica também se

5 *Forma mentis* é uma expressão latina que significa **'forma de mente',** referindo-se ao modo de pensar, à estrutura mental ou à configuração ideológica de uma pessoa ou grupo. (N. da T.)

manifesta frequentemente. Karl Friedrich Schinkel foi influenciado pela arquitetura planejada por Friedrich Gilly, um dos arquitetos da Revolução que buscou inspiração na Antiguidade. Em suas reformas, desenvolvidas entre 1813 e 1817, Schinkel propôs a eliminação de bastidores e cortinas em favor de um único pano de fundo para alcançar um efeito atmosférico, com iluminação vinda de cima (naquela época impossível), semelhante à luz natural; um projeto que foi assimilado ao *plein air* dos pintores românticos. A imagem que apresento aqui é uma fotografia de uma reconstrução da maquete de Schinkel, decorrente de uma exposição de cenografia em Magdeburg em 1927 e publicada em 1928 na recém-criada Série de Estudos de *Theaterwissenschaft* (Biermann 1928). Para mim, ela é emblemática do conceito de 'teatro atmosférico'. (Fig.3)

Figura 3 - Maquete do teatro idealizado por Karl Friedrich Schinkel (1817), executada em 1927 para a Exposição Teatral de Magdeburgo (tanto a maquete quanto a fotografia foram destruídas; anteriormente, estavam no Museu do Teatro de Munique). Publicado em: Biermann 1928

Outra imagem que tenho usado consistentemente como emblemática da 'abordagem alternativa' mencionada acima é a famosa gravura de Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d'œil du Théâtre de Besançon* (Ledoux 1804, prancha 372, 113). A imagem foi o ponto de partida para a pesquisa sobre a esfera mencionada anteriormente (Grazioli 2023). O espaço de um teatro se reflete na cavidade de um olho enorme que ocupa todo o campo delimitado pela moldura. Reproduz o teatro de Besançon; a forma circular do antigo teatro condensa a ideia do diálogo, físico ou simbólico, entre o edifício e o espaço natural, dentro de uma estrutura que reivindica continuidade entre palco e plateia. Ledoux e seu olho contemplam um teatro a céu aberto, que tem o céu como teto e onde o ar luminoso mescla a experiência de atores e espectadores. (Fig.4)

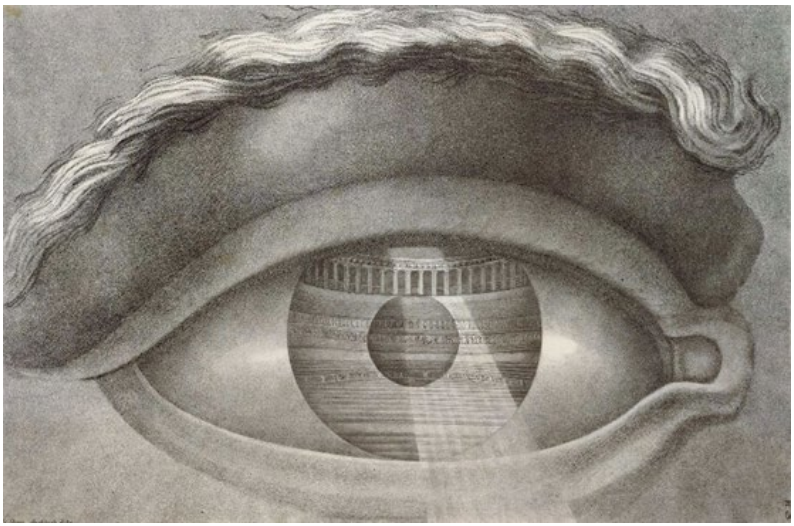


Figura 4 – Coup d'oeil du théâtre de Besançon, de Claude-Nicolas Ledoux, em C.N. Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, 1804, placa 372 © Bibliothèque nationale de France.

Um detalhe importante da gravura de Ledoux é o feixe de luz que atravessa o espaço vindo de cima: ele evoca o Panteão e as inúmeras aberturas circulares que permeiam o pensamento e as práticas sobre a luz até os dias atuais. O óculo e a porção de luz que ele molda constituem um elemento de conexão concreta e atmosférica com a abóbada celeste, como que para indicar ao observador que a forma hemisférica ou semicircular do espaço teatral é uma miniatura da abóbada celeste universal, e que o espaço recriado pelo arquiteto aspira ao mesmo sopro de luz natural. Uma solução que cria uma ligação entre o 'artifício' da arquitetura e a 'natureza' da paisagem atmosférica.

Essa forma vazia preenchida com massa luminosa fascinou Karl Friedrich Schinkel, entre muitos outros, que experimentaram incessantemente com a luz e as formas circulares ou esféricas: basta pensar na cúpula da Rotunda do Altes Museum em Berlim ou na magnífica fonte Elisenbrunne em Aachen e, em relação aos desenhos de palco, por exemplo, no famoso esboço para *A Flauta Mágica* ou o menos conhecido Templo de Vesta para *La Vestale* de Spontini, em 1822, para permanecer estritamente dentro do contexto teatral (Grazioli 2025). (Fig.5)

Em 1789, François-Joseph Bélanger projetou um teatro para a Ópera de Paris que replicava o Panteão romano. O próprio Bélanger também foi responsável pela cúpula metálica da Halle au Blé, em Paris (1806-1813). Mencionamos este edifício porque hoje ele abriga a magnífica Bolsa de Comércio da Fundação Pinault, restaurada pelo escritório de Tadao Ando, um arquiteto fascinado por formas circulares e pela pesquisa da luz natural. Para manter e ampliar a sensação da cúpula de vidro que imerge os visitantes na luz celestial, foi instalado um poderoso cilindro que unifica o espaço, sem obstruir a visão completa da abóbada. (Fig.6)

Figura 5 – Karl Friedrich Schinkel, Templo de Vesta, esboço para La Vestale, Gaspare Spontini, 1822 [Karl Friedrich Schinkel (desenho), Friedrich Jügel (gravador); Templo de Vesta na ópera: Die Vestale, Berlim, 1822, água-tinta sobre papel, 48 cm x 62,5 cm, Inv. Nº: GDR 68/19,1, Coleção Stiftung Stadtmuseum Berlin; Reprodução: Friedhelm Hoffmann, Berlin] https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/357763

Figura 6 - Bourse de commerce, Paris: Cúpula original do arquiteto Joseph Bélanger, renovação contemporânea do arquiteto Tadao Ando Studio @ PinaultCollection

A abóbada celeste e o horizonte são formas que associamos ao espaço natural; no entanto, são convenções, figuras da nossa imaginação, exemplares ao mostrar como a realidade física e a realidade imaginada coexistem em formas circulares e esféricas. Em nossa tradição de edifícios teatrais, a forma circular representa o caminho não percorrido na evolução do edifício teatral, o da referência ao antigo. Pense nos projetos mais famosos de Ledoux e Boullée, mas também de arquitetos como Soufflot, Peyre, Wailly, Ferrarese (Grazioli 2023, 8-10).

Para Boullée e Ledoux, o círculo e a esfera são espelhos da perfeição e do ideal da Natureza: "Na natureza, tudo é um círculo",[6] escreve Ledoux (1804, 223); e Boullée: "O corpo esférico é, em todos os aspectos, a imagem da perfeição".[7] (1968, 62) Em seus projetos, os camarotes são substituídos por galerias abertas e a plateia por arquibancadas de anfiteatro, criando um espaço unificado. Em um espaço como esse, não esculpido em cavidades (os camarotes), até mesmo a luz terá um efeito homogêneo, semelhante à luz natural do céu nos teatros antigos.

Um excelente exemplo de continuidade entre a luz natural e a luz 'dramática' é a solução idealizada por Boullée para o Cenotáfio de Isaac Newton (1784) (embora não se trate de um teatro, a meu ver, apresenta um conceito teatral). Boullée imagina o espectador transportado para a imensidão do espaço de uma enorme esfera, em cuja abóbada a luz "de uma noite pura" é produzida por estrelas e constelações, criadas por pequenas aberturas que perfuram o exterior da abóbada, permitindo a penetração da luz natural (Boullée 1961, 139). Ele escreve que os efeitos desta grande pintura são criados com os instrumentos inimitáveis da Natureza e não podem ser reproduzidos pelos

6 "*Tout est cercle dans la nature*".

7 "*Le corps sphèrique est dans tous les rapports l'image de la perfection*".

meios da arte: é impossível para a pintura recriar o azul de um céu noturno puro e sem nuvens, em cuja superfície homogênea as estrelas devem brilhar com luz vívida. (Fig.7)

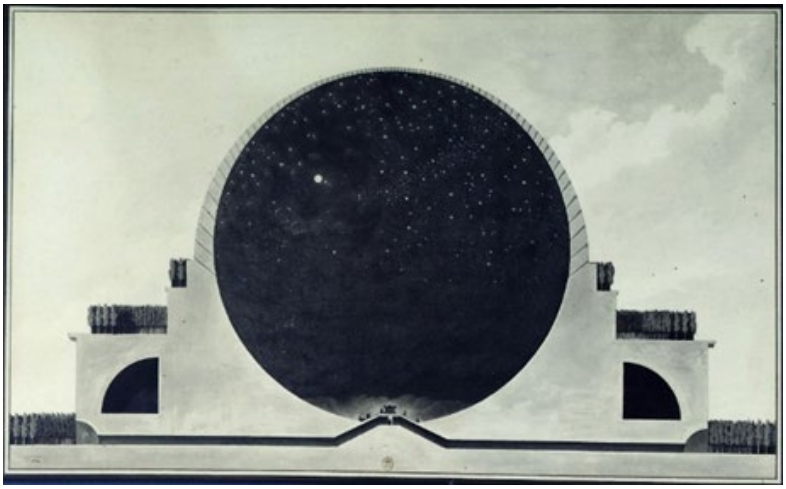


Figura 7 – Étienne-Louis Boullée, Cenotáfio de Newton, Corte, representação do dia com efeito interior de noite, 1784, Paris, Bibliothèque nationale de France. Fonte: Gallica-BnF (Wikimidia Commons). Domínio público.

Vistas panorâmicas, cúpulas e cenas atmosféricas

Formas circulares reaparecem em plantas arquitetônicas, na linha curva do proscênio, mas também em fenômenos com um componente inteiramente visual, frequentemente denominados 'espetáculos ópticos', que rompem a estrutura da imagem. Em sua variedade (Panorama, Cosmorama, Ciclorama, Diaphanorama, para citar apenas alguns), eles fazem parte da busca por formas 'alternativas': gêneros que utilizam a luz de forma dinâmica e na interação entre luz natural e artificial; são experimentos e expressões da cultura visual que não podem ser dissociados da história da cenografia, do espaço e da luz no palco. Há um interesse comum em eventos atmosféricos, pesquisas sobre tipos de iluminação e vistas de 360° (panoramas) ou seções de um círculo (Grazioli 2008, 99-114).

Em um panorama, uma superfície circular apresenta uma paisagem natural ou urbana; as bordas da imagem não são visíveis aos espectadores e a iluminação se beneficia da luz natural, em uma continuidade atmosférica entre a natureza e o dispositivo. Entre os muitos exemplos, desde o Panorama de Burker, por volta de 1780, até sua disseminação na França e na Alemanha, gostaríamos de mencionar o Panorama Mesdag em Haia, que ainda está preservado e que pude experimentar em primeira mão.

Graças à sua mudança ao longo do tempo, a luz conta uma história, cria uma espécie de dramaturgia. Esta imagem 'em movimento' oferece a experiência de imersão na luz natural que ilumina uma paisagem pintada em uma superfície circular de forma mutável; os limites da imagem não são visíveis aos espectadores. Um modelo de continuidade atmosférica entre natureza e dispositivo, o panorama está inserido em uma forma arquitetônica que coincide com o próprio dispositivo óptico (Fig.8)

Figura 8 – Hendrik Willem Mesdag, Panorama (Scheweningen), 1881, Den Hague, foto da autora, dezembro de 2024

Cabe mencionar exemplos em que o céu real se estende acima da plateia, mesmo na época em que o teatro fechado ao estilo italiano se consolidou e dominou. Refiro-me aos teatros diurnos. Muitas vezes, permaneceram apenas como projetos, em planos, mas, em algumas ocasiões, foram concretizados, como atestam a Arena del Sole em Bolonha (1810) ou o Teatro Fossati em Milão, do arquiteto Fermo Zuccari (1859), originalmente um teatro diurno, que de alguma forma conserva traços desse tipo na magnífica renovação do arquiteto Marco Zanuso[8] para Giorgio Strehler em 1987, inspirada nas típicas *case di ringhiera* milanesas (casas com varanda).[9] (Fig.9)

Figura 9 – Teatro Studio Melato, Milão, Arquiteto Marco Zanuso, 1987 (anteriormente se chamava Teatro Fossati, 1851) foto da autora, novembro de 2021

8 Marco Zanuso (1916 –2001) foi um arquiteto e designer italiano associado ao modernismo. (N. da T.)

9 Seria interessante pesquisar sobre possíveis influências entre esse projeto e os teatros concebidos por Lina Bo Bardi.

O italiano Paolo Landriani[10] – comentador e divulgador do tratado de Patte – publicou um projeto de teatro diurno em *Del teatro diurno e della sua costruzione* (Landriani 1836) que, entre outras vantagens, distribuía a luz de forma homogênea. Era um teatro coberto que teria se beneficiado da luz natural através de uma grande janela localizada na parede do salão em frente ao palco. (Fig.10)

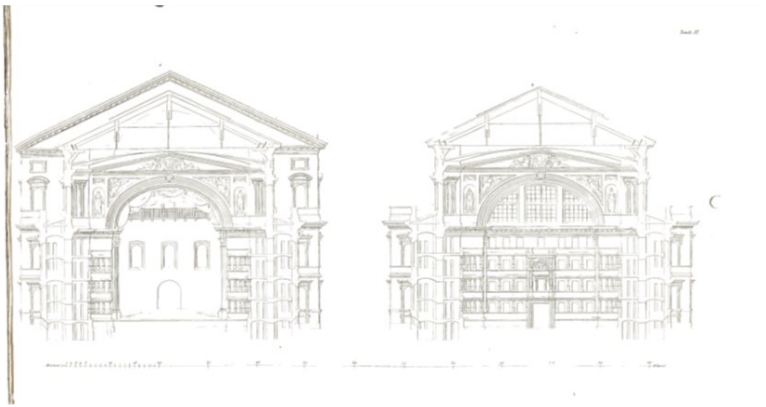


Figura 10 –Desenhos de Paolo Landriani, Del teatro diurno e della sua costruzione, Rome, 1836.

O Teatro Accademico de Castelfranco Veneto é um exemplo entre muitos dos chamados teatros "menores" do patrimônio histórico e artístico italiano. O arquiteto Francesco Maria Preti, que o projetou, mescla as características do teatro de estilo italiano com as do teatro clássico; nas laterais, encontram-se duas galerias, uma novidade arquitetônica, com uma fachada tripartida dividida por duas colunas. "O *intercolumnium* central emoldura um grande arco redondo com um par de janelas retangulares, encimadas por outras janelas menores". Estas tinham como objetivo iluminar o teatro com luz natural, de modo

10 Paolo Landriani (1757–1839) foi um pintor e arquiteto italiano. Ele nasceu em Milão, estudou com Gonzaga e foi empregado no teatro La Scala, tornando-se reputado como cenógrafo. Ele seguiu especialmente os princípios de Bibiena e Bernardino Galliari. (N. da T.)

que "o recinto pudesse também ser utilizado durante o dia para academias musicais e literárias sem a necessidade de iluminação artificial" (Arrigoni 1940, 48). Mancini, Muraro e Povoledo mencionam, entre as várias inovações deste teatro, a presença de duas portas laterais que o colocavam "em comunicação direta com o jardim circundante, estabelecendo, como nas vilas palladianas, uma estreita relação entre arquitetura e natureza" (1994, 146).

Essa referência à tradição das vilas venezianas é uma sugestão interessante. Apenas para relembrar o contexto dessa tradição, gostaríamos de mencionar outro arquiteto renascentista, Giovanni Maria Falconetto, que criou a Villa dei Vescovi (1535-1542) (Fig.11), juntamente com o 'diretor' das obras, Alvise Cornaro, patrono da Loggia Cornaro em Pádua, ou seja, o primeiro espaço 'construído' do teatro moderno ocidental, erguido para o ator e dramaturgo Ruzante – um espaço ao ar livre com um edifício permanente como pano de fundo (Fig.12).

Figura 11. Villa dei Vescovi, Luvigliano (Torreglia, Pádua), primeira década do século XVI, Arquiteto (entre outros): Giovanni Maria Falconetto, Diretor Alvise Cornaro @ FAI, Fondo Ambiente Italiano

Figura 12 - Loggia Cornaro, Pádua, 1524; Arquiteto: Giovanni Maria Falconetto, diretor Alvise Cornaro

No seminário que realizamos com Evelyn Furquim W. Lima em 2016, intitulado "Luoghi e spazi del teatro moderno e contemporaneo, tra Italia e Brasile" (Lugares e Espaços do teatro moderno e contemporâneo, entre Itália e Brasil),[11] fizemos uma visita técnica à Loggia Cornaro. Acredito ser relevante explorar esses espaços com os estudantes de nossas universidades, transformando-os em um "teatro" para atividades de formação e educação sobre esses temas.

Então, voltando ao Teatro Accademico de Castelfranco: há alguns anos, realizamos um workshop com Pasquale Mari, *La finestra cieca. Corso accelerato di apertura del teatro alla luce del mondo* (A Janela Cega. Curso rápido sobre a abertura do teatro à luz do mundo).[12] (Figs.13a e 13b)

11 https://direluce.sciami.com/luoghi-e-spazi-del-teatro-moderno-e-contemporaneo-tra-italia-e-brasile/

12 https://direluce.sciami.com/la-finestra-cieca-laboratorio-sulla-luce-in-scena/

Figura 13a – Teatro Accademico, Castelfranco Veneto (Treviso), século XVIII. Arquiteto Francesco Maria Preti; foto da autora, 2020.

Figura 13b - Teatro Accademico, Castelfranco Veneto (Treviso), Oficina de Iluminação com Pasquale Mari, La finestra cieca/A Janela Cega, maio de 2021. foto Olga Gutu.

Em geral, os teatros menores muitas vezes tinham um propósito 'espúrio', fato que talvez os aproxime da nossa sensibilidade contemporânea em relação ao espaço compartilhado, à iluminação atmosférica e até mesmo a propósitos 'sustentáveis'. Nessas divagações através dos séculos, encontramos um céu carregado de implicações para a história e a estética do espaço teatral: o Teatro Olímpico, um edifício emblemático dos estudos renascentistas sobre o teatro antigo e exemplo único na história do espaço teatral. (Fig.14)

Figura 14 – Teto pintado (1914) no Teatro Olímpico; arquitetos Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, Vicenza, 1585. foto Farah Polato. (26 de setembro de 2025)

O teto celestial[13] coincide quase necessariamente com o conceito de 'comunidade' de espectadores, um mito do teatro antigo, com imensas implicações para a poética do início do século XX, premissa para tantos projetos de pesquisa, criações e utopias até os dias de hoje. Isso nos leva a outro artista fundamental nessa jornada, que experimentou com o modelo da luz natural: Mariano Fortuny.[14]

13 Pintado em 1914. O original era provavelmente um *velarium*.

14 Mariano Fortuny (1871-1949) foi pintor, artista, fotógrafo, cenógrafo e reformador de iluminação teatral, inventor, criador de luminárias e estilista de moda que revolucionou a cena teatral do final do século XIX e início do século XX com seus projetos ambiciosos de iluminação (N. da T.).

O uso da renomada 'Cúpula' imerge o público no elemento atmosférico, voltado para o horizonte. Nas palavras de Gabriele D'Annunzio, o projeto previa "não mais bastidores e cenários", mas

> [...] uma concavidade, um quarto de esfera, delimitando o fundo do palco e sobre a qual se criavam todas as cores que o céu pode nos oferecer: a primeira luz da aurora, as rosas da aurora boreal, o meio-dia esbranquiçado e uniforme, o pôr do sol flamejante, a noite azul e sombria, a formação, o movimento e a desintegração das nuvens. Um céu tempestuoso arrancava exclamações de admiração. Logo em seguida, surgia um céu azul, mais claro e cristalino que o de Nápoles[15] (D'Annunzio 1910 citado em Isgrò 1986, 93).

Um capítulo menos conhecido da multifacetada carreira de Fortuny diz respeito ao Teatro Olímpico. Devemos lembrar o clima de renovado interesse pelos teatros ao ar livre, como, por exemplo, as *Chorégies* do Teatro de Orange,[16] festival no qual D'Annunzio, em 1897, expressou sua visão do teatro como um ritual cerimonial.[17]

Em seu artigo de 1897, D'Annunzio reconhece a importância das apresentações ao ar livre para um renascimento do teatro: "Longe estão os teatros urbanos apertados [...]

15 "*non più quinte e scene*" *ma "una concavità, un quarto di sfera, limitava il fondo del palcoscenico e su di essa erano creati tutti i colori che il cielo ci può offrire: il primo chiarore dell'alba, le rose dell'aurora, il meriggio biancastro e eguale, il tramonto di fiamma, la notte azzurra e cupa, il formarsi il rincorrersi il disgregarsi delle nubi. Un cielo di uragano strappò grida di ammirazione. Subito dopo seguì un cielo azzurro più terso e cristallino del cielo di Napoli*".

16 As *Chorégies d'Orange* são um festival de ópera de verão realizado todos os anos em agosto no Teatro Romano de Orange, na França. (N. da T.)

17 Pensem no sonho de D'Annunzio e Eleonora Duse de construir um teatro no Lago Albano.

‘Abram as janelas! Deixem entrar o ar fresco!’ Este é o grito daqueles que se sentem oprimidos em uma sala fechada. Parece-me que corresponde ao sentimento que hoje atrai dez mil espectadores ao Teatro Romano de Orange”.[18] (D’Annunzio 1897, citado em Isgrò 1986, 93) Em 1901, o poeta convidou Fortuny para ir à Vicenza, onde estava sendo considerado um projeto para restaurar o Teatro Olímpico de Palladio. Fortuny seria encarregado da iluminação. Ele propôs colocar o equipamento de iluminação do lado de fora, na altura das janelas superiores. A luz seria projetada no teto e difundida no interior. O artista também pensou em espelhos que refletiriam a luz do sol, “a maravilhosa luz natural com seu incrível poder”.[19] (Fortuny 1941, 30) (Fig.15)

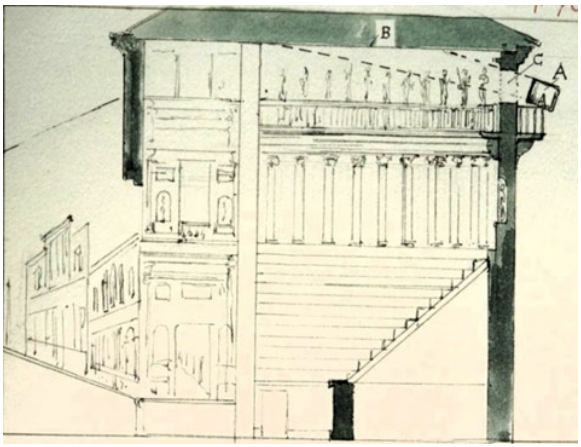


Figura 15 – Mariano Fortuny, Teatro Olímpico de Vicenza. Projeto de iluminação com luz natural in Théâtre Lumière, f. 70 Museu Fortuny © Archivio Fondazione Museu Cívico de Veneza - Museu Fortuny

A ideia está intimamente ligada a outro projeto. Em 1912, uma empresa seria fundada em Paris por Fortuny, D’Annunzio e o arquiteto Lucien Hesse para criar um *Teatro delle feste* inspirado no Teatro Olímpico, coberto por uma grande

18 “*Assai lungi sono gli angusti teatri urbani [...] “Aprite le finestre! Lasciate entrare l’aria pura!” Ecco il grido di colui che si sente oppresso in una stanza chiusa. Mi sembra ch’esso risponda al sentimento che oggi trae nel Teatro romano di Orange diecimila spettatori*”.

19 “*la merveilleuse lumière naturelle avec sa puissance inouïe*”.

cúpula que garantiria luz difusa e equipado com um velário capaz de orquestrar seu fluxo. O conceito é uma expressão da ideia do teatro como evento festivo e do espaço teatral como premissa para a 'Comunidade' (*Gemeinschaft*). O intento não foi bem-sucedido, mas os desenhos e uma preciosa maquete preservada no Museu Fortuny (1929) mantêm todo o seu poder simbólico. (Fig.16)

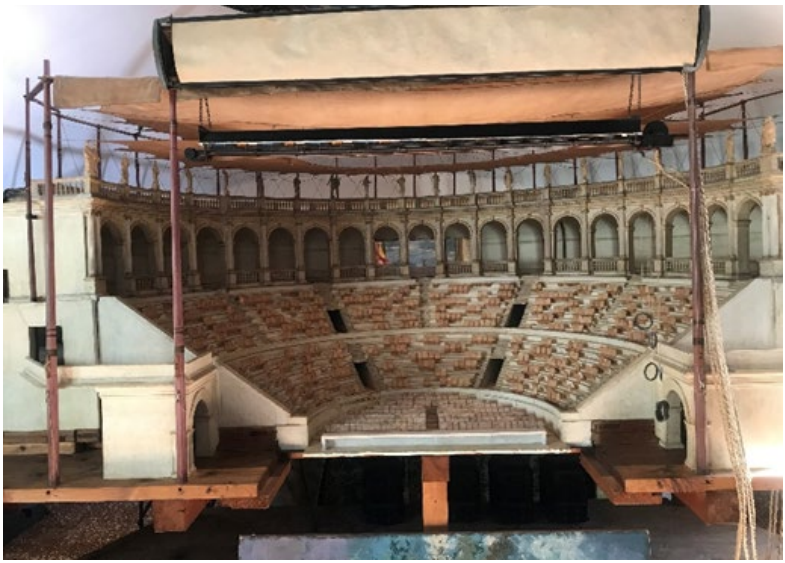


Figura 16 - Mariano Fortuny, Maquete do Teatro delle Feste, Veneza, Museu Fortuny. Foto da Autora, outubro de 2022

Este episódio tem origem no contexto das festas em teatros antigos, que questiona a relação entre passado e presente: um fenômeno complexo e multifacetado que permanece muito vivo nos dias de hoje.[20] Mas o desejo por 'abertura' também se evidencia nos teatros fechados, com a abertura do espaço cênico, tanto na relação entre palco e plateia, quanto em termos de iluminação, como demonstram as declarações dos citados iluminadores. Cabe relembrar as produções de Andrea De Rosa, que frequentemente

20 Refiro-me ao Festival in Teatro grego de Siracusa.

imagina o espaço cênico "com (pelo menos) três lados abertos para a plateia" (Figs.17 e 18) e, também, na colaboração entre Alfredo Pirri e o Gruppo Nanou no projeto *Paradiso* (Fig.19)

Figura 17 - Na solidão dos campos de algodão, dir. Andrea De Rosa, designer de luz Pasquale Mari; Turim 2022; foto ©Andrea Macchia

Figura 18 - Solaris dir. Andrea De Rosa, design de luz e fotografia Pasquale Mari, 2021: Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), foto © Federico Pitto

Figura 19 - Paradiso, Gruppo Nanou, cenografia Alfredo Pirri, Bari, Teatro Kursaal, Sala Cielo (Sky Room) de Alfredo Pirri; foto da Autora, junho de 2023

Um círculo para uma comunidade de espectadores

O fascínio do teatro antigo caminha lado a lado com a aspiração à comunidade. No início do século XX, Georg Fuchs atribuiu à iluminação teatral um papel fundamental na união de todos os envolvidos no evento teatral, atores e espectadores: ele se inspirou na Natureza, idealizando o uso da luz natural em seu teatro.

O ideal de 'Comunidade' (*Gemeinschaft*) permeia a concepção da Colônia de Artistas fundada em Darmstadt (1901). Behrens, com a ajuda de Fuchs, projetou um *Festspielhaus*, um edifício destinado a apresentações teatrais diurnas, com planta circular encimada por uma cúpula que permite a entrada da luz solar, e acessível por quatro entradas nos pontos cardeais, metade das quais ocupadas por várias seções de assentos em estilo anfiteatro ascendente. Todo o semicírculo do palco é circundado por um corredor com colunas.

O programa-manifesto encontra-se descrito nas páginas de *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als hochsten Kultursymbol* (Behrens 1900). O edifício seria construído na orla de um bosque, repleto de cores vibrantes. As apresentações ocorreriam a qualquer hora do dia; a continuidade com o espaço natural e a luz atmosférica seria garantida por superfícies deslizantes de vidro opaco que permitiam a entrada da luz natural. Grandes terraços permitiriam aos visitantes respirarem o ar do espaço natural circundante. A luz do dia se harmonizaria com a luz artificial. Behrens escreve: "percebemos a fragilidade dos nossos recursos em comparação com o poder da Natureza" (Behrens 1900, 14-15).

O engenheiro e iluminador Alexandre von Salzmann, em colaboração com Adolphe Appia, concebeu um dos exemplos mais ousados de espaço compartilhado: o salão iluminado do *Festspielhaus* em Hellerau, um teatro-templo em uma cidade-jardim construída em escala humana pelo arquiteto Heinrich Tessenow. No teatro de Hellerau, havia planos para abrir a parede norte para deixar a natureza entrar, mas o projeto foi abandonado por razões financeiras (Appia 1983-1992, III, 121).

Esses são projetos cuidadosamente pesquisados, mas pouco consideradas, que hoje parecem ressoar em toda a sua 'realidade' e, portanto, em seu significado ético e estético, em seu anseio pela 'Abertura'.[21]

O mesmo conceito de comunidade anima os projetos de arquitetos que substituíram paredes por janelas de

21 Na arquitetura teatral, o conceito de *openness* (abertura) refere-se primariamente a duas ideias inter-relacionadas: a flexibilidade espacial e a proximidade entre público e performance. Ele representa uma ruptura com as barreiras físicas tradicionais, como as impostas pelo palco italiano. Emblemática desse conceito é a obra de renovação de 2006 executada pelo arquiteto Josef Meier-Scupin para o *Festspielhaus* projetado por Tessenow, em cuja sala de espetáculos prevalece a frase de Foucault sobre a "estética da existência". (N. da T.)

vidro transparentes e que compartilharam o mito da 'nova catedral' (Grazioli 2022).

Wailly, referindo-se ao projeto do Teatro Odéon (1777), escreveu que a forma circular era a única possível devido à relação que estabelecia com a paisagem urbana circundante e, portanto, sua conexão orgânica com a cidade, que se refletia na relação entre a plateia e o palco. Era a única forma que deveria ser adotada nos teatros. "Exemplos concretos já demonstraram sua precisão, [...] mas antes disso, a Natureza já o havia comprovado, ou seja, a tendência 'natural' dos seres humanos de se reunirem em círculo ou semicírculo ao redor de um orador" (Rabreau 1989, 60).

Este conceito 'circular' convida-nos a considerar a iluminação do auditório (e, também, dos outros espaços anexos ao teatro). O teatro dos séculos passados era uma 'obra de arte total', mais do que tendemos a acreditar. Todos os espaços do teatro estavam envolvidos na experiência do público, e não apenas a porção do espaço correspondente à 'caixa cênica'. Falar de iluminação de palco é falar de iluminação 'teatral' – que inclui tanto a sala como o palco.

E, de fato, na maioria dos documentos do passado, pelo menos até o início do século XX, o foco não está tanto no palco, mas sim na sala. Além disso, devemos lembrar que a prática subsequente de 'escurecer a sala' ainda não tinha sido estabelecida.

Ademais, as nossas frequentes visitas a teatros históricos nos ensinam que o teto do auditório muitas vezes representa o céu – frequentemente habitado por musas. E mesmo esse emblema da arte teatral, o lustre, em suas muitas variações, muitas vezes se destaca no centro de um teto que simula a abóbada celeste: uma ruptura 'atmosférica' que se torna uma síntese do ideal da natureza e da arte, onde céus simulados, luz pintada e transparências artificiais parecem se fundir.

Em conferência proferida em 2022 (Grazioli 2022), também citei Bruno Taut, que em 1919 defendeu que a orquestração orgânica da luz no auditório estivesse em continuidade com o projeto de iluminação do palco:

> Quando o palco emite luz intensa, para criar unidade em vez de um efeito de contraste, o auditório também deve ser iluminado [...]. O principal desafio que [o arquiteto] terá de enfrentar será o de estabelecer a unidade entre o palco e a plateia, reunindo as entidades fundamentais: aqueles que oferecem e aqueles que recebem, a fim de criar uma comunhão indissociável entre todos, atores e espectadores. (Taut 1919, 205)

É significativo que um designer de iluminação contemporâneo possa se identificar com essas afirmações. Pasquale Mari, em *Dire luce*, descreve os espectadores como estando "sempre em movimento, mesmo sentados", conectados através dos órgãos da percepção ao mundo "acima deles, atrás deles, à frente deles; seus dois olhos veem uma linha em movimento progressivo de cerca de 160° ao seu redor, e seu cérebro imagina os 200° restantes, [...] eles se sentem no centro de uma esfera e caminham sobre uma esfera" (Grazioli e Mari 2021, 147). Ao construir o espaço, os cenógrafos jamais devem esquecer a curvatura do mundo e a curvatura do olho.

> É preciso deslocar os limites e ampliar os horizontes daqueles que permanecem apenas fisicamente imóveis: a luz é criada dentro de um balão de ar que contém atores e espectadores. [...] Aqueles que manipulam a luz perfuram o balão de ar atmosférico do palco e deixam o sopro da cena fluir entre os espectadores. [...] Há uma necessidade de gestos que se abram para a partilha atmosférica e, ouso

> dizer, climática, da temperatura emocional e da troca simpática que se cria entre o palco e o público. É difícil expressar isso melhor do que Bruno Taut o fez em 1919...
>
> Vamos usar a arquitetura existente dos teatros como uma máquina de filtragem e um meio de diálogo com a luz exterior. Vamos fazer do pôr do sol, do crepúsculo, do amanhecer e do encantamento que nos cativa naqueles momentos em que somos espectadores de um espetáculo planetário a condição permanente de nos encontrarmos sob a abóbada idealmente curvada do balão de ar teatral.[22] (Grazioli e Mari 2021, 148)

O rumo da nossa discussão se volta inevitavelmente para a luz atmosférica e a luz natural, dentro do 'jardim' teatral, introduzindo o diálogo, por vezes até a osmose, entre o espaço e a luz naturais e o espaço 'imaginado' do palco. Teatro e jardins estão conectados em nossa tradição de entretenimento nas cortes renascentistas e barrocas. Entre os séculos XVIII e XIX, artistas que buscavam a luz 'atmosférica' nas artes cênicas também se envolviam frequentemente com a história e a estética dos jardins.

Penso em Louis Carrogis alcunhado de Carmontelle (1717-1806), criador do *Transparent* (1780-1790): 119 folhas

22 "*occorre spostare i confini e muovere l'orizzonte di chi è solo fisicamente fermo: la luce si fa all'interno di una bolla d'aria che contiene attori e spettatori. [...] c'è bisogno di gesti che aprano alla condivisione atmosferica e oserei dire climatica della temperatura emotiva e dello scambio sentimentale che si crea tra scena e platea. Difficile esprimerlo meglio di queste parole di Bruno Taut del 1919... [...] Usiamo l'architettura esistente dei luoghi di teatro come macchina di filtraggio e di dialogo con la luce dell'esterno [...] Facciamo del tramonto, del crepuscolo, dell'alba e dell'incanto che ci rapisce in quei momenti in cui siamo spettatori di uno spettacolo planetario, la condizione del nostro ritrovarci sotto la volta idealmente curvilinea della bolla d'aria teatrale*".

de papel coladas umas às outras para formar um 'rolo' de 42 metros que era desenrolado e enrolado novamente, iluminado por velas, fazendo com que paisagens deslizassem diante do púbico; Carmontelle também experimentou substituindo os vidros das janelas por sua pintura, permitindo que ela 'reagisse' à luz solar. Não é coincidência que Carmontelle também tenha sido o paisagista do Parque Monceau, em Paris. Seu trabalho transita da paisagem luminosa em miniatura para as janelas de uma residência, até o parque urbano. A obra *Transparent*, com sua forma de panorama, foi exibida em 2018 no Louvre-Lens, dentro de uma construção (projetada pelo escritório japonês SAANA) em diálogo com a paisagem.[23]

Um exemplo diferente é o Castelo de Schwetzingen, perto de Stuttgart, pois parece que o teatro barroco, com seu amplo palco em perspectiva, tinha uma porta que podia ser aberta como 'pano de fundo', de modo que a perspectiva se estendia para o espaço 'botânico' real (Hampe 1961, 333-335). Em outra parte do jardim, *Das Ende der Welt* (O Fim do Mundo) recria uma perspectiva de vegetação, ao final da qual se encontra uma paisagem pintada que cria a ilusão de infinito, graças à moldura escura, ou seja, uma troca mútua entre atmosferas reais e artificiais. (Figs.20a, 20b e 20c)

Gabriel Pierre Martin Dumont publica o projeto de um teatro onde o espaço semicircular para o público e o espaço da orquestra estão inscritos em um perímetro circular, encimado por uma única cúpula que acentua sua unidade (Dumont, 1774, pranchas 27-34). Dumont também projeta um teatro botânico (Gartentheater) que tem muitas

23 O Louvre-Lens (2012), projetado pelo escritório japonês SANAA para a cidade de Lens, no norte da França, apresenta cinco blocos que parecem flutuar no terreno. Concebido em vidro e aço polido, o edifício deixa a luz atravessar cada espaço, criando interiores etéreos e translúcidos. (N. da T.) O projeto é de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa.

semelhanças com a forma de anfiteatro de seu projeto anterior (Biermann, 1928, p. 4 e prancha 2) (Fig. 21).

Figuras 20a, 20b e 20c - Das Ende der Welt, Castelo de Schwetzingen, século XVIII; Arquiteto: Nicolas de Pigage, fotos da Autora, 2009

Cabe retornar a Ledoux, cujo projeto de 1769 para a casa parisiense da bailarina Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) 'respira' luz natural: graças às claraboias no teto, os cômodos são iluminados pela luz zenital, refletida por espelhos pintados com árvores e fontes; o pequeno jardim externo parece penetrar o interior. O teatro, com capacidade para 500 espectadores, é um salão oval cercado por uma colunata, à semelhança do Teatro Olímpico de Vicenza (Fig.22). Segundo Enrico Pietrogrande,[24] o projeto antecipa o do Teatro de Besançon (1775), um ponto de referência ideal em nosso contexto (Pietrogrande 2007, 19-10).

24 Enrico Pietrogrande é um engenheiro civil, arquiteto, acadêmico e autor italiano, atualmente afiliado à Università degli Studi di Padova. Ele é uma figura proeminente na área de engenharia civil, ambiental e arquitetura. (N. da T.)

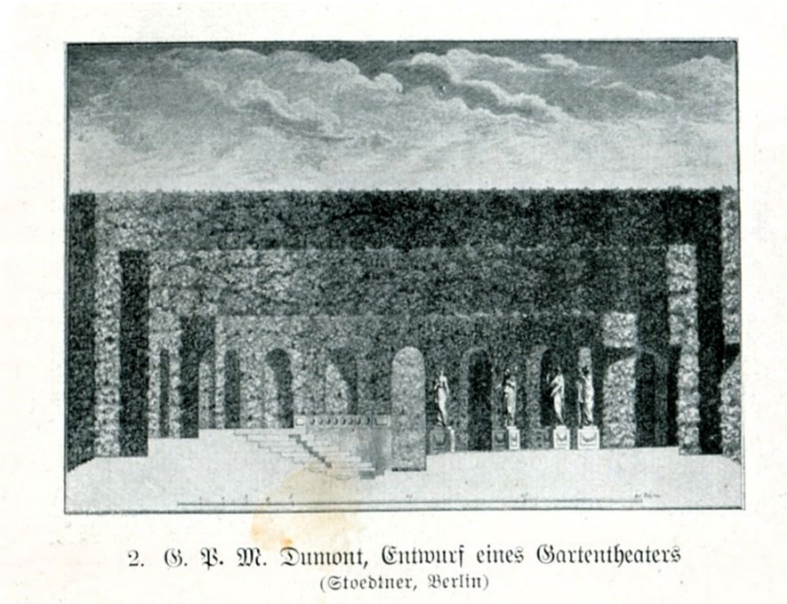


Figura 21 - Pierre Gabriel Martin Dumont, Projeto para um Teatro Jardim (Gartentheater), publicado em Biermann 1928

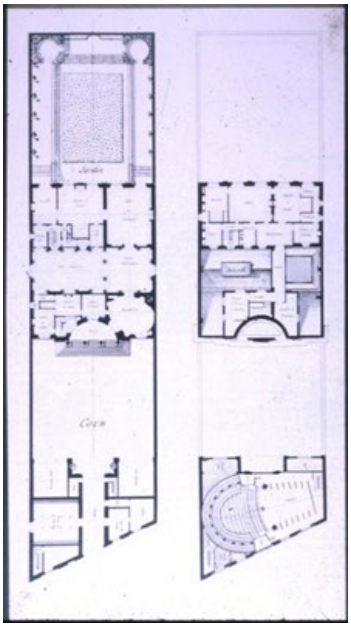


Figura 22 - Claude Nicolas Ledoux, Hotel Guimard (casa da dançarina Marie Guimard), Paris, 1770-1773; domínio público. https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_Guimard#/media/File:H%C3%

Outra obra notável de Ledoux é o projeto das Salinas de Chaux: a planta semicircular é influenciada por estudos contemporâneos do teatro antigo, mas também pela linha do arco descrito pelo sol em sua trajetória. Vidler a define

como uma arquitetura "descaradamente teatral", composta por volumes que se alteram constantemente com o movimento do sol (Vidler 1994, 101 citado em Pietrogrande 2007, 25). Do nosso ponto de vista, é interessante notar que o projeto original de Ledoux previa a criação de uma cidade-jardim, uma percepção importante no contexto de fenômenos como Hellerau e Darmstadt.

A relação entre palco, arquitetura urbana e jardim destaca, mais uma vez, o papel da luz. Boullée considera uma característica da arquitetura "provocar emoção com os efeitos da luz" (Boullée 1968, 35), um tema também presente em Schinkel, que orquestra a luz de forma a criar uma interpenetração entre os ambientes interior e exterior. Considere a *Neue Wache* em Berlim; é interessante notar que um século depois, em 1930-1931, Heinrich Tessenow, o arquiteto que havia projetado o Hellerau *Festspielhaus*, foi contratado para transformar este local em um memorial às vítimas da Primeira Guerra Mundial. Ele esvaziou o espaço e colocou um cubo com uma coroa de louros iluminado por um feixe de luz natural proveniente da abertura no topo, sujeito às mudanças do tempo e aos elementos atmosféricos.

Como conclusão, gostaria de exemplificar como, desde o início do século XX, a luz natural tem sido usada para fins puramente dramáticos, bem como algumas referências de criações mais recentes.

Quando Reinhardt encenou *Jedermann* em 1920, transformando toda a cidade de Salzburgo em um teatro, ele explorou as variações e sombras da luz natural. As testemunhas da época ficaram fascinadas. A historiografia registrou essas observações. Enquanto Hadamowsky escreve que Reinhardt parecia ter "utilizado o céu para intensificar o efeito simbólico do drama" (Hadamowsky 1964, 33), Melchinger relata que "o foco do sol [*Scheinwerfer*

der Sonne] projetava sombras no cenário da fachada" (Melchinger 1968, 14).

Mais perto dos dias de hoje, cabe ressaltar a colaboração entre Enrico Bagnoli e Thierry Salmon; após a extraordinária experiência de Troiane em *Gibellina*, com iluminação a gás (1988), em *Des Passions* (1991). (Fig.23)

Figura 23 - Des Passions, dir. Thierry Salmon, light design Enrico Bagnoli, Liège, 1992 foto © P. Willems

> A ideia inicial [...] era trabalhar com um tipo de luz completamente natural, penetrando um espaço artificial: o objetivo era contaminar o artifício teatral com um tipo de iluminação tão natural quanto a luz solar. [...] a única solução possível era trazer a luz solar de fora dos edifícios e transportá-la para dentro da área do palco, onde o contraste com o

> cenário e os atores em figurino seria ainda mais marcante [25] (Bagnoli, 2025, 45).

Foram utilizados espelhos muito grandes montados em estruturas metálicas móveis, e

> técnicos localizados fora da área do palco tinham que reposicionar o espelho "coletor" inicial a cada dois minutos; em seguida, os atores podiam mover os espelhos para dentro para criar diferentes mudanças de iluminação. [...]: a apresentação teve que ocorrer durante o dia, em vez de à noite. O horário de início do espetáculo foi atrasado em três minutos a cada dia para que as condições de iluminação fossem comparáveis e uniformes" [26] (Bagnoli 2025, 45-46).

Este tema, que é de grande interesse atualmente, também em relação a questões ecológicas, será objeto de mais pesquisas futuras...

25 "*L'idea iniziale [...] era quella di lavorare su un tipo di luce assolutamente naturale che penetrasse in uno spazio artificiale: l'interesse era quello di contaminare l'artificiale teatrale con un tipo di illuminazione naturale come quello della luce solare. [...] l'unica soluzione possibile era quella di andare a cercare la luce del sole fuori dagli edifici e trasportarla all'interno del luogo scenico, dove il contrasto con la scenografia e con gli attori in costume sarebbe apparso ancora più evidente*".

26 "tecnici al di fuori dello spazio scenico dovevano ripuntare ogni due minuti lo specchio "captatore" iniziale, poi gli attori potevano muovere gli specchi all'interno per potere creare i vari cambiamenti di illuminazione. [...] lo spettacolo doveva svolgersi di giorno anziché la sera. L'orario di inizio dello spettacolo veniva posticipato di tre minuti ogni giorno in modo da avere una condizione di illuminazione comparabile e uniforme."

REFERÊNCIAS:

Appia, Adolphe. 1983-1992. *Œuvres completes* (4 volumes), editado por M.L. Bablet-Hahn. Genève: L'âge d'homme

Arrigoni, Renato. 1840. *Notizie ed osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti.* Venezia: Gondoliere.

Bachelard, Gaston. 1961. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bagnoli, Enrico. 2024. *Dialogo con la luce*, Bruxelles: Khroma.

Behrens, Peter. 1900. *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: Eugen Diederichs.

Biermann, Franz Benedikt. 1928. *Die Pläne für Reform des Theaterbaues bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte.

Boullée, Étienne Louis. 1968. *Architecture. Essai sur l'Art*. Paris: Hermann

Bruguière, Dominique e Chantal Hurault. 2017. *Penser la Lumière*. Paris: Actes Sud.

D'Annunzio, Gabriele. 1897. "La rinascenza della tragedia". *La Tribuna*, 2 de agosto.

D'Annunzio, Gabriele. 1910. "Entrevista" *Corriere della Sera*, 21 de julho.

Devlin, Es. 2025. "Es Devlin: all artificial light is ultimately natural light". Entrevista da por Paolo Ferrarini. *Parolaprogetto*, 15 de abril. https://www.parolaprogetto.com/podcast-episode/es-devlin-all-artificial-light-is-ultimately-natural-light/

Dorfles, Gillo. 1968. *Artificio e natura*. Torino: Einaudi.

Dumont, Gabriel Pierre Martin. 1774. *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France,* Paris: Rue des Arcis.

Fortuny, Mariano. 1941. *Théâtre lumière*. Venice: Fortuny Museum (Fortuny's Archive)

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

Grazioli, Cristina. 2017. "Luce e atmosfera: una direttrice alternativa". In *Atti del convegno internazionale di studi La scena di Mariano Fortuny,* editado por Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli et al., 51-67. Roma: Bulzoni.

Grazioli, Cristina. 2022. "Light and Transparency: toward an expanded green theatre". In *Architecture, Artistic practices and Cultural heritage. Contemporary reflections, from theory to practice*, editado por Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago and Carolina Lyra, 140-162. Rio de Janeiro: Loope Editora.

Grazioli, Cristina e Pasquale Mari. 2021. *Dire Luce. Una riflessone a due voci sulla luce in scena*. Imola: Cuepress.

Grazioli, Cristina. 2023. "Imprimere al mondo la forma dell'occhio. Metamorfosi della sfera nel pensiero di un teatro atmosferico". *Sinestesie on line / Rifrazzioni* a.XII, 39 (abril). http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2023/05/19_Sinestesieonline39_Grazioli.pdf

Grazioli, Cristina. 2025. "Cosmorama: architettura, luce, paesaggio nell'aspirazione ad una visione sferica dell'esperienza teatrale (consonanze e influssi tra Parigi e Berlino)". In *Racconti teatrali di molte città Contatti, appropriazioni e migrazioni fra Parigi e le capitali occidentali* (1789-1855), editado por Paola Degli Esposti, 122-138. Bari: ed. di Pagina.

Hadamowsky, Franz. 1964. *Reinhardt und Salzburg*. Wien: Residenz Verlag.

Hampe, Michael. 1961. "Rundhorizonte auf der Barockbühne". *Maske und Kothurn* 4: 329-339.

Isgrò, Giovanni. 1986. *Fortuny e il teatro*. Palermo: Novecento.

Isgrò, Giovanni. 2024. "Il mancato progetto parigino per un 'Théâtre de Fêtes' di d'Annunzio-Fortuny". In *Il paesaggio scenico di Gabriele d'Annunzio*, 57-59. Roma: Bulzoni.

Landriani, Paolo. 1836. *Del teatro diurno e della sua costruzione*. Milano: Pietro e Giuseppe Vallardi.

Ledoux, Claude Nicolas. 1804. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation.* Paris: De l'Imprimerie de H.L. Perroneau.

Mancini, Franco, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo. 1994. *I teatri del Veneto. Treviso e la marca trevigiana*. Venezia: Corbo & Fiore.

Melchinger, Siegfried. 1968. *Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern*. Wien-Hannover: Friedrich Verlag.

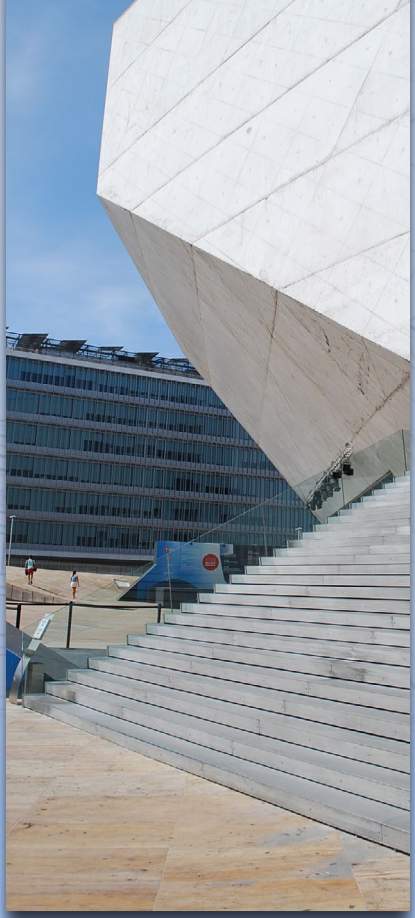
Pietrogrande, Enrico. 2007. *Classicismo e modernità. Claude Nicolas Ledoux, Karl Friedrich Schinkel*. Padova: Libreria Cortina.

Rabreau, Daniel. 1989. "Il teatro-monumento: un secolo di tipologia 'alla francese'. 1750-1850". *Zodiac. Storie e progetti di teatri* 5: 44-69.

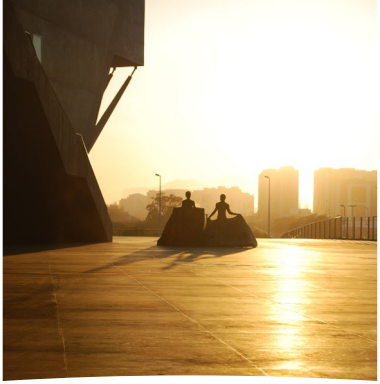
Souriau, Étienne. 1950[1948]. "Le cube et la sphère". In *Architecture et dramaturgie*, editado por André Villiers, 63-83. Paris: Flammarion.

Taut, Bruno. 1919. "Zum neuen Theaterbau". *Das hohe Ufer.* I, 8: 204-208.

Vidler, Anthony. 1994. *Claude-Nicolas Ledoux*. Milano: Electa.



CAPÍTULO 6



INTERFACES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NOS PROJETOS DE ARQUITETURA TEATRAL DE LINA BO BARDI E DE FÁBIO PENTEADO

Evelyn Furquim Werneck Lima

O espaço é um fator vital na experiência da atuação cênica e tanto a natureza do edifício de teatro quanto sua localização dentro do espaço cívico da comunidade são elementos significativos na experiência dos espectadores. O teatro pode até merecer uma construção específica, mas há culturas e épocas nas quais o teatro necessitou apenas de uma adaptação temporária de algum espaço público ou semipúblico. Em algumas circunstâncias e lugares, o temporário se transformou em permanente tal como ocorreu nos *jeux-de-paume,* ocupados pelo teatro francês no século XVII (Lima 2012 e 2021). Para a teórica australiana Gay McAuley, "o espaço não é um *container* vazio, mas um agente ativo, que influencia, afeta a comunidade e é por ela afetado. Ele possui uma dinâmica que envolve a entidade social." (McAuley 1999, 41). Recentemente outros teóricos têm explorado como o espaço da performance pode refletir as funções desempenhadas pelas práticas teatrais na sociedade

Em suas considerações sobre utopias e heterotopias Foucault (1964) afirma que a heterotopia tem o poder de

sobrepor em um só lugar real vários espaços irreais, entre eles o teatro, em cujos palcos se sucedem diferentes lugares estranhos uns aos outros. O filósofo francês também sustenta a ideia de que o espaço é mais do que arquitetura e induz as comunidades a mergulharem no campo das relações sociais (Foucault 1984).

Nesse capítulo, ao elaborar uma análise estética e política da arquitetura de teatro de dois arquitetos que atuaram no Brasil, também recorro metodologicamente ao teórico e crítico Joseph Montaner para o qual "a crítica deve apontar quais obras correspondem a motivos mais especulativos e de dominação, e quais surgem como expressão da vontade coletiva." (Montaner 2007, 28).

Com base nos conceitos desses teóricos, analiso alguns espaços teatrais concebidos pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) e pelo arquiteto paulista Fábio Penteado (1929-2011), confrontando-os, em busca de seus processos criativos ao idealizarem esses espaços, partindo do princípio de que existem pontos que indicam ênfase na interface entre a política e a estética na projetação de seus espaços teatrais.

Naturalizada brasileira, Bo Bardi atuou em diferentes áreas do conhecimento, inclusive projetos teatrais em edificações preexistentes como o teatro *Sesc Pompeia* (1982), a reconstrução do *Teatro Oficina*, com Edson Elito (1984), o teatro *Gregório de Mattos*, readaptado de um antigo sobrado, o projeto de reforma do *Theatro Polytheam*a de Jundiaí (readaptado após sua morte, pela Brasil Arquitetura) e o anteprojeto do *Teatro do Parque das Ruínas* em Campinas (não construído). Tais projetos são ilustrados por desenhos[1], acrescidos das muitas publicações de autoria da pró-

1 Os desenhos de Bo Bardi elaborados para os teatros foram analisados em Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2017. "Drawing and design for theatre architecture: Lina Bo Bardi's sketches for five venues in Brazil". *Theatre and Performance Design* 3, 4: 236-249.

pria Lina Bo Bardi que foi a vencedora do prêmio Leão de Ouro pelo conjunto da obra, na 17ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza em 2021.

Por outro lado, Penteado, natural de Campinas, projetou o *Teatro Municipal de Piracicaba* (1961), infelizmente não executado, foi autor do *Centro de Convivência Cultural* de Campinas (1968-1972) com vários espaços teatrais, realizado em coautoria com Alfredo Paesani, Teru Tamaki e Aldo Calvo, no qual projeta uma arena rodeada por arquibancadas trapezoidais que abrigam o programa do centro de convivência, agregando espaços externos e internos da cidade. Idealizou também o *Teatro de Ópera de Campinas*, não construído.

Interfaces entre política e estética: confrontando algumas obras teatrais

O teórico Karsten Harries estuda a capacidade que tem a arquitetura para expressar o *ethos* da sociedade que a produz. Condena a abordagem apenas estética e funcional e enfatiza que aquilo que distingue a arquitetura da mera construção é sua função ética e política (Harries 1998, 168). Uma arquitetura politicamente ética deve se fundamentar no diálogo com a sociedade e sua construção poético-espacial deve prever o livre-arbítrio da comunidade. As relações entre a política, a ética e a estética na arquitetura teatral estão presentes nas obras de Lina Bo Bardi e de Fábio Penteado, que idealizaram espaços despojados para as artes performativas, criando espacialidades que abandonam formas tradicionais e garantem ao espectador a intensa participação nos espetáculos.

Na concepção ou adaptação de espaços teatrais, Bo Bardi se preocupava com espacialidades que possibilitassem a interação com o público, diluindo fronteiras e abolindo o arco do proscênio. Apesar de sua formação

eurocêntrica, mergulhou na realidade brasileira e conheceu a cultura afroameríndia que pesquisou em suas viagens pelo interior da Bahia, valorizando as características naturais do país por meio do uso de materiais locais em suas obras, inspiradas na arte popular, negra e indígena. Ao transpor a ideia de modernidade trazida da Itália à realidade latino-americana, Bo Bardi ressalta principalmente os valores essenciais dos povos originários, valorizando a simplicidade e a natureza, como já apontado por Montaner (2001[1997], 13). Soube articular muito bem as tensões humanas, e transformar espaços em verdadeiros 'lugares' para as comunidades. Sempre lutou pela criação de condições efetivas de bem-estar social contra as injustiças; buscando estimular o conhecimento e a criatividade. Destaco aqui duas obras icônicas destinadas ao teatro.

O Teatro Oficina (1984-1992)

Ao projetar a reconstrução do Teatro Oficina, Bo Bardi e Edson Elito colocaram o espectador em conexão com o espaço exterior mesmo que se encontre numa estrutura espacial fixa. Ao conformar o espaço de uma nave de igreja, ou seja, de um espaço para procissões, o projeto também confere ao local o simbolismo de uma rua, de um espaço público (Lima 2018). A solução adotada denota um padrão estético inusitado para um espaço de performance decolonial, completamente distanciado do padrão convencional de teatro, ao permitir um uso comunitário do espaço e utilizar referências das religiões de matriz africana, como a cachoeira projetada na parte posterior do palco-rua e os andaimes tubulares para as arquibancadas ao longo da passarela. (Figs.1 e 2)

Figura 1 – Teatro Oficina. Palco-passarela. Foto Cassia Monteiro, 2012. Acervo do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

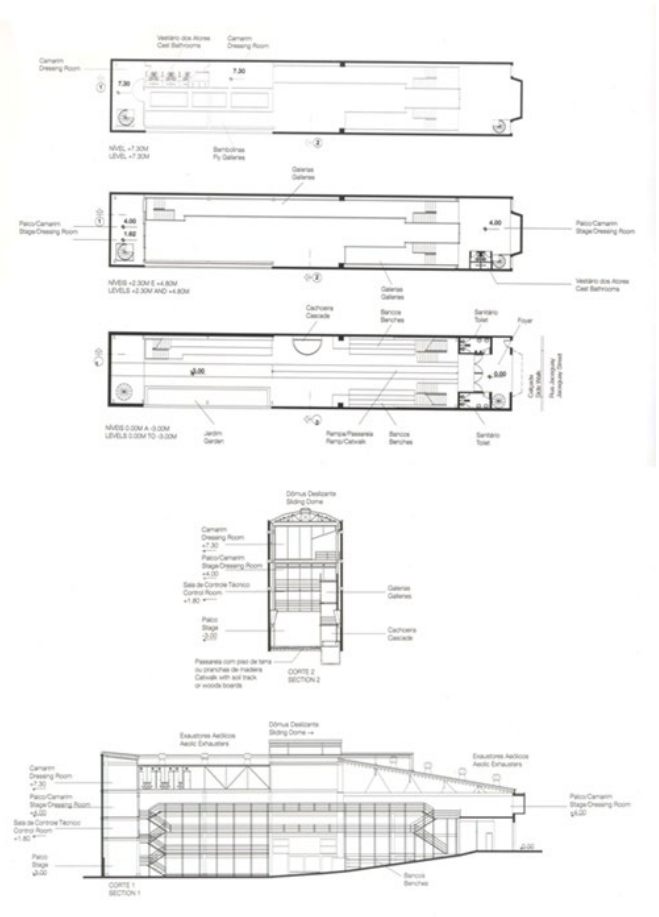


Figura 2 – Teatro Oficina_ Plantas e Cortes. Cortesia do arq. Edson Elito.

Ao projetar um 'palco-rua' aproveitando o declive do terreno longitudinal, reservando as arquibancadas em andaimes para o público, e ao criar o extenso painel envidraçado, Bo Bardi e Elito idealizam um edifício teatral que se apropria da cidade real. O extenso painel de vidro permite ao espectador assistir ao espetáculo sempre articulado

com o que está do lado de fora do edifício teatral, que é real (Fig.3). Esta permeabilidade entre Espaço Interno e Espaço Externo segue o comentário que faria mais tarde Hans Thies-Lehmann, "no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida." (2007, 268). Nesse projeto, os arquitetos deixaram entrar a paisagem exterior no teatro-corredor do Oficina, como se fosse uma extensão do espaço interior, aludindo ao aspecto do real, da verdade e transparência do espaço teatral.

Figura 3 – Teatro Oficina – Painel lateral de vidro deixando entrar a cidade. Foto Cassia Monteiro. Acervo do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana.

Recentemente, Andrew Filmer abordou a questão dos espaços de performance, defendendo que "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" (Filmer 2022, 335-336).

No projeto de extensão do Oficina, à semelhança do projeto de Fábio Penteado para o Centro de Convivência de Campinas, havia também uma proposta de criação de um teatro-estádio no terreno adjacente, como se fosse uma ágora grega, na qual todos os indivíduos poderiam se expressar na praça pública, como traduzido no projeto de João Batista e Beatriz Corrêa. (Fig.4)

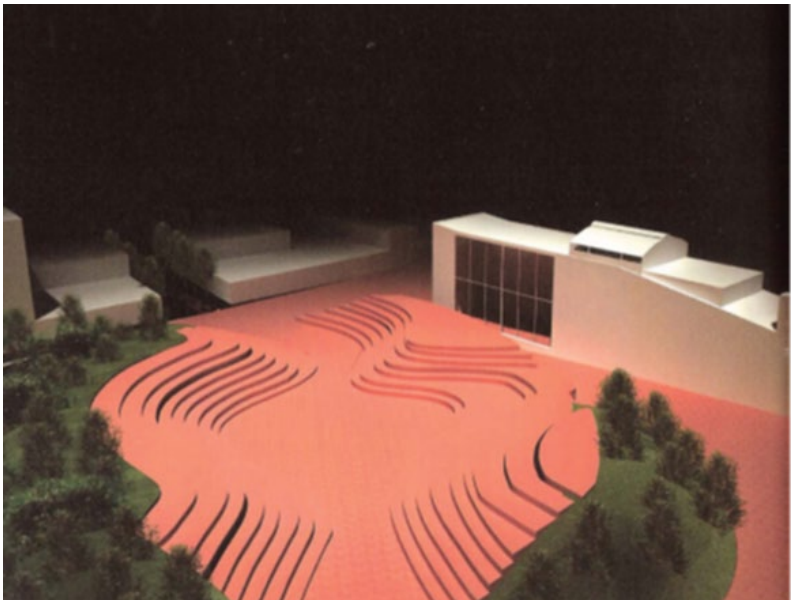


Figura 4 – Proposta para um teatro de Estádio por João Batista Martinez Corrêa e Beatriz Pimenta Corrêa. Imagem retirada do programa da peça Os Sertões — A Terra

O Teatro Sesc Pompeia (1977-1982)

No Sesc Fábrica da Pompéia, por exemplo, Bo Bardi preservou a imagem da fábrica para logo subvertê-la: ela manuseou o espaço transformando um lugar de trabalho

árduo em local de entretenimento e lazer. Retirou do prédio o caráter de fábrica, para relacioná-lo à sensibilidade, à liberdade, à imaginação. O próprio logotipo que criou para o novo conjunto, com uma chaminé soltando flores, em vez de fumaça, denota o desejo de aproximar aquele espaço dos anseios da população do bairro.

Quando Bo Bardi ousou construir, de maneira inovadora, um 'teatro-sanduíche', ou seja, com as arquibancadas em lados opostos à plataforma retangular do palco, desmitificou o modelo de arquitetura racionalista. Apesar de inserido num galpão fabril, o palco significa uma 'arena' pois, além das arquibancadas, há galerias laterais elevadas ao longo das alvenarias longitudinais. Trabalho e lazer se sobrepõem numa mesma concepção remetendo não apenas a uma cena, mas a diversas delas, muitas vezes já expressas nos croquis preliminares. (Figs.5 e 6)

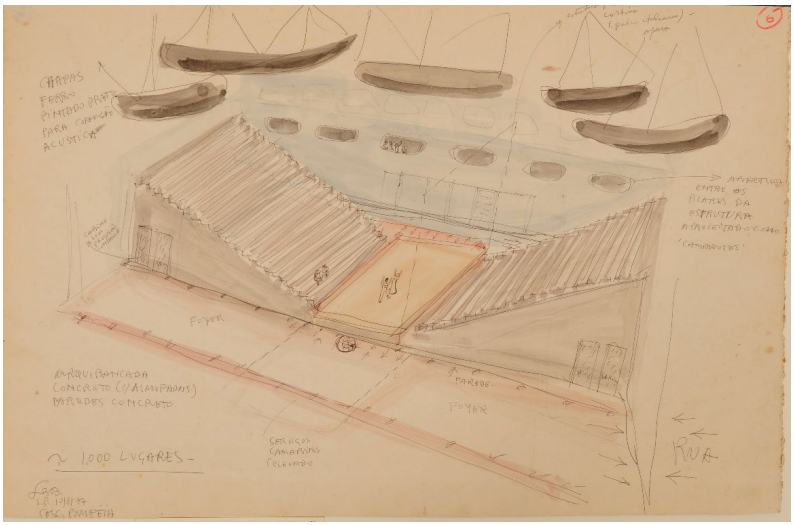


Figura 5 – Teatro Sesc Pompeia – Estudo da perspectiva do teatro de Lina Bo Bardi. Aquarela, esferográfica sobre papel cartão 37,5 x 57,3. Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

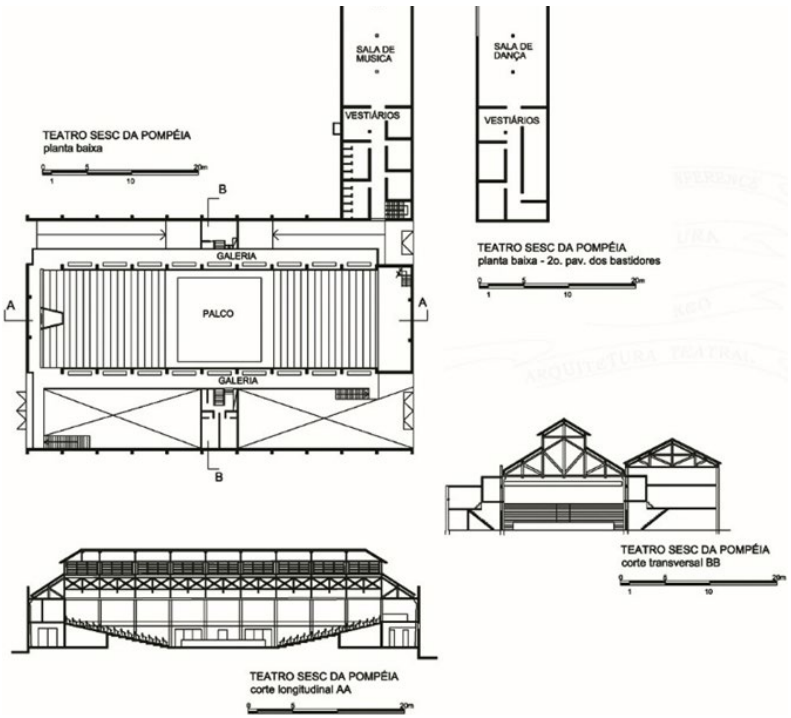


Figura 6 - Teatro Sesc Pompeia – Reprodução de plantas e cortes por Alonso Galvão, 2011.

Cabe enfatizar que a construção de teatros e áreas de entretenimento para uso de um público heterogêneo significava uma crítica aos critérios burgueses de entretenimento e que, nos anos de 1960 a 1980, no Brasil, eram ainda raras as propostas arquiteturais que rompessem a separação entre palco e a plateia, sendo mais usual manter a frontalidade do palco italiano, reservando-se os lugares de acordo com as diferentes classes sociais. Entretanto, nos teatros concebidos por Bo Bardi, nota-se o caráter político e democrático que emana dos espaços construídos e a efetiva participação do público nas cenas.

Para confrontar as interfaces políticas e estéticas entre os projetos dos dois arquitetos, refiro-me a três projetos de Fabio Penteado.

O Teatro Municipal de Piracicaba (1961),

Realizado para a Prefeitura de Piracicaba em 1960, o primeiro projeto de Fábio Penteado destinado às artes performáticas foi o Teatro de Piracicaba (com José Ribeiro e Aldo Calvo), infelizmente não-construído, mas já revelando as características essenciais do pensamento do arquiteto. Transparece nos desenhos o desejo de enfatizar mais o desempenho social do que as questões funcionais, acrescido de uma verdadeira subversão do programa estabelecido para um teatro convencional. Segundo Penteado, a proposta "nasceu com a ideia de uma praça – 'que fosse praça e teatro' -, culminando em um teatro descoberto que pudesse [...] ser desfrutado pela população não apenas quando houvesse um espetáculo programado, mas sim todas as horas do dia" (Penteado 1998[1972], 92). Esta afirmativa já anuncia o que seria o partido para o desenvolvimento do projeto do futuro Centro de Convivência, também em Campinas, construído entre 1968 e 1972.

Nesse projeto, Penteado contrapõe à convencional forma volumétrica maciça e fechada utilizada para teatros à italiana, uma forma dinâmica e porosa instalada em uma praça da cidade (Fig.7). Em busca de atrair a população geralmente excluída do acontecimento teatral, o arquiteto projetou uma praça pública na cobertura da edificação, conectada com café, biblioteca e sala de exposições aberta a todos.

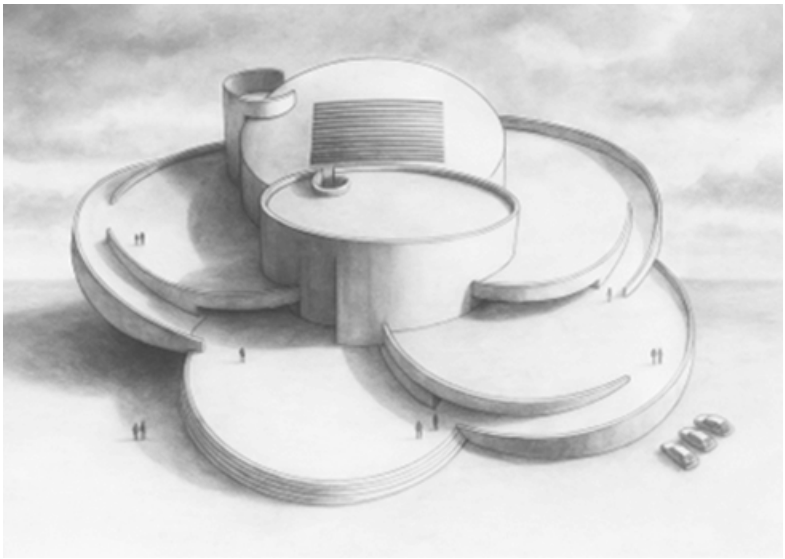


Figura 7 - Teatro Municipal de Piracicaba – perspectiva. Reprodução de Mariana Carrara a partir dos originais de Fábio Penteado, 2025.

O Teatro de Ópera em Campinas (1966)

A proposta do Teatro de Ópera em Campinas (com Alfredo Paesani, Teru Tamaki e Aldo Calvo), foi submetida ao concurso público da Prefeitura, tendo Penteado se classificado em 2º lugar. A solução consistiu em criar um Teatro de Ópera (mais volumoso), um Teatro de Comédia (menor), aproveitando o espaço entre as duas edificações como um espaço de performance. As instalações de camarins e serviços foram projetadas em galeria subterrânea interligando os 2 volumes.

Ao propor um jardim público (Parque do Teatro e da Música) ao longo da lagoa, a equipe projetou entre os dois teatros uma extensa arquibancada voltada para um palco aberto construído em uma ilha artificial sobre a lagoa do Taquaral (Penteado 1998[1972], 95). Nesse projeto, os arquitetos estabeleceram uma forte articulação com os

espaços verdes e com o espaço urbano preexistente, conformando um parque público de lazer. (Figs.8 e 9)

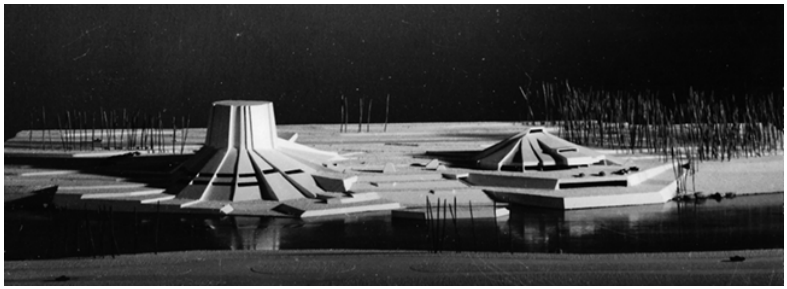


Figura 8 – Teatro de Ópera em Campinas – Foto da maquete. Acervo Fabio Penteado. in: Arquitetura n.51, 1966, p. 12.

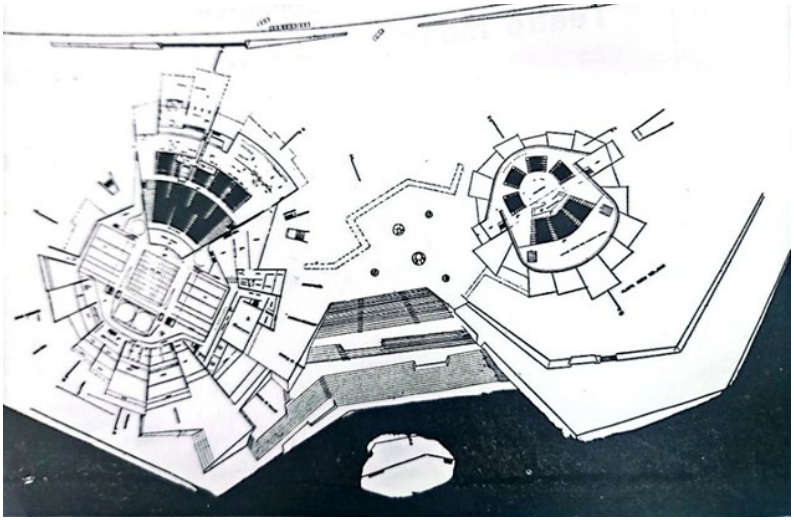


Figura 9 - Teatro de Ópera em Campinas – Planta 1º piso. Acervo Fabio Penteado in: Arquitetura n.51, 1966, p. 12.

Em 1967, na 1a Quadrienal de Praga de Design e Arquitetura Teatral, realizada em Praga, na antiga Tchecoslováquia, o projeto foi distinguido com a Grande Medalha de Ouro em acirrada disputa com arquitetos de 28 países.

O Centro de Convivência de Campinas (1968-1972)

Como apontado por Montaner, sabe-se que "toda grande obra é o resultado de decisões políticas e do embate entre interesses privados e públicos, dos diversos grupos e agentes urbanos" (Montaner 2007, 28). Criticado por ter demolido o Teatro Carlos Gomes, de 1930, o prefeito de Campinas precisava implementar um novo teatro para a cidade e, ao ter conhecimento de que Penteado fora classificado em 2º lugar na premiação do projeto para o Teatro de Ópera de 1966 e agraciado com a Medalha de Ouro em Praga pelo mesmo projeto em 1967, incumbiu o arquiteto de projetar um novo teatro para a cidade (Trevisan 2010).

Penteado defendia que:

> Talvez, o maior papel dos arquitetos nesta nossa época seja construir os novos espaços de encontro e convivência para as multidões das grandes cidades. De repente, o desenho dos edifícios quase perde o sentido, se o edifício, isolado na paisagem urbana, não comunicar a participação de todas as pessoas naquilo que possa representar o viver melhor. E, certamente, os ideais de bem-estar e a paz terão de ser conquistados por toda a gente, também com a força e o poder da arte e da beleza. (Penteado 1998[1972], 2)

Ao se preocupar com o crescimento populacional das cidades paulistas, em especial o de Campinas, e lamentando a falta de espaços públicos inclusivos, no Centro de Convivência de Campinas (1968-1972), Penteado projeta uma arena, que além de conter um teatro coberto e galerias de arte, é, simultaneamente, uma praça aberta à população, voltada para a cidade. Como um grande anfiteatro que é simultaneamente uma arena e uma praça, o complexo consiste em quatro blocos de formato trapezoidal, cada

um deles abrigando acessos, foyer/administração, um teatro para 500 pessoas, bar/restaurante e sala de exposição, interligados por meio de uma galeria semienterrada. Uma torre de iluminação com 25 metros de altura ilumina todo o conjunto das edificações. (Figs.10 e 11)

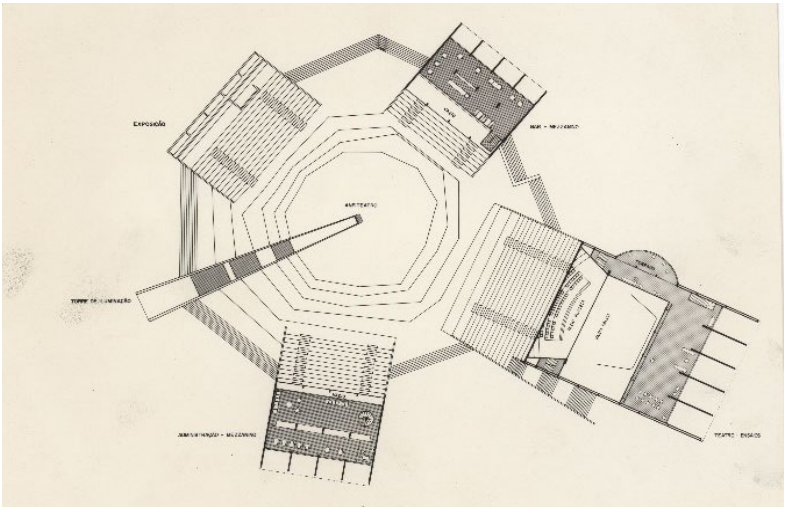


Figura 10 – Centro de Convivência de Campinas– Planta do 1º piso. Fábio Penteado. Coleção de Arquitetura Brasileira –Arquivo Casa da Arquitectura - PT_CA_ABR_1_A28- 02-0127

Figura 11 - Centro de Convivência de Campinas. Cortes. Fábio Penteado. Coleção de Arquitetura Brasileira –f Arquivo Casa da Arquitectura - PT_CA_ABR_A28- 01-0006

Cabe relembrar que, na Grécia da Antiguidade, os cidadãos dirigiam suas falas à assembleia defendendo pontos de vista estratégicos, quando se tratava da guerra, interesses grupais ou jurídicos. Ser livre significava possuir o direito de falar sem obstáculos físicos ou espirituais. Como afirma o filósofo Roberto Romano, "a esta forma de agir em coletividade, adquirida e operada sem muitas reflexões é o que se definia como *hexis*, o hábito, o costume, donde a palavra 'ética'. (...) Nada era passível de ser escondido dos olhos cidadãos. Os atos virtuosos eram praticados nas assembleias e nas praças públicas". (Romano 2002, s/p). Nessa linha de pensamento, no Centro de Convivência de Campinas (1968-1972), Penteado propôs espaços socialmente inclusivos que propiciassem a vida em sociedade para todos, em especial no que tange aos aspectos culturais. Já no memorial do projeto do Teatro de Ópera de Campinas (não construído, porém muito premiado), o arquiteto defendia programas que reunissem arte e cultura no sentido de criar um país preparado para a vida em comunidade (Paesani et al. 1966, 12). Também se preocupava em valorizar ao máximo o dinheiro público em benefício do cidadão, visto que defendia um espaço teatral que pudesse ser utilizado por todos durante as 24 horas por dia. Infelizmente, na recente obra de restauro foram instaladas grades de ferro ao redor do complexo.

Ao criar espaços públicos para audiências heterogêneas, o arquiteto adota um espaço de performance similar à ágora grega (Fig.12), ou, como afirma Ivo Giroto, estudioso de toda a obra de Penteado, o projeto do Centro de Convivência reedita "a ágora grega, ou o fórum romano em sua multiplicidade funcional e simbólica, mas também evoca o circo ao destinar-se à reunião das massas, acomodadas ao longo de sua forma virtualmente circular" (Giroto 2013, 287).

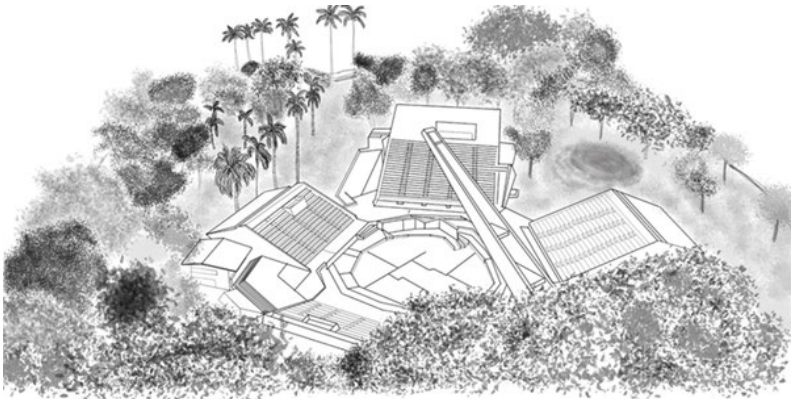


Figura 12 - Vista aérea do Centro de Convivência de Campinas. Desenho de Mariana Carrara a partir da foto de Firmino Piton, 2023.

Sobre a questão estética

Não se pode negar que no projeto do MASP e no Bloco Esportivo do SESC Pompeia, Bo Bardi utiliza a estética brutalista revelada por diferentes soluções plásticas. No entanto, em seus projetos para o teatro, em vez de focar nos aspectos mais estruturais e tecnicistas da Escola Brutalista Paulista, dedicou-se à valorização da cultura popular brasileira inspirada em modelos decoloniais, revelando soluções inovadoras para espaços de performance. A arquiteta e teórica Dorita Hannah (2019), ao investigar na arquitetura experiências do que classificou como 'espaço abjeto', ou seja, aquele que subverte os padrões vigentes e cria um 'espaço-evento', identifica o projeto do Teatro Oficina como um dos melhores exemplos dessa transgressão, inspirada em Georges Bataille e Antonin Artaud. Percebe-se claramente que a estética empregada por Bo Bardi, no que tange aos projetos de teatro, afasta-se do racionalismo da corrente do Movimento Moderno inaugurado por Le Corbusier no uso do '*béton brut*'.[2]

2 A fase brutalista de Le Corbusier foi considerada por Ruth Verde Zein (2005, 16) como a segunda onda de influência corbusiana e de sua cristalização em um "estilo brutalista".

Cabe relembrar que, surgida no final dos anos 1950, a Escola Paulista de Arquitetura, inspirada no brutalismo europeu, apresentava grandes espaços e o uso preponderante do concreto aparente. O maior expoente dessa estética no Brasil - que prioriza a técnica construtiva e a busca de uma arquitetura com dimensão social - é Vilanova Artigas, cujas propostas eram muito conhecidas tanto de Lina Bo Bardi quanto de Fábio Penteado.

Como integrante declarado da 'Escola Paulista Brutalista' com a qual conviveu intelectualmente nos anos em que debatia com os pares no IAB, Penteado sempre privilegiou o uso do concreto armado em sua plasticidade estética. Além disso, o arquiteto parte da evolução do conceito estético de 'irradiação', desenvolvido em todos os seus projetos teatrais iniciais e não construídos, culminando no projeto edificado para o *Centro de Convivência Cultural* de Campinas, enquanto Bo Bardi projeta, em geral, espaços teatrais longitudinais, pois utiliza edificações pré-existentes.

Nos projetos de teatro de Bo Bardi, a rua e a praça se transferem para os interiores de edificações, mas denotam igualmente espaços de performance abertos a públicos heterogêneos em pé ou alojados em arquibancadas sem poltronas, no caso do Teatro Oficina, com poltronas de madeira não estofadas, como no *Teatro do Sesc Pompéia*, ou ainda com poltronas dobradas, montadas pelos próprios espectadores ao entrar, como no caso do *Teatro Gregório de Mattos*.

Os projetos do Teatro Municipal de Piracicaba e do Teatro da Ópera de Campinas denotam a preocupação de Penteado em construir um país mais preparado para a viver em coletividade, conceito efetivamente traduzido no Cento de Convivência. Por outro lado, ao projetar o SESC Pompeia tanto no que tange à adaptação da antiga fábrica

quanto no Bloco Esportivo, Bo Bardi idealizou espaços para a criatividade, para o lazer e o convívio dos paulistanos.

Em que pesem as divergências nas soluções estéticas, ao analisar as obras e a trajetória tanto de Bo Bardi quando de Penteado, fica claro nas propostas de ambos que a arquitetura deve ser traduzida como qualidade de vida da comunidade, enfatizando a função social do espaço urbano.

Contribuições dos arquitetos no campo da teoria e da política

Apesar de adotarem estéticas diferenciadas, a visão política dos dois arquitetos se direciona à função social e antropológica da arquitetura visto que, ao longo da segunda metade do século XX, ambos estabeleceram uma estreita relação entre o ser humano e obra projetada, em uma perspectiva marxista.

Bo Bardi escreveu para inúmeras revistas e jornais, tendo colaborado com Gio Ponti e Carlo Pagani nas revistas *Bellezza* e *Lo Stile* - ainda como ilustradora, e, posteriormente, com Pagani na revista *Domus*, já escrevendo artigos sobre a arquitetura moderna. Mais tarde, fundou com Pagani e Bruno Zevi a revista *A, Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*. No Brasil, foi editora da *Habitat*, na qual expôs sua visão crítica sobre o processo de modernização do Brasil e sobre as suas concepções sobre a diversidade da arquitetura moderna, tendo assinado inúmeros artigos com o pseudônimo *Alencastro.* Definiu o título do periódico como "ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e, portanto, espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social". (Bo Bardi 1950, 1). Bo Bardi também utilizou a revista *Habitat* para discutir posições que

provocassem maior comprometimento social na arquitetura moderna. Ao publicar no primeiro número da revista um ensaio sobre Vilanova Artigas, identifica-se com a recomendação por ele formulada de que os arquitetos deveriam adotar uma maior responsabilidade social e abandonarem o modelo burguês (Bo Bardi 1950). Defendeu os valores culturais autóctones em harmonia com procedimentos do cotidiano que constroem a cultura, ao elaborar uma crítica à modernidade europeia e adaptá-la à realidade da cultura e da sociedade brasileira. Este código de valores estaria posteriormente presente nos projetos idealizados tanto na Bahia, quanto em São Paulo (Lima 2009).

Por outo lado, Penteado se destacou à frente do IAB, onde lutou pela nacionalização do Instituto e pela regulamentação dos arquitetos estrangeiros. Ao teorizar sobre os rumos da arquitetura, tal como Bo Bardi, discutiu suas ideias relevantes como editor da revista *Visão* (1956-1962) e no *Jornal do Arquiteto*. Também trabalhou no programa *Arquitetos na TV*. Deu aulas de desenho na FAU/Mackenzie de 1961 a 1964, quando foi afastado do cargo pela ditadura militar, tendo assumido a direção a revista *Projeto* entre 1972 e 1986. Mais tarde, dirigiu a 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1993, permanecendo como diretor da Fundação Bienal até 1995.

Arquiteturas inclusivas, mas estéticas diferenciadas

Como dito na introdução, o espaço é mais do que arquitetura e induz as comunidades a mergulharem no campo das relações sociais (Foucault 1984). A análise dos projetos destinados às artes performativas tanto de Bo Bardi quanto de Penteado permitiu perceber que tanto a ética quanto a visão política dos dois arquitetos direcionaram seus processos criativos no sentido do bem-estar da sociedade. Um quadro síntese permite perceber diferenças e analogias nos projetos dos dois arquitetos (Tab.1).

INTERFACES ESTÉTICAS e POLÍTICAS		
	LINA BO BARDI	**FABIO PENTEADO**
Quanto à estética da arquitetura teatral	Valorizou as características naturais do país por meio do uso de materiais locais em suas obras, inspiradas na arte popular, negra e indígena.	Privilegiou o uso do concreto armado em sua plasticidade estética, inspirado na estética corbusiana do 'béton-brut'.
	Utilizou um padrão estético inusitado para criar espaço de performance decoloniais.	Subverteu o modelo tradicional, de teatro criando espaços voltados para o exterior e abertos às multidões.
	Transgrediu as fronteiras entre o teatro e o cotidiano como forma de ativismo estético-político.	Propôs a utilização da arquitetura como instrumento para uma sociedade mais justa e inclusiva.
	Desmitificou o modelo de arquitetura racionalista à qual fazia muitas críticas.	Foi integrante declarado da 'Escola Paulista Brutalista' com a qual conviveu intelectualmente (Zein 2005).
	Projetou espaços teatrais longitudinais, pois utiliza edificações pré-existentes.	Partia da evolução do conceito estético de 'irradiação', desenvolvido em todos os seus projetos teatrais iniciais e não construídos, culminando no projeto edificado para o Centro de Convivência Cultural de Campinas.

	A rua e a praça se transferem para os interiores de edificações, mas denotam igualmente espaços de performance abertos a públicos heterogêneos em pé ou alojados em arquibancadas sem poltronas, no caso do Teatro Oficina, com poltronas de madeira não estofadas, como no Teatro do Sesc Pompéia, ou ainda com poltronas dobradas, montadas pelos próprios espectadores ao entrar, no teatro Gregório de Matos.	Nos projetos de Penteado, os teatros se irradiam para o espaço público, também em busca de um teatro para todos.
	Direciona seus projetos à função social e antropológica da arquitetura.	Sua arquitetura teatral busca a qualidade de vida da comunidade, enfatizando a função social do espaço urbano.
	Estabeleceu uma estreita relação entre o ser humano e obra projetada, em uma perspectiva marxista.	Os projetos de teatro, de viés marxista, visavam atender às multidões.
	Seus escritos e suas obras criticam a cultura importada denotando forte cunho político e decolonial, valorizando o trabalho e a cultura local.	Defendia a ideia de 'reformular a sociedade através da arquitetura'. Seus projetos buscavam criar espaços de integração e convivência social.

Tabela 1 – Quadro demonstrativo das interfaces estéticas e políticas de Lina Bo Bardi e Fabio Penteado. Fonte: Evelyn Lima

No que tange ao aspecto político, devido ao golpe militar de 1964, Bo Bardi deixou a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), que foi invadido pelos militares, e retornou a São Paulo dedicando-se à construção do MASP. Entretanto, face às suas crenças marxistas e sua defesa da cultura popular, foi considerada suspeita pelo regime ditatorial que decretou ordem de prisão em 1970, quando ela se encontrava na Itália. Por outro lado, Penteado foi afastado da Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 1964, pela sua ideologia vanguardista, igualmente com viés marxista.

Enquanto na arquitetura teatral de Bo Bardi, a rua e a praça se transferem para os interiores de edificações pré-existentes e denotam espaços de performance abertos a públicos heterogêneos, na arquitetura de Penteado, os teatros se irradiam para o espaço público, também em busca de um teatro mais inclusivo.

Bo Bardi e Penteado souberam introduzir elementos poéticos e inusitados em propostas funcionais para programas de arquitetura destinados à cultura. Tanto no projeto de readaptação de um dos galpões da antiga fábrica para criar o Teatro SESC da Pompeia de Bo Bardi quanto no projeto do Centro de Convivência de Campinas de Penteado fica bem explícita a capacidade dos arquitetos para articular espaços.

A análise comprovou que Bo Bardi foi pioneira de um teatro mais liberto das amarras do edifício teatral convencional e mais próximo das culturas brasileiras, tendo antecipado as transformações dos espaços de performance conceituados por Filmer (2022).

Concluo este estudo sobre os dois arquitetos que atuaram no Brasil na segunda metade do século XX, pretendendo ter contribuído para a história e historiografia da arquitetura de teatros e dos espaços de performance concebidos naquele período.

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de expressar minha gratidão ao CNPq (Proc. 310.556/2021-0) e à FAPERJ (Proc.E-26/204.012/2024) pelo apoio ao projeto institucional de pesquisa "Estudos do Espaço Teatral (9ª etapa)" do qual este capítulo é um dos resultados. Expresso também meus agradecimentos aos bolsistas de iniciação científica João Marcos Lima e Mariana Carrara que participaram da pesquisa.

REFERÊNCIAS

Bo Bardi, Lina. 1950. "Prefácio". *Habitat* - revista das artes no Brasil, out-dez, 1950: 1.

Filmer, Andrew. 2022. "Espaço de performance na Quadrienal de Praga de 2023". In *Architecture, Artistic Practices and Cultural Heritage. Contemporary reflections, from theory to practice*, editado por Evelyn Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra, 322-345. Rio de Janeiro: Loope Editora.

Foucault, Michel. 1984. "Des Espace Autres". *Architecture/ Mouvement/Continuité*, 5 (out.): 46-49.

Giroto, Ivo Renato. 2010. "Poesia da democracia. Cultura e transformação social na obra de Fábio Penteado". *Vitruvius (Arquitextos)* 11, 123 (ago).

Giroto, Ivo Renato. 2013. "A Praça é o Povo. Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado". Tese de Doutorado. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.

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

Harries, Karsten. 1998. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press.

Lehman, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2017. "Drawing and design for theatre architecture: Lina Bo Bardi's sketches for five venues in Brazil". *Theatre and Performance Design* 3, 4: 236-249.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2010. "História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi". *ArtCultura* 11, 19. https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11279

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2012. "Edifícios teatrais na Paris do século XVII à luz da cartografia". In *Arquitetura, Teatro e Cultura. Revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*, editado por Evelyn F. W. Lima, 37-61. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2018. "Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi". In *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*, editado por Andrew Filmer e Juliet Rufford, vol.1, 35-48. London: Bloomsbury Methuen.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2021. "Luce, spazio e atmosfera in un 'teatro-strada': il caso singolare del Teatro Oficina di Lina Bo Bardi a São Paulo". *Sciami* - webzine Teatro, Video, Suono, 9.

McAuley, Gay. 2000. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: Michigan University Press.

Montaner, Josep Maria. 2007. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 2001 [1997] *A Modernidade Superada*. Barcelona: Gustavo Gili.

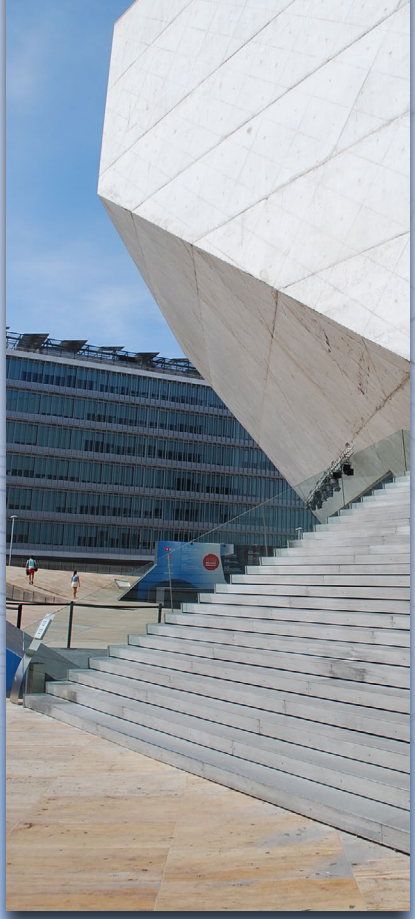
Paesani, Alfredo, Fábio Penteado e Teru Takamaki. 1966. Concurso Público para o Teatro Municipal de Campinas-2° prêmio. *Arquitetura* 51 (set): 11-16.

Penteado, Fábio. 1998 [1972]. *Ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes.

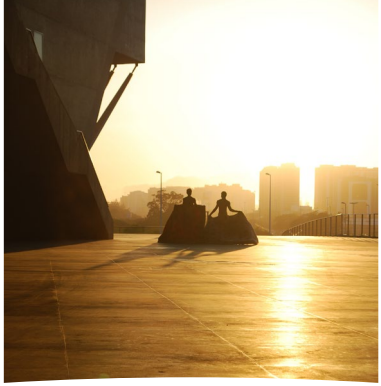
Romano, Roberto. 2002. "Ética e valores". Sesc São Paulo [website] Inhttp://www.sescsp.org.br/sesc/confe-rencias/subindex.cfm?

Trevisan, Ricardo. 2010. "Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteado". *Revista Risco 12:* 33-49. https://revistas.usp.br/risco/article/view/44802

Zein, Ruth Verde. 2005. "A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973". Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



CAPÍTULO 7



TEATROS ARRANHA-CÉUS DA DÉCADA DE 1930: O EDIFÍCIO REGINA NO RIO DE JANEIRO E A *CASA DEL TEATRO* EM BUENOS AIRES

Niuxa Dias Drago e Mariana Rodrigues de Oliveira

O processo de verticalização das cidades colocou a arquitetura frente a desafios técnicos e simbólicos. Diante da nova escala dos edifícios e da densidade de ocupação dos centros urbanos, tipologias significativas tiveram que ser reinventadas. Este artigo examina dois exemplos latino-americanos de casos 'híbridos' em que teatros e edifícios multifuncionais em altura se misturaram. Sendo espaços de sociabilidade e cultura de enorme relevância nas capitais das primeiras décadas do século XX, interessa-nos saber como os teatros se integraram ao programa de edifício de múltiplos pisos que passaram a caracterizar o centro de grandes cidades.

Se partirmos do pioneiro *Auditorium Building*, de Dankmar Adler e Louis Sullivan, construído em Chicago entre 1886 e 1889, veremos que ali o teatro aparece ocupando o núcleo interior do edifício, ou pátio, sem expressão relevante nas fachadas. Assim, além da grande sala não precisar suportar pavimentos superiores, preservou-se o "equilíbrio entre o volume do edifício e a trama modular de

sua fachada" (Cohen 2013, 59), tema em desenvolvimento pelos arquitetos da chamada 'Escola de Chicago'.[1]

A mesma estratégia pode ser vista em Los Angeles, quatro décadas depois, com a construção do *Pellissier Building and Wiltern Theatre*, um conjunto que ainda apresenta composição volumétrica que separa a sala de teatro dos escritórios. Sendo o embasamento do edifício correspondente ao foyer do teatro, aqui tampouco se apresentam os desafios de erguer múltiplos pavimentos acima do grande vão da sala, embora o advento do uso de estruturas de concreto armado já o permitisse.

Apesar das diferenças entre estes precedentes e os edifícios analisados neste capítulo, destaca-se a solução de programas mistos que se apresenta mesmo em contextos sociais e urbanos distintos com alta adaptabilidade devido à tecnologia. Enquanto as cidades norte americanas se dividiam em grandes lotes e quadras ortogonalmente definidas, nos centros das cidades latino-americanas, no entanto, o tecido urbano colonial gerou maiores dificuldades para a verticalização e foram comuns situações em que o arquiteto dispunha de lotes estreitos, algumas vezes entre empenas cegas, para organizar um programa múltiplo,

1 Nome pelo qual ficou conhecido na historiografia da arquitetura o conjunto de arquitetos que trabalharam na reconstrução da cidade de Chicago após o incêndio de 1871, aproveitando a oportunidade para desenvolver técnica e conceitualmente o 'arranha-céu'. Os projetos da Escola de Chicago concentram-se entre 1879 e 1893 e se caracterizam pelo desenvolvimento de um sistema original de fundações ('*Chicago Caisson*'), pela estrutura em esqueleto metálico, pela incorporação da tecnologia de elevadores, telefone e correio pneumático, pelo uso crescente de janelas de vidro e, em especial, pelo desenvolvimento de uma articulação vertical, teorizada por Louis Sullivan, que dará suporte a um novo 'tipo' arquitetônico moderno. No arranha-céu, segundo Sullivan, a base constitui-se por espaços comerciais de fácil circulação e ampla abertura para a cidade e o coroamento por um pavimento infraestrutural, enquanto os pavimentos intermediários, todos iguais, divididos em salas para aluguel, deveriam ser tratados como um corpo unitário vertical. (Benevolo 2012 [1960], 234-254)

que podia incluir salas de cinema e teatro para centenas de espectadores. É o caso dos edifícios da década de 1930 que analisaremos: a *Casa del Teatro*, do arquiteto argentino Alejandro Virasoro, inaugurada em 1938, no centro de Buenos Aires, e o *Edifício Regina*, do engenheiro-arquiteto alemão radicado no Brasil Arnold Bruns inaugurado em 1935, no centro do Rio de Janeiro.

A modernização das capitais do Atlântico Sul

O crescimento das capitais latino-americanas foi exponencial a partir do último terço do século XIX, devido às políticas de imigração e à paulatina industrialização, além do estabelecimento dos transportes públicos que permitiram a ampliação das fronteiras urbanas. Em 1913, ao inaugurar o primeiro metrô da América Latina, Buenos Aires (Fig.1) já possuía mais de um milhão e meio de habitantes (Bryce 2023). O Rio de Janeiro (Fig.2) atingiria um milhão em 1920 (Brasil 1923).

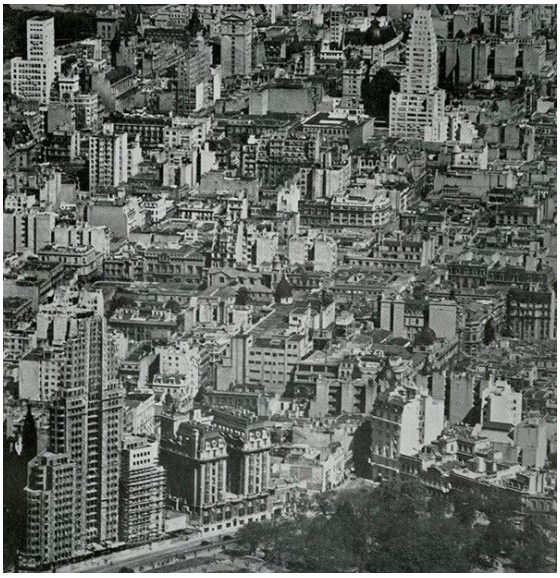


Figura 1 - Vista parcial do bairro de Retiro, Buenos Aires, 1936. s.a. Fonte: Archivo General de la Nación (Biblioteca, C-0575) — domínio público.

Figura 2 – Vista aérea da Cinelândia, Rio de Janeiro, 1935. s.a. Fonte: Escola de Aviação Militar, via Brasiliana Fotográfica.

Silvia Arango caracteriza o processo de expansão das capitais latinas na década de 1920 como 'metástase urbana', espalhamento indiscriminado de novos loteamentos, muitas vezes sem nexo de continuidade com o tecido tradicional (Arango Cardinal 2012). Conquanto os novos loteamentos residenciais tenham recebido também edifícios em altura, a verticalização dos centros enfrentava desafios adicionais: multifuncionalidade dos edifícios, maior fluxo de usuários, maior complexidade dos acessos e circulações, exiguidade dos lotes - que tinham testada pequena e empenas coladas aos vizinhos que também tendiam a verticalizar-se – e, no caso do Rio de Janeiro, a pequena largura das ruas, o que dificultava a iluminação e ventilação dos cômodos.

Nos edifícios aqui apresentados, estava-se diante de um outro desafio além das dificuldades já apresentadas: incluir o programa de um teatro, com sua sala ampla, balcões, caixa cênica, camarins, porão e urdimento, salas de

equipamentos e os novos sistemas de iluminação elétrica e ar-condicionado. O esforço valia a pena porque o teatro representava uma 'âncora' para as demais atividades do edifício. Nas primeiras décadas do século XX, de forma a competir com o cinema, o teatro passou a funcionar em 'sessões', barateando os ingressos e movimentando grandes plateias (Lima 2000). Em Buenos Aires, por exemplo, foram sete milhões de espectadores no ano de 1928, quando a cidade contava com 14 salas (Redondi 2025).

Interessa-nos analisar como os arquitetos e engenheiros empenhados nesses projetos lograram resolver um edifício que deveria ser um híbrido de dois tipos distintos até então: o teatro – edifício geralmente isolado, com acesso exclusivo, cobertura livre e fachada representativa – e o edifício multifuncional vertical – geralmente com térreo e sobreloja comerciais e planta tipo a partir do segundo pavimento.

Antecedentes norte-americanos

O *Auditorium Building* (Fig.3), na cidade de Chicago, é um marco na história da arquitetura americana. Projetado pelos renomados arquitetos Dankmar Adler e Louis Henri Sullivan, sua construção foi concluída em 1889, sendo na época o edifício mais alto da cidade, com um custo de 3,2 milhões de dólares. O edifício é notável por sua estrutura em alvenaria combinada a uma inovadora armação de ferro fundido e forjado no interior, que permitiu a construção de seus dez andares principais e uma torre de dezessete andares (City of Chicago 1972).

Figura 3 - Vista exterior do Auditorium Building (430 South Michigan Avenue, Chicago, Cook County, Illinois) fotografada em 21 de julho de 1963. Fotografia do HABS (HABS ILL,16-CHIG,39-1), acervo da Library of Congress. Domínio público.

Este edifício foi precursor em seu programa funcional ao combinar três usos distintos e complexos: um teatro, um hotel de luxo com cerca de 400 quartos, e mais de 130 escritórios. O teatro, elemento central do projeto, tinha capacidade para 4.237 lugares, podendo ser expandido para até 7.000 ou reduzido para 3.000 conforme a necessidade, fato que demonstra a flexibilidade e o planejamento avançado presente em sua concepção. Tal sobreposição de programas, unindo lazer, comércio e hospedagem, foi inovadora para sua época e definiu um paradigma para os edifícios multifuncionais modernos.

O *Auditorium* também se destacou pelas técnicas avançadas, como as fundações especialmente projetadas por Adler para suportar cargas imensas e movimentos da estrutura. Quando o Conselho Diretor ampliou o programa da edificação, para incluir sala de jantar, salão de banquetes

e áreas de serviço, Adler alcançou sustentar essas novas dependências sobre os tetos do auditório e do palco, utilizando um engenhoso sistema de enormes treliças de 36 metros de comprimento e passarelas que conectavam os ambientes. A magnitude arquitetônica também podia ser observada em seu palco (Fig.4), com "aproximadamente 70 pés de profundidade [21,34m], 100 pés de largura [30,48m] e 95 pés de altura [28,96m]". (City of Chicago 1972, tradução das autoras).

Figura 4 - Interior do Auditorium Building, Chicago — vista a partir do balcão, 1890. Fotografia HABS ILL,16-CHIG,39-89 / Library of Congress. Domínio público.

Embora inovadora, a mescla de programas não significava sua sobreposição em altura. A estratégia de implantação definiu a ala de escritórios como voltada para o oeste, enquanto o hotel se orienta a leste. O teatro encontra-se no interior do edifício (Fig.5), sem nenhuma abertura

voltada para a rua. Essa configuração não apenas garantia que os escritórios e o hotel tivessem todas as janelas disponíveis, como também permitia que o teatro ficasse isolado do ruído externo, conferindo maior conforto acústico (City of Chicago 1972), sem que a estrutura encarasse mais um grau de complexidade.

> Sullivan "emprega uma estrutura tradicional de alvenaria completada por partes secundárias em ferro e agrupa as numerosas aberturas externas em uma malha arquitetônica mais larga, sublinhando a gradação vertical por meio do uso de um granito com saliências esboçadas nos três andares inferiores, e de arenito liso do quarto andar para cima." (...) "a organização de perspectiva [vertical] do edifício é obtida por uma oportuna disposição das massas e dos materiais." (Benevolo 2012 [1960], 250)

A composição do *Auditorium* não enfatiza externamente a presença do teatro, mas mantém uma articulação tradicional, com um pórtico em arcada ressaltado que pode indicar a existência deste espaço no interior da quadra.

A construção do *Auditorium Building* é um marco que representa a quebra de diversos paradigmas arquitetônicos. Seu pioneirismo no que tange a sobreposição de programas é fundamental para as revoluções arquitetônicas posteriores do século XX em outros lugares do mundo. Mostra também como a adoção de novas tecnologias construtivas influi na funcionalidade dos edifícios, em sua ornamentação e mesmo na imagem de futuro de uma capital, traduzida em arquitetura.

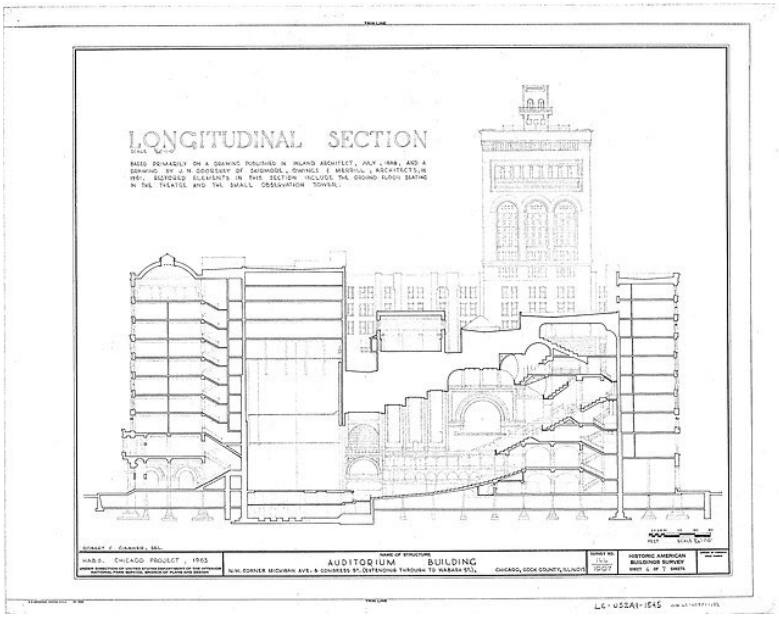


Figura 5 – Corte Longitudinal do Auditorium Building, Chicago (Illinois), 1963. Autor: Kasprzyk, Mark, desenhista. Library of Congress, Historic American Buildings Survey / Historic American Engineering Record - domínio público.

William Curtis (2008) considera o concurso para o edifício *Chicago Tribune*, em 1922, um marco referencial na retomada da reflexão sobre o arranha-céu, até então limitada aos avanços da Escola de Chicago. Os trezentos projetos inscritos no concurso deixavam claro que ainda não havia um consenso sobre a melhor forma de desenvolver o programa e a imagem do edifício em altura. "Uma análise dos projetos é como um léxico de ecletismo e de protótipos parcialmente compreendidos, com pouca evidência de transformações sutis em relação aos precedentes" (Curtis 2008, 220). O concurso foi vencido por Raimond Hood e John Mead Howells, com uma torre de gosto 'neogótico', mas foi Eliel Saarinen, com seu projeto classificado em 2º lugar, que apresentou o esquema que se tornaria mais influente nos anos entreguerras (Fig.6). Sobre uma base de pé direito duplo e arcadas, Saarinen colocou um volume escalonado com

recuos sutis e articulações lineares verticais bem-marcadas. Curtis compara o esquema a uma forma 'telescópica', como se os volumes pudessem ser deslizados uns para dentro dos outros. De fato, o esquema de Saarinen pode ser sentido no *Empire State Building* (1931) ou no *Rockfeller Center*, por exemplo, ou no *Wiltern Center*, em Los Angeles, complexo que junta um grande teatro e um edifício em altura, inaugurado no mesmo ano do *Empire States.*

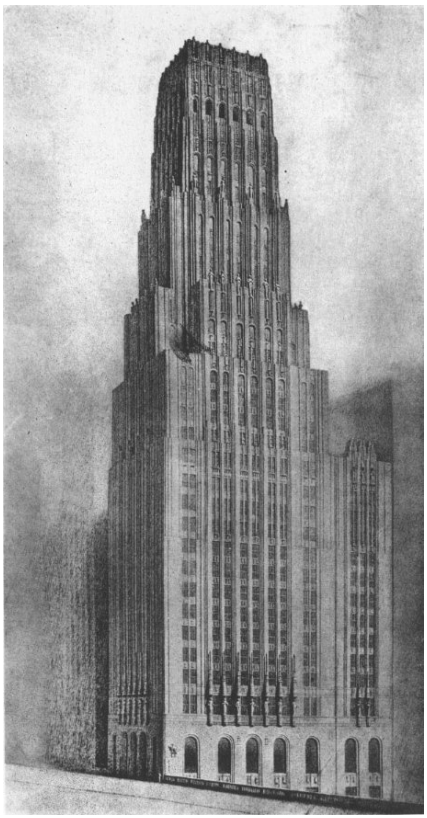


Figura 6 – Proposta de Eliel Saarinen para o concurso da Torre do Chicago Tribune - HABS ILL,16-CHIG,39-1. Library of Congress. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auditorium_Building3.JPG. Domínio público

Enquanto as capitais latino-americanas se modernizavam em meio a densidades herdadas do traçado colonial, cidades como Los Angeles expandiam-se sobre um território quase ilimitado, moldando sua paisagem em função do automóvel e do espetáculo. A década de 1920 marcou o auge dessa expansão horizontal, quando o centro tradicional perdia vitalidade diante do surgimento de novos polos culturais e comerciais ao longo das grandes avenidas (City of Los Angeles 2021). Segundo o *Purple Line Transit Neighborhood Plan* (2017), a cidade de

Los Angeles possuía cerca de 1,2 milhão de habitantes em 1930, evidenciando a rápida expansão urbana.

O *Pellissier Building and Wiltern Theatre* (Fig.7) foi implantado no cruzamento do Wilshire Boulevard com a Western Avenue, território ainda rarefeito que condensava a ambição metropolitana de Los Angeles em tornar-se a 'cidade do cinema', transformando sua arquitetura em marco na urbanidade dispersa, onde teatro e escritórios coexistiam como expressões de uma mesma cultura de espetáculo e produção.

Figura 7 - The Pellissier Building and Wiltern Theatre. Fonte: Carol M. Highsmith Collection at the Library of Congress: Photographs of buildings in Los Angeles, California and the surrounding area. [s.d.] - Domínio público.

O edifício, projetado pelo escritório de arquitetura Morgan, Walls & Clements, junto com G.A. Lansburgh, possuía 12 andares e 47 metros de altura, sendo o edifício privado mais alto da cidade. Sua fachada, de placas cerâmicas verdes e vidros azuis e verdes, aludia aos pastos que antes ocupavam o lote (Getty Research Institute s/d). O teatro comportava 2.344 lugares com pé-direito de 24 metros; acima, na parte frontal, a torre abrigava 99

escritórios com a circulação concentrada na extremidade leste. Enquanto os andares 4 a 10 eram tipo, os pavimentos 3, 11 e 12 apresentavam pequenas alterações de layout, reentrâncias e terraços. Segundo o *National Park Service* (1977, 2), o edifício, de concreto armado, ainda abrigava lojas e garagem no térreo.

O *Wiltern Center* evidencia que, mesmo diante das diversas realidades urbanas do mundo, a sobreposição de programas constituía uma estratégia difundida nas principais cidades modernas do início do século XX para o desenvolvimento de um cenário cultural capitalista emergente.

A *Casa del Teatro* de Buenos Aires

A *Casa del Teatro* (Fig.8) foi fundada pela cantora lírica Regina Pacini, esposa do então Presidente argentino Marcelo Torcuato de Alvear, para apoio aos artistas argentinos aposentados, após a primeira-dama conhecer experiências semelhantes na Espanha e no Brasil (Redondi 2025). Em 1927, Regina Pacini criou a entidade e recebeu a concessão de um terreno municipal, encomendando o projeto ao arquiteto Alejandro Virasoro. Com parte dos fundos necessários levantados, as obras foram iniciadas em 1928, mas, com a crise causada pela queda da bolsa estadunidense em 1929, as obras se arrastaram por quase dez anos. A *Casa del Teatro*, com o seu teatro chamado Regina, em homenagem a Pacini, foi finalmente inaugurada em 1937. Em 2002, o edifício foi inscrito na lista dos monumentos nacionais argentinos[2] e até hoje continua servindo aos fins para os quais foi criado, tendo sofrido apenas pequenas intervenções.

No térreo e no primeiro pavimento funcionam salas e lojas de aluguel que ajudam na manutenção da residência

2 Decreto 1462/2002 – "São declarados monumentos históricos nacionais o edifício projetado pelo arquiteto Alejandro Virasoro na rua Agüero nº 2038/42 e a Casa del Teatro, ambos na cidade de Buenos Aires". (tradução das autoras)

dos artistas aposentados (fig.9). O teatro, com capacidade para 350 espectadores, ocupa do 2° ao 4° pavimento. Do 5° ao 7° estão os 45 apartamentos para artistas residentes, o 8° é ocupado por um clube, o 9° pelos serviços e, no 10° andar, um terraço divide o museu, que ocupa a parte frontal, e o alojamento de serviço, que ocupa os fundos.

Figura 8 –Casa del Teatro (Buenos Aires). Foto: Abril Micaela Redondi, dez. 2024.
(direitos cedidos às autoras)

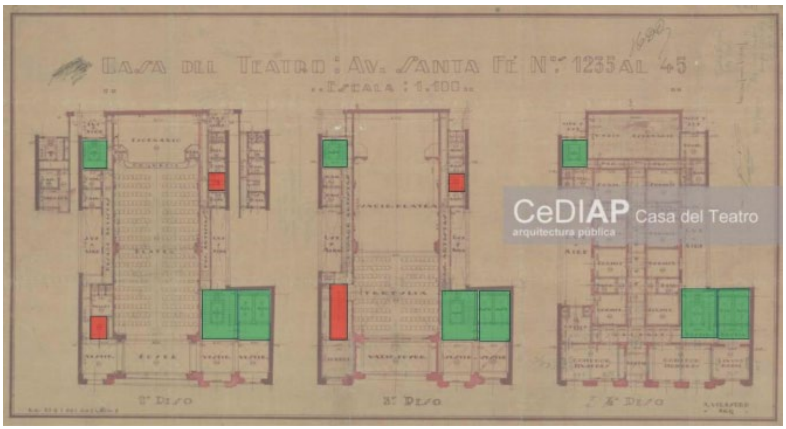


Figura 9 - Plantas arquitetônicas da Casa del Teatro, Buenos Aires, [s.d.]. Fonte: CEDIAP – Centro de Documentación e Información de la Arquitectura Pública. Em vermelho e verde, núcleos de circulação. (Niuxa Drago 2025)

O corte (fig.10) permite perceber que a solução estrutural sobre a sala do teatro, com cerca de 10 metros de largura, consiste em grandes vigas transversais de concreto armado, semelhante à solução que o arquiteto Virasoro empregara em outro importante edifício que projetou e construiu nos mesmos anos: o Banco El Hogar Argentino (fig.11). No teatro, no entanto, ao contrário do banco, Virasoro concentra o peso em apenas 3 vigas, para não macular a geometria da sala, reforçando a composição em planta, formada por dois quadrados.

Figura 10 – Corte perspectivado da Casa del Teatro por Alejandro Virasoro (c. 1927). Fonte: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Código AR ARCEDINCI FA-156-54 [Sección 6].

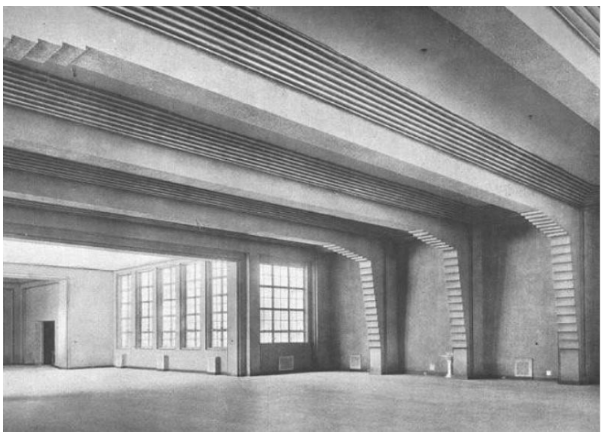


Figura 11 – Sala de contabilidade da sede do Banco El Hogar Argentino, em Buenos Aires. Rua Bartolomé Mitre, 575 — arquiteto Alejandro Virasoro. "Revista de Arquitectura" nº86. Febrero de 1928. Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires, Argentina. - Domínio Público. Fonte: Redondi 2025.

A planta se desenvolve com quadrados e retângulos, aproveitando a regularidade do desenho urbano portenho. Os espaços principais são colocados no eixo do terreno, e os espaços servidores, prismas de ventilação e as circulações verticais coladas às empenas. Os espaços mais nobres, de uso coletivo, como os vestíbulos, foyer do teatro e refeitórios do 5° andar, ocupam a fachada principal, servindo como mirantes sobre a avenida.

A circulação social se resolve com dois núcleos frontais que ficam lado a lado, mas podem ser isolados. O primeiro, que ocupa uma porção de terreno adicional à direita, possui dois grandes elevadores e vai do térreo ao oitavo andar, onde se localiza o clube. O segundo núcleo, formado por elevador único e escada, atinge até o décimo andar, onde fica o museu. Um terceiro núcleo vertical funciona na parte de trás e serve a todos os andares, incluindo o alojamento de serviço que se encontra no décimo andar, em volume independente aos fundos. Nos 2°, 3° e 4° pavimentos, referentes ao teatro, existem ainda os núcleos de circulação

que ligam a plateia ao balcão e os três pavimentos de camarins.

O pavimento térreo está acima do nível da rua, concedendo certa nobreza ao edifício. Virasoro traduz a presença do teatro no edifício através de um grande quadrado envidraçado que corresponde ao foyer de pé direito duplo. Ele utiliza o 1º piso, ou sobreloja, bem como o 5º piso, onde fica o refeitório dos residentes, para emoldurar e reforçar o quadrado que é o tema principal da composição. Acima do grande quadrado da fachada, inicia-se um suave escalonamento com as cornijas que arrematam dois pavimentos de alojamentos, depois dois pavimentos correspondentes à cozinha e ao clube, e por último o salão de exposições, encimado por uma grande pirâmide escalonada (Fig.12).

Figura 12 - Perspectiva do Salão de Exposições no interior da Casa del Teatro (Buenos Aires)
Fonte: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas – CeDInCI. Disponível em: https://archivos.cedinci.org/index.php/image-09.

É interessante como o arquiteto cria uma relação geométrica entre os espaços culturais, teatro e museu, utilizando o quadrado, que reaparece nas janelas do último pavimento e, em especial, no cubo que coroa a pirâmide que, com as máscaras da tragédia e da comédia em suas faces, anuncia o programa teatral sobre as avenidas da cidade.

O Edifício Regina

Em 1932, o empresário mineiro Vivaldi Leite Ribeiro apresentou à Prefeitura do Rio de Janeiro o projeto para a construção de um edifício multifuncional na Rua Alcindo Guanabara. No edifício, de autoria de Arnold Bruns, encontravam-se um cinema, no subsolo, o *Teatro Regina*, com 447 lugares, ocupando do 2º ao 4º andar e mais dez pavimentos de salas de aluguel, totalizando 73 metros de altura. O processo, guardado no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, registra discussão em que os engenheiros Armando de Godoy e Alfredo Duarte Ribeiro argumentam que a legislação para a região, dada a pequena largura das ruas, previa apenas 21 metros.[3] Apesar disso, as obras são iniciadas. Em 1934, inaugura-se o Edifício Rex, do mesmo proprietário, que dá frente para a rua Álvaro Alvim e tem parte dos fundos colados ao lote do Edifício Regina, por onde o proprietário previa a comunicação entre seus dois empreendimentos.

Em 1935, é inaugurado apenas o teatro, ao mesmo tempo em que o proprietário pede autorização para ampliar em 3 pavimentos o edifício, inserindo um mirante em seu topo.[4] Para assegurar esta aprovação, contrata como novo responsável técnico o engenheiro Emílio Baumgart, então o mais respeitado calculista de concreto armado do

3 Processo 09788/32. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Dossiê Rua Alcindo Guanabara, ns. 17, 19 e 21. Cód. BR RJAGCRJ.PCRJ/SMU.LO. Consultado em 27/08/2025

4 Idem, ficha 9781 CL 32, de 8 de agosto de 1932.

Brasil. Em 1938, o edifício é finalmente finalizado, com 88 metros de altura (Fig.13).

Figura 13 - Edifício Regina. Niuxa Drago (foto da autora), 2025 (perspectiva tratada)

Em 1944 o teatro sofre um enorme incêndio. A Companhia teatral Dulcina Odilon, formada pela atriz Dulcina de Moraes e seu marido Odilon Azevedo, que então o ocupava, perdeu grande parte do seu acervo de cenários e figurinos. O Ministério da Educação e Saúde, que ocupava parte dos andares superiores, enquanto sua nova sede não era inaugurada, também teve prejuízos, registrados pelos periódicos da época. No entanto, é pelo empenho de Dulcina de Moraes que o teatro será reconstruído, ganhando, em sua homenagem, o nome de Teatro Dulcina. Com muitos períodos de intermitência em suas atividades, o teatro ainda funciona, enquanto o cinema, que já se chamou Rio, OK, e Orly, hoje se encontra fechado.

Enquanto o cinema ocupa o subsolo, o térreo abriga apenas uma loja e possui duas ligações com a galeria do edifício Rex, hoje fechadas (Fig.14). O Teatro ocupa do 2° ao 4° pavimento, sobre os quais estão 12 pavimentos tipo (Fig.15) - com salas de aluguel - seguidos de mais dois pavimentos para salões de eventos. O edifício é finalizado com um terraço coroado pelo volume de dois pavimentos sobre os quais existe um mirante.

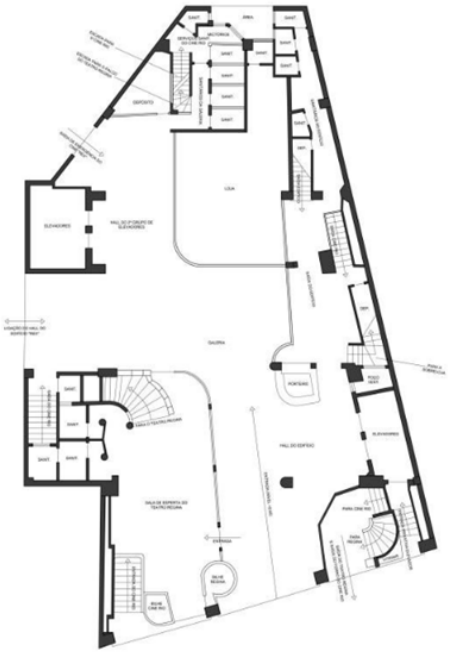


Figura 14 - Edifício Regina. Planta do térreo. Desenho de Gabriel Custódio a partir de plantas encontradas no AGCRJ (LANA-PROARQ).

Figura 15 - Edifício Regina. Planta do 5º pavimento. Desenho de Corina Verago a partir de plantas encontradas no AGCRJ (LANA-PROARQ)

Para marcar a presença do teatro, Bruns avança sobre o limite da rua, deixa os pilares recuados e libera a fachada para desenhar uma curva sextavada, que sugere, e de fato acompanha, a curva dos assentos do balcão do teatro (Fig.16). Ele também pode, com esse balanço, envidraçar a fachada. No desenho original, o painel abaixo do letreiro onde se lê 'Regina' também era envidraçado, mas foi vedado por dar diretamente nos fundos do primeiro balcão. As janelas inferiores iluminam um corredor de acesso à plateia que tem saída para o pequeno terraço acima da marquise. Acima do letreiro, as três fitas de janelas iluminam, respectivamente, a cabine técnica localizada atrás do 2º balcão do teatro, o 1º forro (janela tripartida), e um 2º forro com depósito. Embora não tenhamos tido acesso ao forro, as plantas encontradas no Arquivo Geral da Cidade indicam a altura reservada para ambos os forros (cerca de 3,90 m), o que sugere que esta altura tenha sido usada para embutir uma solução estrutural similar à utilizada pelo engenheiro Paulo Fragoso, do escritório técnico de Emilio Baumgart, no Edifício Rex.

Figura 16 - Edifício Regina. Parte baixa da fachada, referente ao teatro. Niuxa Drago (foto da autora), 2025.

A solução estrutural para a cobertura da enorme sala do cinema Rex, com 1600 lugares e um vão de 25 metros, que deveria sustentar os pavimentos superiores, foi resolvida com arcos de concreto treliçados, conforme mostra uma imagem publicada pela revista *A Casa*, em 1934, ano da inauguração (Fig.17). Sobre os arcos, que podem ser visualizados parcialmente no prisma central do edifício, foi possível apoiar 15 pavimentos superiores.

Os acessos do edifício Regina foram de difícil solução. Ao ser inaugurado, a estreita entrada do teatro, que se acessava pela galeria, foi criticada e posteriormente modificada para a porta esquerda. O acesso ao cinema, antes feito pela porta esquerda passou para a porta direita, juntando-se à saída. Cabe dizer que o interior da galeria se ligava à galeria do edifício Rex, complementando os espaços necessários a esses grandes fluxos de espectadores.

Figura 17- Foto do prisma interno do Edifício Rex, vendo-se os arcos de concreto que sustentam a cobertura do cinema e os andares superiores. Foto publicada em A Casa, ano XII, n.119, abril 1934.

A planta do térreo (Fig.14) mostra a grande complexidade do programa de acessos: quatro escadas descem ao cinema, duas vão dar à plateia do teatro, no 2º pavimento, e uma outra escada leva à sobreloja. A circulação de todos os pavimentos tipo e terraço concentram-se em dois núcleos de elevadores, um na frente e um nos fundos. Apenas um núcleo de escadas atravessa todos os balcões do teatro e segue até o 5º pavimento, onde se desvia para a empena oposta para servir aos pavimentos superiores. O incêndio de 1944 demonstrou a inadequação dessas circulações, gerando grande dificuldade aos bombeiros, que demoraram cerca de dez horas para controlar o fogo.[5]

CONCLUSÕES

Silvia Arango caracteriza a década de 1920 como aquela da 'primeira geração modernista' e analisa três importantes características gerais das cidades latino-americanas naquele momento: "pouco Estado, aspiração ao ócio e fugas espaciais e temporais", "características gerais que aludem à liberdade" proporcionada pela difusão das facilidades modernas (Arango Cardinal 2012, 151). De forma bastante direta, podemos relacionar tais características ao partido e programa dos edifícios que analisamos. Além de integrar cinemas ou teatros, espaços de ócio, os edifícios em altura buscavam constituir-se também como mirantes panorâmicos sobre a cidade, que pode assim ser vista do alto, dos terraços ou por trás dos panos de vidro, espécie de fuga parcial ao caos das ruas. A parca atuação do Estado, nesse caso tratando-se de regramentos urbanos e fiscalização, em especial no caso do Rio de Janeiro, possibilitou a execução do projeto do Edifício Regina e tantos outros, a despeito do gabarito recomendado para a área, e do evidente asfixiamento das circulações e ventilações, contradizendo o discurso sanitarista da modernidade.

5 *O Dia*, 06 de julho de 1944.

O concreto armado foi a tecnologia que, na América Latina, possibilitou inserir teatros e cinemas em edifícios de múltiplos pavimentos. Na Casa del Teatro, o vão de 10 metros sustentando 6 pavimentos superiores foi resolvido com vigas altas, assimiladas à decoração *Art Déco* mas, no caso brasileiro, a necessidade de alçar o terraço acima dos edifícios vizinhos da Cinelândia para obter a vista do mar, exigiu uma grande estrutura de engenharia, que foi camuflada em pavimentos falsos, parcialmente aproveitados para depósitos e instalações.

No caso das circulações, vemos ainda, em Buenos Aires, a separação em núcleos frontal, para residentes, e posterior, para empregados, com entradas independentes, reproduzindo a hierarquia da casa de elite e mostrando os limites da modernização nas cidades latino-americanas. O modo portenho característico de juntar as colunas de escada e elevador num único sistema colaborou para a simplificação da circulação. Já no caso brasileiro, o elevador e a escada são separados, com prioridade dada aos elevadores que, reproduzindo também a hierarquia social, são sempre apresentados em dupla, sendo um social e um de serviço, colocados lado a lado. Com exceção do teatro, cuja escada é tratada plasticamente, as demais escadas são entendidas como espaços servidores secundários e esmagadas contra empenas oblíquas, gerando degraus irregulares e patamares estreitos.

O painel de vidro e o avanço do perfil da fachada é a estratégia utilizada nos dois casos para marcar a presença do teatro nos andares imediatamente acima do térreo. O quadrado, no caso do edifício portenho, e a curva, no caso do edifício carioca, identificam essa primeira porção da fachada reverberando na composição, tanto do coroamento, que busca atingir a visibilidade no *skyline* da cidade, como da sala de espetáculos.

O tipo teatro-arranha-céu não faria mais sentido poucos anos depois, quando a atividade teatral começa a perder

força e as novas 'âncoras' dos edifícios seriam os grandes magazines ou galerias de lojas. Mas, nesse breve momento, ele andou ao lado do desenvolvimento da técnica, oferecendo-lhe um bom laboratório, como sempre aconteceu nas relações entre teatro e tecnologia.

AGRADECIMENTOS

Este capítulo é produto da pesquisa "História da Construção da Cidade Moderna: técnicas, materiais, atores e palavras", desenvolvida no Laboratório de Narrativas em Arquitetura do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LANA-PROARQ-UFRJ) e conta com o apoio da CAPES – código de financiamento 001 – e do Programa de Bolsas de Iniciação Artístico Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIBIAC-UFRJ).

REFERÊNCIAS

Arango Cardinal, Silvia. 2012. *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: FCE, DCE-Colombia, Conaculta.

Benevolo, Leonardo. 2012 [1960]. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva.

Brasil. Diretoria Geral de Estatística (Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio). 1923. *Recenseamento do Brasil realizado em 1 de setembro de 1920.* Vol. II, 1ª Parte – População do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typografia da Estatística.

Bryce, Benjamin. 2023. "Immigration, Urbanization and Community in Buenos Aires". *Bridge to Argentina*, 24 de fevereiro. https://bridgetoargentina.com/thisday/immigration-urbanization-buenos-aires/.

City of Chicago, Historic Preservation Division, Commission on Chicago Historical and Architectural Landmarks. 1972. *Auditorium Building: A Summary of Information*. https://ia600604.us.archive.org/21/items/CityOfChicago-LandmarkDesignationReports/AuditoriumBuilding_text.pdf

City of Los Angeles. Department of City Planning. Office of Historic Research. 2021. *SurveyLA Citywide Historic Context Statement. Architecture and Engineering/L.A. Modernism, 1919-1980.* https://planning.lacity.gov/odocument/4f67bd39-631a-4f26-9a52-cd5809a66655/LA_Modernism_1919-1980.pdf.

Cohen, Jean-Louis. 2013. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac&Naify.

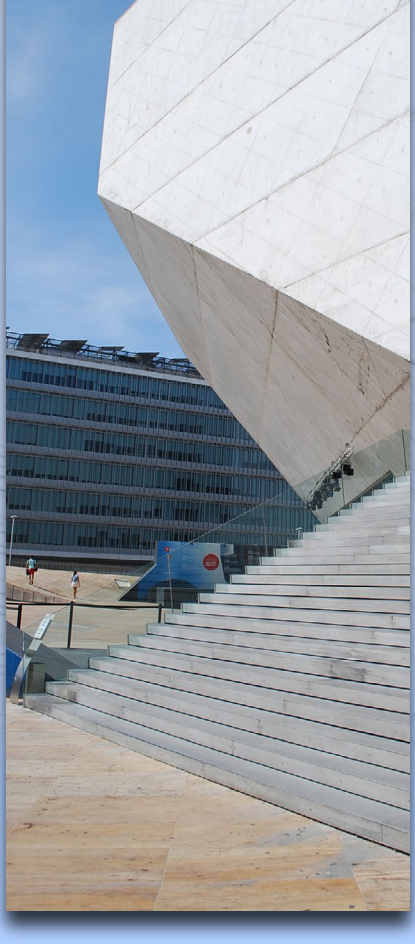
Curtis, William J. R. 2008. *Arquitetura Moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman.

Getty Research Institute. s/d. *Pellissier Building and Wiltern Theatre* (entrada CONA — Cultural Objects Name Authority, id 700009445). https://www.getty.edu/cona/CONAFullSubject.aspx?subid=700009445

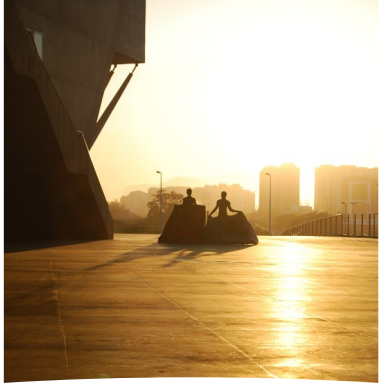
Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.* Rio de janeiro: Editora UFRJ.

Los Angeles Department of City Planning. 2017. *Purple Line Transit Neighborhood Plan – Wilshire Blvd/Miracle Mile Historical Timeline*. Los Angeles, City of Los Angeles: Los Angeles County Metropolitan Transportation Authority.

Redondi, Abril Micaela. 2025. "El arte de construir: análisis histórico-constructivo de la Casa del Teatro (1927-1938)". In *Apuntes para una historia de la construcción: actas de congreso*, editado por Luis Müller e Cecilia Parera, 472-488. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



CAPÍTULO 8



O EDIFÍCIO TEATRAL E A CIDADE DO RIO DE JANEIRO: TENSÕES E CONTRADIÇÕES

Sara Fagundes de Oliveira

O presente capítulo investiga as relações entre teatro e cidade, buscando compreender como os usos, sentidos e significados produzidos pelo edifício teatral em suas relações com o espaço urbano participam ativamente da construção de projetos de cidade e de sociedade. Entendida como categoria que ultrapassa a dimensão física, a espacialidade constitui um campo de disputas simbólicas e materiais que atravessa tanto a cidade quanto as linguagens artísticas, neste caso, o teatro. Por isso, se tal dimensão é a chave das leituras aqui propostas, parte-se de um entendimento sobre o espaço como esfera que "modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política. Afeta o modo como [...] abordamos as cidades, desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar" (Massey 2008, 14).

Nessa mesma perspectiva, no teatro, o espaço é matéria constitutiva e princípio estruturante da cena — dimensão central de sua linguagem e da própria experiência teatral. Seja por produzir, como um de seus aspectos fundantes, um espaço específico para a prática cênica; seja pelas relações que estabelece entre cena e público; seja na

construção da espacialidade e da visualidade da cena; seja, ainda, pelos sentidos, usos e significados que os espaços atrelados à prática teatral desenvolveram com a cidade — da rua aos edifícios teatrais. Portanto, pensar o teatro é também pensar o espaço.

A partir desse entrelaçamento, este capítulo analisa como o edifício teatral se inscreve como agente de projetos de cidade e de sociedade marcados pela colonialidade, tomando como recorte a experiência da cidade do Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e início do XX – período em que a edificação de teatros fez parte da consolidação de uma modernidade eurocentrada, instalando na paisagem urbana os signos de uma sociedade excludente, cuja organização espacial produz e reflete hierarquias sociais, raciais e de gênero.

De acordo com os estudos de Aníbal Quijano, a colonialidade, diferentemente do colonialismo, não se encerra com as independências nacionais. Mas, se reinventa como lógica de poder que articula capitalismo, modernidade e eurocentrismo, conformando o que o autor denomina 'matriz colonial de poder' (Quijano 2009). Essa matriz atua simultaneamente em dimensões materiais e simbólicas, atravessa modos de produção, de conhecimento e de subjetivação, instaurando uma hierarquia global que associa a ideia de humanidade à branquitude e à racionalidade europeia.

Nesse mesmo campo de reflexão, o sociólogo Ramón Grosfoguel dialoga com a proposição de Quijano ao propor uma leitura interseccional da matriz colonial. Para ele, o sistema-mundo moderno/colonial não se sustenta apenas na exploração econômica, mas no entrelaçamento de múltiplos eixos de dominação — sexual, epistêmico, econômico, espiritual, linguístico e racial — que se reforçam mutuamente (Grosfoguel 2008). Essa leitura evidencia que a colonialidade opera como uma rede de violências

interdependentes, produzindo um mundo que se organiza pela desigualdade estrutural.

Dentro desse campo que articula violência e poder, a branquitude se consolida como posição de privilégio material e simbólico. Como observa Lia Schucman, essa posição se sustenta pela negação da própria racialidade branca e pela reprodução cotidiana de hierarquias herdadas do projeto colonial (Schucman 2014). Assim, colonialidade e branquitude se apresentam como dimensões imbricadas de um mesmo sistema de poder, cuja herança se expressa não apenas nas estruturas sociais, mas também nas formas de organização espacial e urbana. Em outras palavras, a colonialidade se espacializa.

Por isso, pensar a condição carioca – em um contexto mais restrito – ou a condição latino-americana – em uma perspectiva mais ampla – passa necessariamente por compreender a agência da colonialidade operada pela esfera espacial em tais territórios. Nesse contexto, o espaço – seja pensado através da cidade, do teatro ou da relação entre ambos – não é uma condição apriorística ou superfície, formas pelas quais a modernidade elaborou a dimensão espacial.

Essa elaboração produziu uma narrativa equivocada em que culturas e povos eram fenômenos sobre o espaço e sobre o território (Massey 2008). A dissociação entre sociedade e espaço foi instrumento de imposição de um modelo espacial de filiação eurocentrada, instituído como universal, que classificava e hierarquizava diferenças. De modo que, a perspectiva eurocêntrica instituída pelas invasões coloniais produziu uma dualidade entre progresso e atraso, entre centro e periferia, que "reduz coexistências simultâneas a um lugar na fila da história" (Massey 2008, 22).

Por outro lado, se a dimensão espacial é meio pelo qual se exercem perversas faces da colonização capitalista, ou do capitalismo colonial, o espaço é também a dimensão

dos processos de resistência e de 'contra colonização'. Este último termo, de acordo com Antônio Bispo dos Santos, se refere a "todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios" (Santos 2015, 47-48).

Nesse sentido, a pluralidade, as tensões e contradições atreladas ao espaço, se articulam com a proposição de Massey sobre o termo. Pois, para a autora, a dimensão espacial é tanto (i) produto de inter-relações, como (ii) esfera da multiplicidade e justamente por ser a esfera da multiplicidade, (iii) o espaço está em processo, sempre aberto – não está nunca acabado, fechado, mas em constante devir (Massey 2008, 29-30). Em uma leitura sobre a proposição de Massey, o geógrafo Rogério Haesbaert aponta que o espaço é, assim,

> [...] resultado e indutor da multiplicidade que compõe a dinâmica social. É nesse sentido que o espaço é também a dimensão do reconhecimento do Outro, um outro que não está 'atrás' (temporal e espacialmente), mas que coexiste – encontra-se, respeitada sua própria trajetória, do nosso lado [...] e nunca [está] finalizado, sempre (relativamente) em aberto para a construção de novas conexões. E não apenas novas conexões, mas também novas perspectivas de outros mundos possíveis (Haesbaert 2021, 40-41).

No âmbito deste debate é necessário chamar a atenção para a noção de território, pois espacialidade e territorialidade são dimensões que se constituem. Também por meio de uma perspectiva relacional do espaço, os estudos do geógrafo Carlos Walter Porto-Gonçalves indicam que "o território não é algo anterior ou exterior à sociedade. Território

é espaço apropriado, espaço feito coisa própria, enfim, o território é instituído por sujeitos e grupos sociais que se afirmam por meio dele" (2006, 42). O termo consiste justamente na relação entre a dimensão material do espaço e seus sentidos, significados e modos de uso. Isto é, a apropriação do espaço faz com que emerja a dimensão simbólica do território que, por sua vez, "enseja identidades – territorialidades – que estão imersas em processos sendo, portanto, dinâmicas e mutáveis, materializando em cada momento uma determinada ordem" (Porto-Gonçalves 2002, 230).

Ao compreender o espaço e o território como dimensões relacionais e simbólicas, torna-se possível observar como a colonialidade se inscreve nas formas materiais e imagéticas da cidade. A arquiteta e urbanista Raquel Rolnik aponta como o planejamento urbano, que emerge das utopias do Renascimento europeu – hoje consolidada como meio pelo qual se define e ordena o funcionamento das cidades –, "está nas origens da modernidade, [que por sua vez] está nas origens da ocupação colonial do planeta" (Rolnik 2020, s/p). Isto é, o próprio surgimento da ideia de uma vida urbana é parte dos projetos de subalternização e hierarquização operados pela colonização e pela colonialidade. De modo que para Antônio Bispo dos Santos, "nem todos os povos da cidade são povos colonialistas, mas a cidade é um território colonialista" (Santos 2015, 10).

No caso do Rio de Janeiro, que foi por séculos capital do país, tal perspectiva se torna uma importante ferramenta de leitura crítica sobre a "economia de edificação de espaços urbanos" (Sodré 2002, 32) implementada na cidade desde as invasões coloniais, mas acentuada a partir do século XIX. Pois, como sublinha Sodré, "os colonizadores tinham perfeita noção da importância da arquitetura/urbanismo na consolidação da conquista dos espaços." (Sodré 2002, 32) .

É dentro dessa lógica que o edifício teatral adquire um papel relevante: mais do que infraestrutura para a prática cênica, é um dispositivo urbano e social que contribui na construção do projeto de cidade e de sociedade colonial. Não de maneira fortuita, a própria linguagem teatral emerge, em territórios afro-pindorâmicos (Santos 2015), como instrumento de doutrinação religiosa, a fim de produzir a assimilação do cristianismo e a aniquilação de práticas culturais originárias.

Portanto, pensar o espaço urbano e o espaço teatral a partir do Sul, implica em compreender a agência da colonialidade nessas relações. As reflexões do escritor e dramaturgo Ngũgĩ wa Thiong'o indicam que em territórios marcados pela ferida colonial, os espaços da performance, edificados com este propósito ou não,

> [...] estão ligados ao tempo, isto é, à história, [...] portanto, são lugares de forças físicas, sociais e psíquicas em uma sociedade pós-colonial. [...] a política do espaço da performance é uma complexa interação de todo o campo de relações internas e externas dessas forças no contexto do tempo e da história. [...] Por isso, a questão da política do espaço da performance é pertinente a qualquer teorização sobre a condição pós-colonial. Pois a política do espaço da performance é muito mais do que uma questão de um local físico para um espetáculo teatral. Ele toca em quase todos os aspectos do poder e de estar em uma sociedade colonial e pós-colonial (Wa Thiong'o 1997, 14-29).

Assim, se a dimensão espacial se constitui a partir de um conjunto de relações, ao propormos um olhar a respeito de espaços atrelados ao fazer teatral, aqui pensados a partir de edifícios teatrais, é necessário compreendê-los

para além da dimensão física. É necessário, portanto, pensá-los "pela totalidade das suas relações externas a estes outros e campos" (Wa Thiong'o 1997, 13). E, pensar os espaços teatrais pela multiplicidade das suas relações implica também compreender como sua própria configuração histórica foi elaborada por concepções de representação e poder.

Os estudos da pesquisadora Christine Boyer indicam que tal tipologia foi, ao longo dos séculos, entendida e concebida como espacialidade estruturante da dinâmica urbana europeia (Boyer 1998) e esteve ligada a expressões e representações de poder – ou, como aponta Evelyn F. W. Lima, "uma forma simbólica no conceito de cidade" (Lima 2002). Nesse sentido, se o planejamento da cidade do Rio de Janeiro se baseou na importação de modelos europeus, a lógica de conceber o edifício teatral como dispositivo estruturante das dinâmicas da *urbe* encontrou expressão na cidade quando a corte portuguesa, por meio do decreto de 17 de julho de 1777, determinou a "construção de teatros públicos confortáveis e permanentes, tendo em conta o grande valor educativo dos espetáculos e reconhecendo sua necessidade como escola de valor, de política, de moral e fidelidade aos soberanos" (Dias 2012, 44).

Ou seja, não só a linguagem, mas o próprio teatro como espaço era parte das estratégias de dominação e subalternização operadas pela metrópole. Com a chegada da família real em 1808, tal estratégia foi intensificada para contribuir com o apagamento das feições coloniais da *urbe* – em si a própria expressão colonial. A partir de um conjunto de intervenções urbanas, a construção de teatros não apenas públicos, mas também privados, emergiu como destaque. Havia políticas governamentais de incentivo à edificação desses espaços por meio de auxílios, "ou sob forma de loterias e subvenções dadas às associações" (Dias 2012, 63).

No que diz respeito à localização dos teatros, mesmo antes da chegada da corte portuguesa, os estudos de Rachel Sisson indicam que a conformação de centralidades urbanas do Rio de Janeiro esteve, em diferentes momentos históricos, diretamente ligada à construção de edifícios teatrais (Sisson, 2008) — como a Ópera Manuel Luiz, no Largo do Paço, durante o período colonial e o reinado; o Teatro Lírico Fluminense, conhecido como Teatro Provisório, no Campo de Santana, criado no Brasil monárquico; e o Teatro Municipal, na Praça Floriano, erguido já no período republicano. Em todos esses casos, a presença dos teatros foi decisiva na produção de zonas urbanas nas quais se afirmavam os 'privilégios de cidadania' (Sodré, 2002) e se consolidavam os dispositivos de exclusão que afastavam corpos pobres e negros do centro da vida urbana.

As pesquisas de Evelyn F.W. Lima (2000) sobre os teatros do Rio de Janeiro nos séculos XIX e início do XX indicam que tais edifícios funcionavam, com frequência, não apenas como espaços de apresentação, mas também como sedes — temporárias ou permanentes — de companhias teatrais, nacionais e, especialmente, estrangeiras. Essa dimensão amplia, novamente, o entendimento do edifício teatral: mais do que infraestrutura para a prática cênica, ele se torna núcleo de produção e difusão de uma prática teatral eurocentrada, ancorando as dinâmicas urbanas e culturais da cidade.

Exemplos dessa sobreposição entre espaço teatral e sede podem ser observados em casos como: o Real Theatro São João - rebatizado como Imperial Theatro São Pedro de Alcântara e, mais tarde, Teatro João Caetano -, construído no Largo do Rossio no final do século XVIII (atual Praça Tiradentes), foi ocupado por uma companhia portuguesa logo após sua inauguração, em 1813. O Gymnasio Dramático, inaugurado em 1855 pelo empresário Joaquim Heliodoro dos Santos, líder da companhia que levava seu

nome; o Teatro de Variedades de São Cristóvão, que abrigou companhias como as de Guilherme Silveira, Ismênia dos Santos e Souza Barros; e o Teatro São Luiz, local de fixação do ator e empresário Luiz Cândido Furtado Coelho.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, construído no início do século XX, se constituiu como caso paradigmático em diferentes aspectos, no que diz respeito às relações entre teatro e cidade. Lima aponta que tal edifício, inspirado na Opéra Garnier de Paris, se inscreveu como um monumento na paisagem carioca do início do século XX, sendo um dos emblemas da reforma urbanística comandada pelo prefeito da época, Pereira Passos, no centro da cidade (Lima 2000, 207-233). Consideração fundamental é que não apenas o teatro alude às propostas de Charles Garnier para a casa de ópera francesa, como a proposta urbanística implementada por Passos segue o mesmo pensamento e estrutura das mudanças encabeçadas por Georges-Eugène Haussmann para a renovação da cidade e construção de um novo imaginário urbano sobre a Paris do século XIX – ou seja, uma importação de modelo tanto urbano quanto teatral - como define Sodré, um *trompe l'oeil* europeu.

Além do aspecto material, os usos do espaço também reiteram a dimensão colonial produzida pela espacialidade, pois, de acordo com Lima, após sua inauguração em 1909 – com a apresentação da peça nacional *Bonança* de Coelho Neto –, o teatro foi assumido por uma companhia francesa. A autora critica ainda o fato de que "companhias nacionais não tiveram muitas chances [...] e o teatro [...] tornou-se um símbolo do alto padrão de vida, com espetáculos riquíssimos contratados no exterior e frequentados pelas elites da cidade" (Lima 2000, 228).

Nessa articulação entre o espaço teatral e a cidade, evidencia-se também um aspecto decisivo da reforma urbana de Pereira Passos, que tinha como um de seus símbolos o

Municipal, pois não se tratava apenas de criar um imaginário urbano europeizado a partir da arquitetura eclética e dos bulevares aos moldes parisienses, mas de retirar as populações pobres e predominantemente negras do território e instituir um símbolo europeu e branco no centro da cidade. O geógrafo Renato Emerson dos Santos aponta que tal reforma, "baseada em discursos de transformação estética, sanitária e viária, para dar ar de modernidade à cidade num contexto agrarista-exportador, teve na expulsão de populações (em sua maioria, negras) dos cortiços uma das principais ações" (Santos 2017, 474). Isto é, o branqueamento do território.

No que diz respeito ao conceito de branqueamento do território, o geógrafo aponta que tal perspectiva pode ser compreendida a partir de três dimensões espaciais, notadamente produzidas nas relações entre teatro e cidade no caso do Theatro Municipal do Rio de Janeiro:

> O branqueamento da ocupação, com a substituição de não brancos (negros e indígenas) por brancos na composição populacional de porções do território (através de assentamentos de imigrantes, expulsão ou extermínio dos indesejados); o branqueamento da imagem do território, com narrativas de histórias locais que se iniciam a partir da chegada dos brancos, e eliminam a presença de outros grupos enquanto protagonistas de processos históricos; e o branqueamento cultural do território, com a imposição da primazia de matrizes, signos e símbolos culturais que constituem e identificam territórios, lugares e regiões (Santos 2017, 469-470).

Inclusive, em relação à dimensão do branqueamento cultural, é interessante notar como a escolha por um edifício teatral aparece como (re)afirmação do desejo de

constituir uma Paris dos trópicos. Dentro desse debate, é interessante a perspectiva do cenógrafo e pesquisador Nkululeko Sibanda, na qual o autor argumenta que, em territórios marcados pela colonização, a criação e denominação dos espaços que abrigam performances, como os teatros, os identifica como espacialidades construídas para perpetuar uma prática artística – e, se pensarmos na relação com a cidade, uma prática urbana – de filiação colonial, para perpetuar "a tradição preocupada em 'querer ser-como-o-Ocidente'." (Sibanda 2019, 38). Isto é, no contexto carioca o Municipal emerge como um dos símbolos de um projeto de cidade e sociedade eurocentrada, patriarcal, capitalista, cristã e branca.

Como discutido no início deste texto, Doreen Massey compreende o espaço como dimensão relacional, sempre em processo, nunca acabada. Adotar essa leitura para as relações entre teatro e cidade permite reconhecer que os edifícios teatrais — e, entre eles, o Municipal — não são apenas vestígios de uma história colonial, mas campos vivos de disputa simbólica. A estreia de *O Imperador Jones* pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1945, no palco do Municipal — "onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público" (Nascimento 2004, 213) — apresenta uma reconfiguração, ainda que por um instante, do significado político e espacial desse teatro. O gesto do TEN tensiona as estruturas de exclusão que o edifício produz, reivindicando-o como arena de visibilidade de potências negras. Portanto, se o Theatro Municipal é um signo da colonialidade — do "branqueamento do território" urbano e simbólico —, a presença do TEN o transforma em espaço de enunciação insurgente. O teatro, como espaço, torna-se então campo de disputa que é constitutivo da própria esfera espacial: produz e reafirma as lógicas hegemônicas da modernidade eurocentrada ao mesmo tempo em

que produz e abre frestas com a coexistência de vozes e presenças não hegemônicas.

Pensar o teatro é, portanto, pensar o espaço — e reconhecer que ambos são sempre atravessados por relações de poder, mas também por possibilidades de reinvenção. Nas brechas da cidade colonial, o teatro emerge como território de multiplicidade: lugar onde se inscrevem, em coexistência, as marcas da dominação e das insurgências.

REFERÊNCIAS

Boyer, Christine. 1998. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment.* Cambridge: MIT Press.

Dias, José. 2012. *Teatros do Rio do século XVIII ao século XX.* Rio de Janeiro: FUNARTE.

Grosfoguel, Ramón. 2008. "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 80: 93-118.

Haesbaert, Rogério. 2021. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na "América Latina".* Ciudad Autónoma de Buenos Aires-Niterói: CLACSO-Universidade Federal Fluminense.

Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia, Rio de Janeiro (1813-1950).* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Massey, Doreen. 2008. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Nascimento, Abdias. 2004. "Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões". *Estudos Avançados* 18, 50 (jan./abr.): 209-224.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter. 2002. "Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades". In *La Guerra Infinita: hegemonía y terror mundial*, editado por Ana Esther Ceceña e Emir Sader, 217-256. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter. 2006. "De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana". *Revista GEOgrafia* VIII, 16: 37-52.

Quijano, Aníbal. 2009. "Colonialidade do poder e classificação social". In *Epistemologias do Sul*, editado por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, 73-118. Coimbra: Edições Almedina.

Rolnik, Raquel. 2020. "A Colonialidade do Saber Urbano", comunicação apresentada na sessão 12 do curso, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da UFRJ, 13 de novembro. https://www.facebook.com/ettern.ippur/videos/709508606353183.

Santos, Antônio Bispo dos. 2015. *Colonização, quilombos: modos e significações.* Brasília: INCT/UnB.

Santos, Antônio Bispo dos. 2023. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editor/ PISEAGRAMA.

Santos, Renato Emerson dos, Karoline Santos da Silva, Lisyanne Pereira Ribeiro, Naiara do Carmo Silva. 2017. "Disputas de lugar e a Pequena África no centro do Rio de Janeiro: Reação ou ação? Resistência ou r-existência e protagonismo?" *Revista Indisciplinar: Urbanismo Biopolítico* [recurso online]. Belo Horizonte: EAD/UFMG,

Schucman, Lia Vainer. 2014. "Branquitude: identidade racial branca refletida em diversos olhares". In *Identidade,*

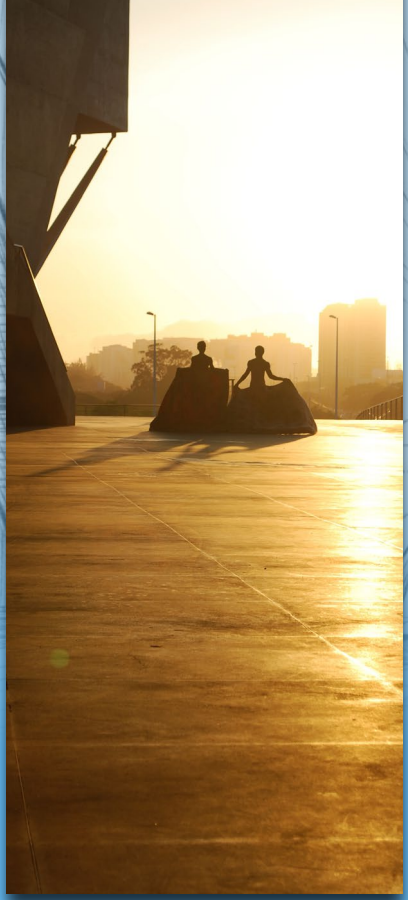
branquitude e negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil – novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa, editado por Maria Aparecida Silva Bento, Marly Silveira de Jesus e Simone Gibran Nogueira, 111-126. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Sibanda, Nkululeko. 2019. "Conceptualizing Alternative Theater and Alternative Performance Space in Postindependence Zimbabwe". *SAGE Open* (April–June).

Sisson, Rachel. 2008. *Espaço e poder: os três centros do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Editora Arco Produções.

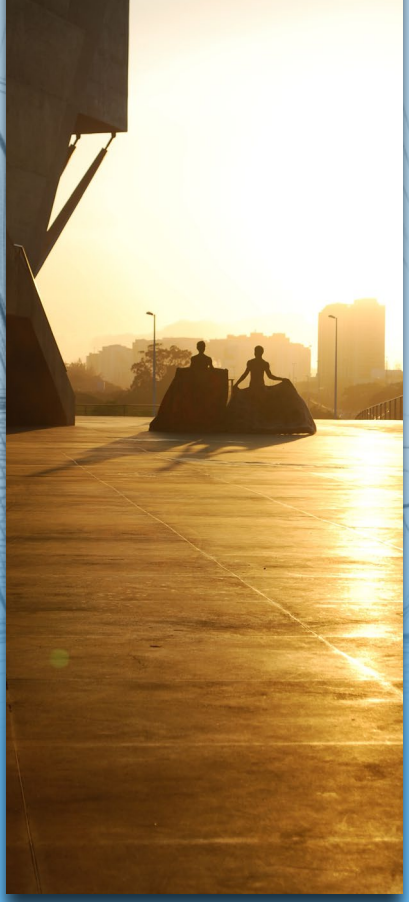
Sodré, Muniz. 2002. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.* Rio de Janeiro-Salvador: Imago-Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Wa Thiong'o, Ngũgĩ. 1997. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space". *The Drama Review* 41, 3: 11-30.

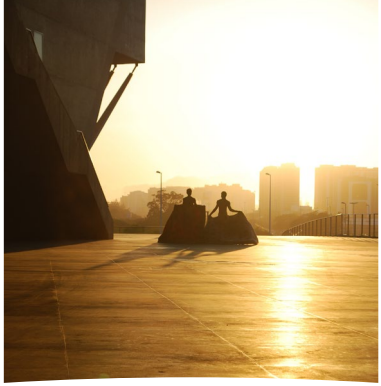


PARTE 2

ARTES CÊNICAS



CAPÍTULO 9



BRAVAS MULHERES: O CAMINHO DE UMA DRAMATURGIA COLABORATIVA ENTRE AS PEDRAS DA CIDADE E AS TÁBUAS DO TEATRO

Isabel Bezelga

Este capítulo pretende discutir as questões relativas ao projeto *As Bravas: vozes silenciadas e invisibilidade feminina*, desenvolvido no âmbito da Investigação que desenvolvemos no Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA), na Universidade de Évora. Dando continuidade à investigação de *Performance, património e comunidade*, focou-se na criação performativa como forma de questionar a invisibilidade histórica das mulheres, dando lugar e voz aos silêncios que atravessam séculos, aprofundando os processos de dramaturgia colaborativa, não apenas como método de partilha de autoria, mas como um gesto político e poético de reinscrição de memória coletiva.

Tem sido uma constante do nosso trabalho, interpelar performativamente as questões de desigualdade e preconceito, que demandam urgência de ação e reflexão. Assim, mesmo que com maior relevância as identifiquemos e situemos no nosso território, elas confluem de forma transversal noutros tempos e lugares.

O projeto *As Bravas* constituiu-se como processo de pesquisa criação, promovido pela Associação Porta 37, em

estreita colaboração com o CHAIA, mercê da cumplicidade artística de uma equipa de atrizes mulheres, constituída por docente, estudante de doutoramento, mestres e mestrandas em Teatro da Universidade de Évora, e que envolveu ainda, mulheres da comunidade eborense, com ganas de fazer teatro.[1]

Diálogos concetuais

Convocámos um corpus concetual, multidisciplinar que nos permitiu alicerçar esta pesquisa criação, sem abdicar da perspetiva que legitima a prática artística enquanto produtora de conhecimento em si mesmo, passando pela análise do silenciamento histórico das mulheres e pelo aprofundamento das interferências nas interseções entre processos de criação e os diversos espaços patrimoniais de criação para fundamentarmos as opções do processo dramatúrgico, nomeadamente na valorização de uma dramaturgia colaborativa.

O silêncio *ensurdecedor* relativo à participação das mulheres na história oficial fundamenta a urgência de práticas, que reinscrevam as suas memórias e experiências no espaço urbano, sociopolítico, cultural e artístico, resignificando-o e atribuindo-lhe novos sentidos. Efetivamente, o imaginário ocidental organizou-se a partir de oposições binárias que regulam o feminino — natureza/cultura, corpo/razão, emoção/intelecto, pureza/impureza. Entre essas dualidades, uma das mais persistentes é a que opõe a mulher como objeto de desejo (a puta) à mulher como

1 E porque a equipa não pode deixar de ser referida aqui se apresentam: Gheysla Nascimento, Ana Malta, Andrea Fernandes, Catarina Nogueira, Inês Leite, Daniele Silva, Daniela Lopez, Brigite Gomes, Miriam Sow, Fernanda Alves, Lídia Vicente, Emília Ferreira, e eu própria, a que se juntaram já em fase adiantada de preparação do espetáculo *Bravas mulheres*, o músico Caio Priori, o designer de luz Renato Machado e a produtora e responsável de comunicação Joana Calhau.

símbolo de maternidade e sacralidade (a mãe ou santa). Trata-se de uma estrutura simbólica que descreve dispositivos de poder que operam na regulação da sexualidade e da reprodução.

Simone de Beauvoir (1949), realçou que o patriarcado define a mulher sempre em função do homem. A mulher é o outro. Nesse sentido, o valor feminino oscila entre a disponibilidade erótica e a abnegação materna, categorias que garantem a posse simbólica e física do corpo da mulher. O corpo da mulher é simultaneamente desejado e punido — deve ser belo, disponível, mas também vigiado e envergonhado. Dessa forma, a identidade feminina é produzida através da performatividade do desejo, ou seja, pela repetição de gestos e condutas que garantem a legibilidade do corpo como objeto heterossexual (Butler 1990).

O poder patriarcal, assim, sexualiza a mulher para controlar sua imagem. A puta é a mulher que goza fora do controle masculino — e, por isso, é castigada com a vergonha pública, a marginalização e, historicamente, a violência. É a herdeira da bruxa: o corpo que deseja e conhece os próprios prazeres é, ainda, o corpo que deve ser queimado ou silenciado.

Em contraste, a mulher-mãe é idealizada como símbolo de pureza e sacrifício, guardiã do lar e da continuidade da espécie, convertendo-se em instrumento de domesticação do feminino. Como observa Adrienne Rich (1976), a experiência da maternidade foi historicamente transformada de potência criativa em obrigação social — o corpo da mulher passa a pertencer à família, à religião e ao Estado.

Essa santificação da mãe reforça o ideal da mulher submissa, paciente e moralmente superior, em oposição à mulher sexualizada e autónoma. Trata-se de um duplo aprisionamento: enquanto o prazer é punido, o cuidado é explorado.

Estas e outras figuras, como *bruxa, louca* e *histérica,* compõem o arquivo simbólico da subjugação patriarcal: todas são diferentes modos de neutralizar a potência do corpo feminino.

Ao longo da história ocidental, o corpo das mulheres foi constituído como objeto de poder e conhecimento, controlado por instituições religiosas, médicas e jurídicas. Michel Foucault (1975) descreve o poder disciplinar como um mecanismo de vigilância que transforma corpos em sujeitos dóceis e úteis. No caso das mulheres, essa docilização se realizou por meio da moral cristã, da ciência médica e do discurso psiquiátrico — sistemas que transformaram a diferença em desvio.

Assim, as figuras da bruxa, da histérica e da louca são manifestações históricas distintas de um mesmo processo: a tentativa patriarcal de restringir a liberdade feminina, reconfigurando a autonomia como ameaça. Nesse sentido, Silvia Federici (2017) argumenta que a caça às bruxas foi parte fundamental da consolidação do capitalismo moderno: uma forma de destruir os laços comunitários e os saberes femininos ligados à cura, à sexualidade e à reprodução. Também a histeria pode ser relida como uma forma de insubordinação simbólica, o corpo que fala quando a voz é negada: "A histeria é a encenação de um corpo que se recusa a ser silenciado" (Didi-Huberman 2003, 46). Por sua vez, Phyllis Chesler (1972) demonstra que mulheres consideradas criativas, sensuais ou insubmissas eram frequentemente internadas e diagnosticadas como 'doentes mentais'. A loucura, assim, tornou-se uma forma de exclusão social da mulher que ultrapassava o papel doméstico ou o ideal de feminilidade burguesa.

O teatro, a performance e a escrita feminista contemporânea retomam estas imagens para transformar o estigma em potência, revelando que o que foi chamado de 'loucura' era, muitas vezes, liberdade.

Ao se apropriar da linguagem e do corpo, a mulher passa a ser sujeito da sua própria experiência. As práticas feministas e performativas do século XX e XXI têm vindo a reinscrever o corpo feminino no espaço público, reclamando a liberdade de desejar e gerar como gestos políticos. Intencionalmente, desejámos evidenciar esta ocultação do feminino no território em que habitamos e onde investigamos, tomando o património cultural como *locus* do desenvolvimento de um processo de criação situado.

Neste sentido, explorámos a estreita relação entre os espaços patrimoniais da cidade de Évora — a Fonte das Bravas e a zona balnear, a antiga fábrica de massas Leões, agora convertida na Escola de Artes da Universidade de Évora, e o antigo Cinema Eden, e o Salão Central Eborense, que após uma longa restauração é o mais recente espaço cultural multiusos da cidade —, com narrativas orais, documentação e experiências dos participantes que situaram a participação e o papel das mulheres no contexto urbano, ontem e hoje.

"As fontes e os tanques eram tipicamente construídos nas entradas das cidades, em locais estratégicos ao longo das vias de acesso, facilitando a vida dos viajantes e dos seus animais, onde podiam refrescar-se" (Mendes 2018, 74). O Chafariz das Bravas situa-se fora da área urbana circunscrita pela muralha que delimita o centro histórico de Évora e foi classificada em 2012 como monumento de interesse público. Foi construída no século XV "[...] com vinte e duas ameias góticas, das quais atualmente possui vinte, que coroam a parede de alvenaria, onde se encontra o cano de metal por onde a água flui para um grande tanque de granito" (Mendes 2018, 75).

Figura 1 – Imagem do Chafariz das Bravas – Évora – Portugal – Edição de Malva & Roque – Rua do Arsenal, 118 – Lisboa. Bilhete-postal colorido antigo da década de 1900, n/circulado. Coleção particular de Hugo de Oliveira[2].

O Chafariz das Bravas (Fig.1) faz parte da antiga rede de fontes e sistemas de distribuição de água que sobreviveram até os dias de hoje, atestando a importância da água e o poder que o acesso a esse recurso confere em um território onde a água sempre foi escassa. Destaco o Chafariz das Bravas e as narrativas que constituem um vasto patrimônio imaterial (forjadas nas tradições orais que se estenderam por séculos, sobre as mulheres corajosas que ali se reuniam e os castigos sofridos pelos gritos de suas vozes altas), que pode ser a origem de seu nome.

Desde os primórdios, algumas tarefas explicitamente atribuídas às mulheres, especialmente às mais pobres e vulneráveis, como lavar a roupa de outras pessoas para sua subsistência, implicavam maior liberdade de movimento no espaço urbano e a frequência a espaços de associação feminina: as lavanderias. Sua existência conferia

2 Disponível na internet: https://www.postais-antigos.com/evora-chafariz-das- bravas-evora.html. [consultado em 8 de novembro de 2025].

uma espécie de poder à voz feminina como instrumento de poder simbólico. O fato de elas usarem a liberdade de expressão e falarem alto, práticas consideradas impróprias para "mulheres respeitáveis" pela sociedade, levou ao estabelecimento de regulamentos municipais restritivos e à aplicação de multas e castigos corporais.

Embora seus nomes não tenham sobrevivido, 'Bravas' eram aquelas que, em seu trabalho como lavadeiras e carregadoras de água, gritavam alto da fonte aos céus. Com suas línguas soltas e afiadas, eram punidas com multas, chicotadas e mordaças de ferro, e suas vozes eram silenciadas (Roteiro da peça Bravas Mulheres, 2025).

Desta forma, previmos o desenvolvimento criativo de *As Bravas* em linha com as abordagens de *site specific theatre* (Pearson, 2010) que implicam imersão e escuta do lugar na criação dramatúrgica. A dramaturgia, neste processo, é entendida como um campo em devir — um espaço de negociação constante entre corpos, vozes, histórias e territórios. Pretendemos desenvolver uma dramaturgia que se constrói em constelações e não em narrativas lineares, beneficiando para tal da lógica rizomática de Guattari e Deleuze (1995).

Segundo Marianne Kerkhoven (2016) a *nova dramaturgia* rompe com a concepção linear, hierárquica e centrada no texto dramático. Enfatiza processos colaborativos, híbridos e abertos, nos quais o sentido emerge da interação entre os diferentes elementos cénicos - corpo, espaço, som, imagem, luz, privilegiando a mediação entre criadores, contextos e materiais. Essa mudança dialoga com o pensamento complexo (Morin, 1990; Cilliers, 1998), que compreende sistemas vivos e criativos como redes dinâmicas, não lineares e auto-organizadas.

Katalin Trencsényi (2021), no seu ensaio "Heterarchical dramaturgies", ao analisar as diversas denominações que

se inscrevem no campo da nova dramaturgia questiona: "*If the Aristotelian form can be interpreted as hierarchical, conflict-led and expressing patriarchal values, what are those heterarchical dramaturgies in contemporary theatre that promote a more equal worldview?*" (2021, 2)

A dramaturgia contemporânea pode ser entendida como um sistema dinâmico, auto-organizado e adaptativo, onde múltiplas forças interagem sem um centro fixo de controle. A metáfora da 'heterarquia' — oposta à hierarquia — sugere uma rede de relações horizontais, em que cada componente (ator, texto, som, público, espaço) influencia e é influenciado por todos os outros. Portanto, descreve uma prática dramatúrgica em rede, não linear, emergente e participativa, refletindo o paradigma contemporâneo de complexidade. Essa concepção ressoa nas abordagens de Erika Fischer-Lichte (2008) e Hans-Thies Lehmann (2006), que defendem dramaturgias baseadas na interconexão, instabilidade e coautoria. Katalin Trencsényi (2021) argumenta que, através desta perspectiva, se propõe compreender a cena contemporânea como um ecossistema vivo de relações interdependentes, em que o sentido é co-construído e constantemente reconfigurado — uma dramaturgia da complexidade.

De entre as diversas adjetivações de dramaturgias analisadas pela investigadora, desde logo se salientou uma possível *dramaturgia feminina* proposta por Radosavljević (2016), que surge como uma metáfora potente para compreender dramaturgias não lineares, cíclicas e relacionais. No contexto do processo de criação de *As Bravas*, a poética da obra propõe uma ética do entrelaçar: as memórias e narrativas de diferentes mulheres que convivem, sem hierarquia, numa rede viva de sentidos que se (re)tecem em cada encontro.

> O desejo de lançar um olhar para a história não é o desejo de ler ou ouvir de novo o que já se sabe, mas o desejo de escutar as lacunas e reescrever as narrativas dadas de acordo com o que ficou faltando, o que não ficou registrado – indo na contramão do apagamento da memória e da história. (Small 2016, 51)

Dessa forma, a memória constitui-se como eixo central no processo dramatúrgico, continuamente atravessando os corpos e agires das atrizes: "*memory here is performative in the sense that it wants to inscribe itself actively in the present.*" (Jestrovic 2023, 122) A dramaturgia colaborativa é, desta forma, compreendida como prática relacional (Bourriaud 2001), constituindo uma ética de escuta e de partilha.

No contexto das práticas participativas (Cohen-Cruz 2020; Bishop 2012) a dramaturgia colaborativa ganha relevância ética e política: cada voz, memória ou corpo torna-se um nó de uma rede de significação compartilhada.

Contextualização e desenvolvimento do projeto *As Bravas*

O projeto estruturou-se por diversas fases, que configuram tanto um percurso artístico como metodológico.

A primeira fase consistiu na residência de formação, no âmbito da arqueologia vocal, em que guiadas por Francesca Dela Monica procurámos e explorámos as vozes ancestrais através da perceção sobre a produção sonora e vocal individual em estreita vinculação com o corpo e o espaço. Iniciando pela compreensão dos espaços ocupados pela voz, para que o corpo possa se tornar um corpo dramatúrgico em que a emissão tridimensional da voz surge consciente e mais rica em modelações de harmónicos. (Malta 2025) A busca por uma coralidade polifónica através dos

exercícios proporcionados pela artista investigadora proporcionaram um treino e consciência profunda que sustentou o processo de criação.

A fase seguinte consistiu no desenvolvimento de duas ações em período simultâneo:

A 1ª ação consistiu na condução de uma oficina de iniciação teatral com mulheres da comunidade, através de abertura de uma chamada, permitindo abordar a problemática de invisibilidade feminina. Através do recurso à ludicidade e ao jogo foi instaurada a confiança necessária para a realização de exercícios que contaram com as próprias experiências e desejos das participantes, como formas de acesso à linguagem teatral e incorporação de códigos e estruturas da prática performativa – Esta familiarização prévia era necessária e visava a integração das participantes no processo de criação com as restantes atrizes.

A 2ª ação consistiu na realização de um laboratório de criação intensivo, com estudantes do plano curricular do Mestrado em Teatro através da exploração da abordagem de *site specific theatre*, no contexto do espaço público de Évora. A rua foi assumida como território de escuta e de presença. A performance em espaço público, em diálogo direto com transeuntes e fluxos da cidade, funcionou como gesto artístico e dispositivo de recolha de experiências (Figs.2a e 2b). O corpo feminino no espaço urbano tornou-se, assim, uma afirmação política e investigativa. Desdobrando-se numa deriva performativa pela cidade, percorremos caminhos não explorados, que nos conduziram ao entorno do chafariz das Bravas, que esteve sempre associado ao trabalho invisível das mulheres (Figs. 3a e 3b).

Figuras 2a e 2b - Explorações do espaço do Chafariz das Bravas e entorno, Fev.2025, Évora. Créd. Fot. Isabel Bezelga. Arquivo CHAIA

Inspiradas nas práticas situacionistas e na *flânerie* crítica, ali instalámos um dispositivo de escuta, feito de testemunhos sonoros e objetos simbólicos.

Ao ativar este lugar como território dramatúrgico, pequenas instalações, ações poéticas e intervenções performativas, procurámos transformar silêncio em presença, reinscrevendo no espaço urbano memórias femininas que a narrativa oficial não registou assim como interrompendo os fluxos da cidade, de forma disruptiva (Carreira 2007)

Figuras 3a e 3b - Explorações no entorno do Chafariz das Bravas, Fev.2025, Évora. Créd. Fot. Isabel Bezelga. Arquivo CHAIA.

Infelizmente devido a condições meteorológicas adversas, não foi possível a realização do percurso participativo previsto, na data agendada, pelo que se impôs a sua transmutação para a nave dos Leões, onde se situa o edifício dos ensinos de artes cénicas, mantendo a estrutura da antiga fábrica.[3]

Permito-me trazer aqui extrato da reflexão de uma das mestrandas, e cito:

> A cena que irá surgir das observações desses espaços é também agora uma nova composição ou 'versão' da cidade observada, que mais do que disparadora

3 Este tópico foi aprofundado em Lima, E., Bezelga, I. e Lyra, C. (2023). Memória e representação do passado recente: o patrimônio industrial português reconvertido em Évora e Guimarães. Memória e Representação do Passado Recente. Revista ARA 15 pp.45-72. São Paulo, 2023.

> para a cena, também pode ser linguagem. E ainda que não estejamos mais nela, na cidade, porque toda viagem pode contar com imprevistos fomos então, para a nossa universidade, nossa "casa" e "cidade" e aí vem a uma das mais importantes partes do processo: A ressignificação. Das ideias, dos dispositivos. Escutar novamente um comum e ao mesmo tempo, um novo espaço, para criar diálogo com uma pesquisa que não nasceu nele. (Silva, 2025)

Águas bravas, águas livres foi simbolicamente apresentada no Dia Internacional da Mulher. (Figs.4a, 4b e 4c)

Figuras 4a, 4b e 4c - Detalhe da performance Águas bravas, águas vivas, 8/3/2025, Open Space do Edifício do Teatro- EArtes; Antiga fábrica dos Leões U.Évora. Créd. Fot. Rogério Almeida. Arquivo CHAIA.

Detenhamo-nos mais demoradamente no último tempo: O de criação dramatúrgica e levantamento de cenas. Dá-se finalmente o encontro/mergulho com todas, ao longo de 3 meses de composição e ensaios, em que se reúne e experimenta todo o material descoberto, pesquisado e explorado nas várias fases.

Este processo foi orientado por metodologias de criação colaborativa e de participação comunitária, com base numa lógica de negociação horizontal (Cruz e al. 2022). As

decisões artísticas foram partilhadas, integrando as diferentes perspetivas, experiências e sentires. Essa abertura transformou-nos em coautoras e o processo criativo em espaço de escuta coletiva.

Tratou-se de um tempo da improvisação e descoberta, de buscar ainda o que abre e cria sentidos outros, de deitar fora o que não cabe, com pena de largar... Tempo para as discussões demoradas... E o tempo a apertar, ter de tomar decisões e conferir estrutura interna das cenas. A clamar pelo planeamento meticuloso e ainda de longos ensaios. Por fim o trabalho chegou ao teatro. O palco, embora formalize a ação e ofereça condições técnicas específicas, não foi entendido como fechamento do processo. Pelo contrário, funcionou como laboratório estético onde as imagens, vozes e memórias trazidas e reconfiguradas de fases anteriores se condensaram poeticamente.

Aqui, o espaço deixou de ser cenário e passou a ser produtor de sentidos. E, de fato, foi o espaço que nos conduziu — que nos obrigou a escutar as camadas simbólicas que se revelavam e a inscrever nelas os corpos femininos, devolvendo presença onde antes existia ausência.

Importa sublinhar que o texto dramatúrgico não preexistia. Ele emergiu da experiência vivida pelas próprias atrizes, do confronto com a invisibilidade histórica das mulheres e dos rastos e traços impressos nos espaços urbanos, tornando-se motor da escrita.

José Sánchez observa que "a dramaturgia contemporânea é uma prática relacional, construída na negociação entre diferentes sujeitos e contextos" (2011, 88). Foi nesse horizonte que a dramaturgia colaborativa se consolidou: como prática de negociação entre história e subjetividade, entre memória coletiva e experiência íntima. Ao adotar práticas participativas, As Bravas reforçam a conceção de arte como processo relacional (Bourriaud 2001) e como campo de produção partilhada de conhecimento.

Esta última fase culminou no espetáculo *Bravas Mulheres* apresentado em 2025, no recém inaugurado Salão Central Eborense (Fig.5). Não como conclusão, mas como recomposição.

Figura 5 - Aspecto do interior do Éden Teatro (Salão Central Eborense), Évora,1933. Autor: Eduardo Nogueira (1898-1969). Col. Arquivo fotográfico da Câmara Municipal de Évora. https://arqm.cm-evora.pt/salao-central-eborense

O palco funcionou como lugar de eco e de síntese, reunindo fragmentos de pesquisa, de instalação e de deriva. (Figs.6a e 6b)

Em suma, este processo demonstra a potência de uma abordagem, que considera que a dramaturgia colaborativa é também uma ética e uma política da criação. Uma ética porque exige escuta, partilha e abertura ao outro. E política porque reinscreve nos espaços urbanos as vozes das mulheres, deslocando o silenciamento histórico.

Figuras 6a e 6b - Cenas do espetáculo Bravas Mulheres, Salão Central Eborense, Mar. 2025, Évora. Créd. Fot. Joana Calhau, Arquivo Ass. Porta 37/ CHAIA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo resultante refletiu a diversidade das contribuições, ao mesmo tempo que potencializou a visibilidade das experiências femininas silenciadas. A dramaturgia aqui não se escreve apenas no papel. Ela escreve-se nos corpos das atrizes. Ela escreve-se também nas ruas da cidade e nos interstícios da memória. E, sobretudo, ela resiste.

Considero que este percurso da rua ao teatro não corresponde apenas a um deslocamento espacial, mas também epistemológico. Haseman (2006) refere que a investigação performativa constitui um paradigma próprio de produção de saber. Em *As Bravas*, essa perspetiva alia-se à noção de saberes situados (Haraway 1988), uma vez que o processo foi construído coletivamente, a partir de vozes plurais e de experiências incorporadas.

Ao articular etapas que se movem da rua ao teatro, a investigação promove um percurso que conjuga experimentação estética, reflexão crítica e construção horizontal de conhecimento. A prática artística, neste projeto, não se limita a ilustrar conceitos; ela é método de pesquisa e de produção metafórica. Ao ocupar a rua, dialogar com a

comunidade e condensar no teatro, *As Bravas* articulam performance, política e investigação, constituindo-se como um processo de epistemologia partilhada.

Concluo sublinhando que a potência de *As Bravas* reside não apenas na visibilidade estética que alcançou, mas, sobretudo, na forma como integrou a diversidade de vozes numa prática colaborativa, transformando a criação artística num exercício de democracia cultural e de resistência feminista.

REFERÊNCIAS

Beauvoir, Simone. 1949. Le deuxième sexe. Paris: Gallimard.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso books.

Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.

Butler, Judith. 1990. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. London- NewYork: Routledge.

Carreira, André. 2007. "A cidade como dramaturgia do teatro de 'invasão'". In *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências.* Santa Catarina. s/p.

Chesler, Phyllis. 1972. *Women and Madness*. New York: Doubleday.

Cilliers, Paul. 1998. Complexity and Postmodernism: Understanding complex systems. London-NewYork: Routledge.

Cohen-Cruz, Jan. 2020. "Beyond the 'Other': Seeking Commonality in a Divided World". In *A Busca do Comum - Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis*, editado por Carla Cruz, Hugo Cruz, Isabel Bezelga, Miguel Falcão e Ramon Aguiar, 16-20. Porto: i2ADS/UP.

Cruz, Hugo, Isabel Bezelga e Isabel Menezes. 2022. "Para uma tipologia da participação nas práticas artísticas comunitárias: A experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 10, 2: 01–30.

Didi-Huberman, Georges. 2003. Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris: Macula.

Federici, Silvia. 2017. Caliban and the Witch: Women, the body and primitive accumulation. New York: Autonomedia.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. The Transformative Power of Performance: A new aesthetics. London: Routledge.

Foucault, Michel. 1975. Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris: Gallimard.

Guattari, Felix, Gilles Deleuze. 1995. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia* vol.1. São Paulo: Editora 34.

Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14, 3: 575–599. https://doi.org/10.2307/3178066

Haseman, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research". In *Media International Australia* 118, 1: 98–106. https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113

Jestrovic, Silvija. 2023. "What Memory Wants (editorial)". *Theatre research international* 48, 2: 119-122.

Kerkhoven, Marianne Van. 2016. "O Processo Dramatúrgico". In *Dança e Dramaturgia(s)*, editado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha, 182-189. São Paulo: Editora Nexus.

Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós dramático*. São Paulo: Cosac & Naif.

Malta, Ana. 2025. "Relatório de processo das Bravas". Universidade de Évora.

Mendes, Francisca. 2018. "O Balneário da Bravas". *Boletim do arquivo distrital de Évora* 7: 74-94.

Morin, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe.* Paris: Éditions du Seuil.

Pearson, Mike. 2010. *Site-specific Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Radosavljević, Duška. 2016. "A question, a case study and seven digressions". *Not Now Collective* website, 4 de junho. https://notnowcollective.com/2016/06/04/a-question-a-case-study-and-seven-digressions/

Rich, Adrienne. 1995. *Of Woman Born: Motherhood as experience and institution.* London: Norton.

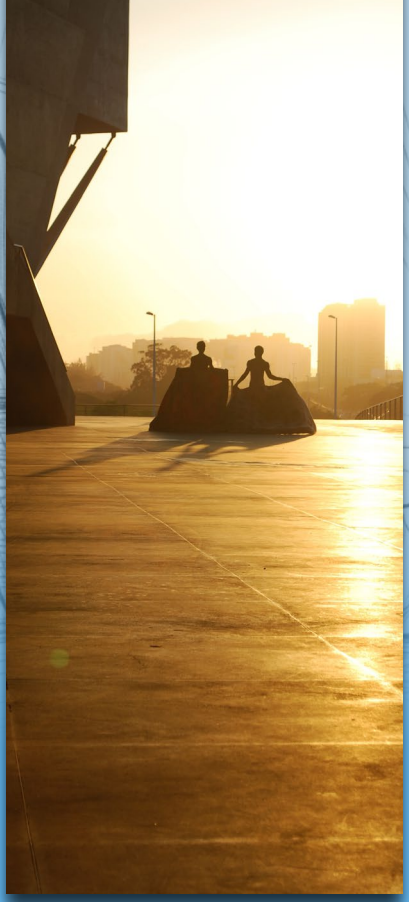
Sánchez, José. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. Universidad de Castlla-La Mancha.

Silva, Danielle. 2025. *Relatório do Laboratório de Interpretação/Encenação II – Módulo I*. Mestrado em Teatro da Universidade de Évora.

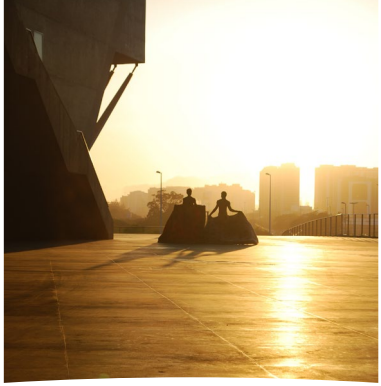
Small, Daniele. 2016. "O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo". *Sinais De Cena* 1: 49–63. https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2016.0005

Trencsényi, Katalin. 2021. "Heterarchical Dramaturgies". *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC journal/Revue de l'AICT* 24 (Dez.) https://www.critical-stages.org/24/heterarchical-dramaturgies/

V.V. 2025. *Guião do espetáculo Bravas Mulheres*, Évora.



CAPÍTULO 10



O LUGAR DA CENOGRAFIA COMO CAMPO DE EDIFICAÇÃO DA IDEIA

Helder Maia

A cenografia tem vindo a ocupar um papel decisivo na conceptualização das artes cénicas contemporâneas. Como resultado da experimentação modernista, a cenografia ultrapassou a esfera representacional e ganhou autonomia expressiva — um passo essencial na sua emancipação enquanto ato criativo. As estéticas pós-dramáticas, contudo, reconfiguraram esta autonomia, promovendo alinhamentos híbridos entre a cenografia e outras práticas artísticas e sociais.

A performance introduziu novas questões de presença que envolvem não apenas os corpos em ação, mas também os espaços que habitam. Como resultado, o palco afirma-se cada vez mais como uma situação, e a sua estética é moldada por esta condição processual e relacional.

Em consonância com esta paisagem contemporânea, consideramos inevitável que a cenografia assuma um papel ativo — plenamente consciente do seu lugar nas práticas artísticas do século XXI. Deve ser reconhecida não apenas como uma ferramenta compositiva, mas como um agente implicado nos processos de criação, atento às suas implicações sociais, políticas e materiais.

Neste contexto, procuramos integrar dois campos fundamentais de estudo e investigação: por um lado, a cenografia como espaço de reflexão crítica e de construção de ideias, enfatizando a sua interdependência com contextos, lugares e situações; por outro lado, o seu posicionamento em relação ao momento crítico que atualmente enfrentamos, marcado pelo esgotamento de recursos e pela urgência de adotar abordagens sustentáveis nas artes.

Estes dois campos, no entanto, nem sempre se envolvem num diálogo direto. O desafio reside precisamente em repensar o lugar da cenografia — os seus métodos, as suas práticas e, potencialmente, as suas estéticas — num espaço atravessado por múltiplas interdependências.

Procuro assim contribuir para este campo de investigação, plenamente consciente da complexidade de transitar entre a conceptualização teórica e o terreno concreto da práxis — e vice-versa. Aqueles que se confrontaram com o processo de construção cenográfica compreendem as suas exigências físicas: corpo/trabalho, mão/olho. A relação entre arte e técnica nas escolhas criativas formou a base pedagógica de um modelo de formação que adotámos e agora trazemos para discussão.

Superar os desafios impostos pela fisicalidade — tanto em termos de execução material como no uso consciente de recursos — é mais urgente do que nunca. A atual construção intelectual da arte, frequentemente dominada pelo espetáculo e pelas tecnologias imersivas (como o mapeamento por projeção), tende a distanciar-nos da relação essencial e direta com os materiais e os corpos. No entanto, é precisamente esta relação que procuramos como fundamento vital para a emancipação do pensamento artístico e académico.

Neste sentido, consideramos essencial reter certas dimensões centrais para a compreensão da cenografia: idealização, construção e manufatura — articuladas numa

vasta rede de relações entre diversos contextos artísticos, espaços e lugares. Estas dimensões, por sua vez, confrontam o desafio de se afastarem do espaço dramático tradicional e de se abrirem ao vasto campo das hibridações que podem fomentar novas compreensões nas artes cénicas.

Finalmente, propomos a abertura de um debate que reconheça tanto as dificuldades como a necessidade urgente de estabelecer ligações entre questões como a sustentabilidade nas artes cénicas, as práticas de design e construção, os processos de criação coletiva e, acima de tudo, a necessidade de repensar o papel da arte, da liberdade e da participação. Ao fazê-lo, esperamos contribuir para o que acreditamos ser uma discussão premente sobre o lugar da arte e a sua receção pelos públicos contemporâneos.

Considerando o conhecimento produzido e a evolução dos conceitos, o lugar da cenografia é vasto e difícil de caracterizar, um lugar que é físico e que ocupa o espaço na construção de ideias.

A prática contemporânea coloca a cenografia como elemento cénico fundamental na produção de sentido. A sua relação com a imagem e o peso que os aspetos da visualidade assumiram nas sociedades contemporâneas têm ajudado; no entanto, o seu papel tem sido decisivo no desenvolvimento de novas dramaturgias. Os desafios da contemporaneidade, enquanto, por um lado, libertam a cenografia das amarras do texto e da narrativa, por outro lado convocam-na para definir a cena, reforçando a sua relação com o todo e com o espectador.

Existem alguns marcos que foram cruciais nesta perspetiva analítica que apresento, pelo que tendo a considerar a escola moderna e o estruturalismo checo como o grande momento de viragem na conceptualização dos saberes e das práticas, a vanguarda como o grande espaço libertador

da expressão, e a *Black Mountain College* na afirmação do experimentalismo e da valorização do performativo.

A escola checa de cenografia moderna esteve na base da mudança radical nas artes cénicas e foi um momento decisivo na evolução dos conceitos, afirmando a complexidade da linguagem e a sua função dramática.

Num artigo relevante, Barbora Příhodová (2015) nota que Růžena Vacková (1901–1982), uma das figuras proeminentes do pensamento estruturalista checo, relaciona a cenografia como manifestação visual na arte dramática, imanente em todos os componentes da performance, e destaca o serviço que presta à teatralidade e ao sentido de temporalidade. O estudo fornece também uma análise detalhada da obra de Vladimír Jindra, cuja concepção de cenografia está ligada à compreensão da chamada 'metáfora do palco', que sustentou substancialmente a mudança na compreensão da noção de cenografia como disciplina teatral complexa.

> The first and foremost task [of scenography] will be exactly the question of a complete specification of integrative possibilities, so that a new model of dramatic work can be completed, not plotted on too narrow synthetic relations of two components, direction and scenic design, nor on straightforward cooperation of direction, scenography, acting, dramatic text and music, but on variability, by the degree of intensity and by the rapidity of controlled relations of all elements with one another, so that their resulting creation appears as a crystalline spatiotemporal formation and so only confirms that this work of art is not a compound, but is rather a complex creation (Jindra 1984, 76 citado em Barbora Příhodová 2015, 258).

Registamos esta necessidade de formar pensamento e acção nas afirmações de Vladimír Jindra, que convoca subcomponentes materiais e imateriais, observando que os componentes materiais estão relacionados com os aspetos mais pragmáticos, frequentemente negligenciados, mas definidores da cenografia; no entanto, ele enfatiza que a evolução é definida por subcomponentes imateriais, entre os quais se encontram: espaço, tempo, movimento, ritmo, luz, cor e som. Destes contributos, destacamos a sugestão de que a manifestação visual influência todos os componentes da performance e é, portanto, corresponsável pela criação de ideias e contribui para a complexidade das soluções dramatúrgicas criadas coletivamente, onde são valorizados tanto os aspetos materiais como os imateriais da criação.

Esta dicotomia programática entre os componentes materiais e imateriais da criação nem sempre foi tão consciente, e por isso parece pertinente convocar este conhecimento para a nossa prática. De certa forma, é este sentido ambivalente que traz o design para o campo artístico. Jindra enfatiza como os aspetos materiais são cruciais na conceção cenográfica sem nunca negligenciar e enfatizando a relevância do que ele chama de subcomponentes imateriais. Estamos claramente a falar da expressão inerente aos materiais, da sua forma, cor etc., juntamente com o seu valor estético de reinterpretação dramatúrgica e carga poética.

A paisagem artística do século vinte é interdisciplinar; a sua definição engloba conceitos e linguagens que não podem ser dissociados. Ação, conceito e repetição fazem agora parte de uma visão espacial altamente complexa, onde linguagens que anteriormente eram autónomas se tornaram complementares, como a pintura e a escultura, a escultura e as artes performativas, o teatro e o cinema, dando origem a novas disciplinas como a instalação, a vídeo-instalação, o happening e a performance. No entanto,

foi no seio da Bauhaus que esta disciplina se desenvolveu mais como confluência de conhecimentos em todas as artes, nomeadamente com Oskar Schlemmer, que desenvolveu uma teoria definindo o espaço como elemento unificador na criação da arte performativa.

Apesar da sua visão holística do design, a Bauhaus (*Staatliches Bauhaus* — Casa da Construção) não abandonou a sua herança artesanal, valorizando a relação indissociável entre o conhecimento técnico e a prática artística. Como afirmado em 1919, o Manifesto da Bauhaus dizia que "não existe diferença essencial entre artista e artesão; o artista é uma elevação do artesão. A graça divina, em raros momentos de luz para além do seu controlo, faz inconscientemente florescer obras de arte; no entanto, a base do saber-fazer é indispensável para todo o artista. Aí reside a fonte da criação artística."[1]

Com a dispersão dos seus membros após 1933, principalmente para os Estados Unidos, estas investigações foram reconfiguradas em novos contextos pedagógicos e artísticos, como na *Black Mountain College*, onde o legado da Bauhaus encontrou continuidade e adaptação. Neste ambiente, a herança do experimentalismo cénico de Schlemmer dialogou com linguagens emergentes da dança moderna, da poesia e da música experimental, contribuindo para o surgimento de práticas intermediais e para a formulação dos happenings nas décadas de 1950 e 1960.

Assim, a trajetória da Bauhaus, do contexto europeu ao norte-americano, revela uma transição de uma investigação estética mais formalista e sistemática para abordagens processuais, colaborativas e abertas, fundamentais para a consolidação da performance como prática central da arte contemporânea.

1 *Bauhaus Manifesto* (Weimar, 1919).

> As John Cage paraphrased Fuller, "I learn much more when I have a failure than when I have a success". Within the Black Mountain college, his 'failure as risk' formulation influenced students of future generations as he became a sought-after speaker on the college lecture circuit by the 1960s. Yet instead of his dream of a technological utopia, it was the paradox of self-declared success in the face of apparent failure, of an experimentation model accommodating individual setbacks for the good of the larger holistic program, that is perhaps Fuller's greatest contribution to pedagogy and design teaching. To accomplish this holistic program, his 'design revolution' had to be cleaved from political connotations, and technologically determined functionalism substituted for the vicissitudes of political action. (Díaz 2015, s/p)

Todos quantos já se confrontaram com a construção de uma cenografia percebem a sua implicação física, corpo/trabalho, mão/olho; esta questão da habilidade manual ou do envolvimento do corpo não é nova, ou antes, é antiga, face ao postulado da virtualização da vida. Superar os problemas que a fisicalidade levanta é hoje, mais do que nunca, um esforço acrescido, tanto em termos de capacidade de realização como mesmo em termos de utilização de recursos.

A construção intelectual que fazemos hoje da arte enfatiza o espetáculo, frequentemente em realidade mapeada, afastando-nos da essência da relação física e direta com os materiais e os corpos; procuramos isto como alimento fundamental para a emancipação do pensamento artístico e académico.

> [...] the theatre is often able to reveal through its mechanical means great subjective truths, truths that would remain essentially unknown or invisible without the theatre artist's ability to manipulate physical form and colour. We should never forget that the scenographer must become an expert craftsman who links the world of words and ideas, philosophies and histories, myths and tales, to physical things that can be seen and touched in a world of material form and movement. If there is to be a continuing theatre, it must rely on steady flow of craftsmen of revelation. (Payne 1993, 117)

Os desafios apresentados trazem para o nosso âmbito de trabalho aspectos fundamentais da transdisciplinaridade do espaço cénico. As materialidades têm assumido um papel decisivo na descoberta de novas dramaturgias e são, no nosso ponto de vista, o espaço privilegiado para o desenvolvimento de linguagens.

O conceito filosófico de Novo Materialismo, como reação ao dualismo entre o sujeito e o objeto, que coloca a 'matéria' no centro do pensamento, questionando visões tradicionais que viam a matéria como algo inerte e passivo, propõe que a matéria (seja corpo, objeto, ambiente, tecnologia, natureza) tem a capacidade de afetar e transformar relações.

Acreditamos que o desenvolvimento destes conceitos traz alguma complexidade à nossa análise, particularmente através do contacto com o texto de Jane Bennett na sua obra *Vibrant Matter* (2010), que nos traz Merleau-Ponty e a existência de uma intercorporalidade entre o sujeito e o objeto.

A descrição de Merleau-Ponty sobre a 'carne' é a implicação do sujeito no objeto (e vice-versa) numa carne comum que se recusa "a submeter-se às exigências de separação clara ou de 'identidade' lógica" (Grosz 1994, 96). As

distinções entre objetos e sujeitos desaparecem, resultando num "ser intercorporal" (Merleau-Ponty 1968, 143).

Identificámos relevância em estudos que relacionam este novo materialismo de forma a perceber o impacto da cenografia na performance e examinar as consequências para as práticas estéticas. Convoca-nos também, no âmbito de uma crítica produtivista, a olhar para a distinção de Guattari e Deleuze entre construção e produção, onde a construção enfatiza o ato criativo, experimental e aberto, enquanto a produção está mais ligada à reprodução de modelos, determinista e fechada.

> Trends in contemporary performance; multi-media, site-specific and immersive theatre, suggest that, more than ever, the materials of scenography — space, light, sound, structures, objects, fabrics, textures and colours — play a central role in audience experience. Nonetheless, our understanding of this role played by materials is underdeveloped. (McKinney 2015, 1)

O trabalho mais desenvolvido que encontrei e que relaciona esta questão da materialidade na cenografia é de Joslin McKinney (*Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack*). Olhar para o trabalho de Katrin Brack levanta um conjunto de questões; a tentativa de lhes responder pode aproximar-nos um pouco mais do assunto e fornecer mais conhecimento. Como ela salienta numa entrevista conduzida por Joslin McKinney em 2016, "não vejo o design de palco como um trabalho autónomo; o meu trabalho só faz sentido na interação com outros agentes numa produção e só então desenvolve o seu efeito" (Brack citado em McKinney 2016, 179).

Katrin Brack questiona o pensamento tradicional, onde o design de cenário e outros elementos de palco têm um

valor operativo, onde o corpo tem sido o centro da ação, colocando os materiais como um meio, um criador de significado. Nesta proposta, a matéria é disponibilizada para que assuma o papel de geradora de significados. Desta forma, não existe um cenário, mas um dispositivo colocado para a construção da cena.

Esta proposta de articulação e criação dramatúrgica não só afeta o papel do cenógrafo como também influencia a tipologia da relação do encenador com o cenógrafo e do cenógrafo com os outros elementos criativos. A conceção e idealização não se baseiam no desenho e no design, mas sim nas condições específicas da situação proposta.

Brack diz que "os atores e encenadores decidem, na sua maioria, como atuar com o material". Encontrar formas criativas de trabalhar com o material no palco é um processo de descoberta e improvisação que é comum a outras formas de arte e artesanato, onde os praticantes experientes não estão a impor forma, mas a "intervir nos campos de força e correntes de material" num processo contínuo e recíproco.

Julie Nioche trabalha com dança; as suas coreografias propõem exercícios não narrativos, onde a imagética de corpos profissionais e não profissionais, juntamente com a cenografia, a música e a iluminação, constrói espaços radicais 'ambientais'. Nestes exemplos, a matéria é um mecanismo para envolver o público através das suas próprias sensações, imaginações e memórias.

Jordi Gali articula as relações entre corpo e matéria, entre gesto e objeto, propondo ao espectador novas perceções de um contexto quotidiano.

O equilíbrio e a oposição tornam-se ações fundamentais, e o corpo e os objetos partilham a sua presença, enriquecendo-se mutuamente numa relação dinâmica de forças, entre equilíbrio e tensão. *T* é um ritual no qual eventos

aleatórios começam gradualmente a compor uma estrutura delicada, instável e complexa sobre a qual o bailarino se move enquanto continua a construí-la. Uma estrutura de engrenagens e pêndulos acústicos que se movem até atingirem o seu ápice: equilíbrio, impossível, e silêncio, insustentável, para além do ritmo de uma única respiração.

Miquel Barceló e Joseph Nadj em *Passo Doble*, o pintor e o coreógrafo, desafiam as regras da pintura e da materialidade em movimento, numa coreografia cuja tela são os corpos vivos dos dois artistas.

Phia Ménard é uma artista circense e artista visual que constantemente reinventa e subverte objetos e códigos. Em *Maison Mère*, ela constrói um templo de cartão, sozinha, como uma deusa *queer*. Tem ferramentas, lanças e, acima de tudo, a sua determinação. Sem falhar, monta, cola, encaixa e corta. Uma metáfora sublime para o nosso mundo em desordem.

A Expansão do Campo

Estes exemplos, que exploram essencialmente linguagens de palco, revelam apenas uma parte do campo cenográfico, uma vez que a cenografia também se tem desenvolvido em espaços não convencionais, dando forma a um conjunto de questões que é importante trazer para debate. Para além do palco tradicional, a prática cenográfica contemporânea expandiu-se devido a vários fatores, entre os quais se destacam as necessidades ambientais urgentes e a rutura com modelos antropocêntricos de conceção do espaço. Neste sentido, observam-se experiências realizadas em campo aberto, em paisagens naturais ou em espaços urbanos alternativos, que deslocam a cenografia das artes dramáticas convencionais, aproximando-a de práticas transdisciplinares e configurando novas formas de receção e relação estética (Hann 2019).

Esta expansão disciplinar — frequentemente designada como 'campo expandido da cenografia' — baseia-se na rutura de convenções, transformando as dinâmicas de interação entre público, performers e espaço. O espectador deixa de ocupar uma posição passiva em relação à cena e passa a estar envolvido em ambientes imersivos, em experiências que questionam a autonomia estética do objeto cénico e convocam novos públicos para modos de participação ativa. Esta mudança pode ser interpretada à luz da chamada viragem performativa, que desloca o foco da obra como produto final para o processo e experiência estética do encontro entre performer, espaço e público (Fischer-Lichte 2008).

Neste processo de redefinição, tem havido uma tentativa de compreender o lugar da cenografia contemporânea, explorando territórios de autonomia criativa que vão para além da função de suporte dramatúrgico. A Quadrienal de Praga (PQ) constitui, neste sentido, um espaço privilegiado de reflexão e experimentação, propondo a cenografia como campo híbrido entre artes visuais, arquitetura, instalação e performance, ou seja, como uma prática que constrói ambientes holísticos em vez de simples dispositivos cénicos subordinados ao espetáculo teatral (Kaye 2000).

Como observa Sodja Lotker, o termo 'cenografia' é utilizado pela Quadrienal de Praga quase como sinónimo de design de performance, substituindo designações como design de cenário (associado a uma noção mais decorativa), design de palco (limitado ao espaço do palco) ou design teatral (restrito ao universo teatral e excluindo outros géneros performativos). Ao adotar a noção de design de performance, expandem-se assim as fronteiras tradicionais da disciplina, permitindo que a cenografia se situe como prática artística autónoma, aberta à diversidade de linguagens performativas e capaz de responder aos

desafios estéticos, sociais e ecológicos do presente (Féral 2011, Hann 2019).

A cenografia, enquanto campo artístico, tem passado por profundas transformações nas últimas décadas, acompanhando o desenvolvimento das artes performativas e envolvendo-se com questões sociais, políticas, ambientais e culturais. A sua evolução não implica a criação de uma nova disciplina, mas antes a consolidação de um campo expandido, adaptável a diferentes contextos e práticas. Procuramos discutir os contornos dessa expansão, a integração de novas metodologias e a emergência de práticas que deslocam a cenografia dos limites tradicionais do palco e do teatro para a vida mais ou menos performativa.

O *Performance Design* permite aos artistas enfatizar a "natureza performativa do seu trabalho criativo como ato especulativo e projetivo de desenhar performance e prática incorporada e contínua de *performance design*" (Hannah e Harsløf citado em Hann 2019, 7).

A cenografia contemporânea pode ser entendida como uma prática permeável que adapta métodos e linguagens a diversos contextos e situações. Não se limita ao design do espaço teatral, mas interage com visualidades, fisicalidade e as estéticas dos ambientes em que se inscreve. Neste sentido, aproxima-se daquilo que Edward Casey descreve como a experiência da paisagem enquanto evento, situada num contexto temporal e relacional específico. Ao mesmo tempo, a paisagem é recordada e revivida como evento, ou seja, no contexto temporal e frequentemente relacionado com a situação (Casey 1987, 187).

A experiência estética da cenografia envolve não apenas a resposta corporal do espectador, mas também a interação que ocorre entre o corpo do espectador e os objetos e ambientes que encontra, estimulada pelas qualidades materiais específicas da cenografia. É aqui que ideias

sobre cognição aumentada ou mente expandida podem desempenhar um papel. Este trabalho dissolve o dualismo real/ficcional e propõe uma ética de coexistência com o "Outro", em consonância com a visão de Braidotti sobre o pós-humanismo como projeto crítico, ontológico e ético (Braidotti 2013, 49).

Esta perspetiva destaca a cenografia como uma prática situada, que não se limita ao objeto em si, mas estende-se a experiências incorporadas. Arnold Aronson (1981), por exemplo, identifica na cenografia ambiental a prática de incorporar os espectadores no mesmo enquadramento espacial e ficcional que os performers, dissolvendo a fronteira entre palco e público.

Paralelamente, o desenvolvimento de práticas em espaços abertos, paisagens ou ambientes não convencionais demonstra a vitalidade do pensamento cenográfico contemporâneo. Estas experiências desafiam a leitura convencional do palco e projetam a cenografia em campos híbridos, mais próximos de instalações artísticas, intervenções urbanas ou práticas ambientais, questionando assim as fronteiras disciplinares e afirmando a cenografia como campo em constante redefinição. Como salienta McKinney,

> In this way, the scenographic turn might be considered to be as much about the embodied imagination of audiences as it is about current scenographic practices. And if this is the case, we might then think about how theories of scenographic experience leads us to reconsider a wider array of aesthetic experience as part of the effort to understand more fully the richness and complexity of the ecology of human and non-human material. (McKinney 2015, 17)

A cenografia contemporânea afirma-se como um campo aberto a uma diversidade de contextos e linguagens, sem perder a sua especificidade no seio das artes performativas. O debate em torno da sua relação com o design de performance revela tensões produtivas que exigem repensar as fronteiras terminológicas e metodológicas. Mais do que uma reivindicação de autonomia disciplinar, a cenografia contemporânea revela-se como uma prática coletiva, situada e processual, capaz de integrar contribuições contemporâneas e de responder aos desafios estéticos, sociais e ecológicos do presente.

> *Notions of expanded scenography such as environments that we perform in — our home, a restaurant, a cruise ship, a parking lot, a public square, a theatre venue, a parliamentary building and the Everest — make us rethink scenography as a system. Scenography is not a setting that illustrates our actions anymore — it is a body (a discipline, a method, a foundation) in its own right. It is a discipline that has its own logic, its own distinctive rules.* (Lotker e Gough 2013, 3)

REFERÊNCIAS

Aronson, Arnold. 1981. *The History and Theory of Environmental Scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bauhaus Manifesto. 1919. Weimar.

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

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Breton, Gaëlle. 1989. *Theatres*. Paris: Editions du Moniteur.

Casey, Edward. 1987. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.

Diaz, Eva. 2015. "Buckminster Fuller's Experimental Finishing School". In *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: University of Chicago Press. https://press.uchicago.edu/books/excerpt/2015/Diaz_Experimenters.html.

Féral, Josette. 2011. *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps.

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

Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Hann, Rachel. 2019. *Beyond Scenography*. London: Routledge.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

Kaye, Nick. 2000. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge.

Lotker, Sodja, e Richard Gough. 2013. "On Scenography." *Performance Research* 18, 3: 3-7 [*On Scenography* special issue].

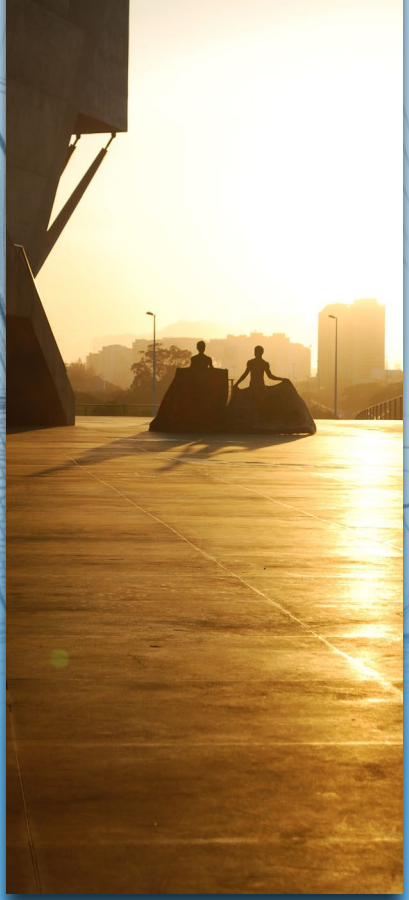
McKinney, Joslin. 2016. "Scenographic Materiality: Agency and Intra-Action in Stage Designs by Katrin Brack." *Theatre and Performance Design* 2, 3-4: 169–184.

McKinney, Joslin. 2015. "Vibrant Materials: The Agency of Things in the Context of Scenography." In *Performance and Phenomenology: Traditions & Transformations*, editado por Maaike Bleeker, Jon Foley Sherman, e Eirini Nedelkopoulou, 1–17. London: Routledge.

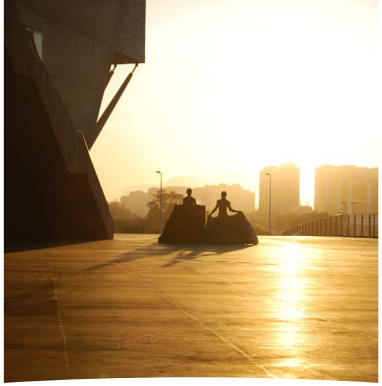
Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Payne, Darwin Reid. 1993. *The Scenographic Imagination*. 3rd ed. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Příhodová, Barbora. 2015. "The Specificity of Scenography: A Czech Contribution to the Theory of Scenography." *Theatre and Performance Design* 1, 1–2: 247–263.



CAPÍTULO 11



A VERTICALIDADE DO ATO: O USO DA DIMENSÃO VERTICAL NAS ARTES PERFORMATIVAS

Jorge Palinhos

Neste capítulo procuro fazer uma análise sobre o papel da verticalidade nas artes performativas, partindo de uma reflexão sobre a relação histórica das artes performativas e miméticas com a horizontalidade e verticalidade, para depois explorar o significado da verticalidade na sociedade e nas artes performativas. Procuro concretizar as ideias com base na análise de dois exemplos: uma encenação de *Endgame*, de Samuel Beckett, pela artista plástica Tania Bruguera, e um projeto da companhia *Visões Úteis*, na qual estive envolvido, que decorreu num reservatório vertical de água.

Este capítulo termina com um levantamento de hipóteses sobre o uso da verticalidade nas artes performativas.

A horizontalidade do olhar

A história das artes performativas tem sido marcada pela ideia de horizontalidade. Os palcos sempre foram horizontais, e mesmo nos espaços teatrais onde se incorporava alguma verticalidade, esta era relativamente reduzida, como acontecia nos anfiteatros gregos e nas black boxes. Ou, em alternativa, jogava-se com a ideia de que os lugares

primordiais eram os que estabeleciam uma relação de quase horizontalidade com o palco, como acontecia no teatro à italiana ou, no seu extremo, no teatro francês, em que os espectadores estavam sentados em pleno palco.

Tal relação de horizontalidade é relativamente fácil de compreender tendo em conta que a estrutura do olhar humano favorece a horizontalidade, tida como a forma mais íntima e verdadeira de contemplação do outro, visto colocar observador e observado no mesmo nível de existência.

Este modo de ver e apresentar os eventos performativos correspondia a uma tentativa de moldagem e interpretação da natureza enquanto sucessão ininterrupta de imagens na horizontal, segundo Bergson, a fim de criar um mundo marcado pelo contínuo espácio-temporal e pela equivalência de acontecimentos, que seriam editados e selecionados pelo olhar do espectador (Brighenti e Pavoni 2023, 41).

Dito de outro modo, a horizontalidade do palco, ao equivaler-se ao mecanismo do olhar humano, constituiu-se como um mundo paralelo alternativo ou complementar ao mundo da realidade, com o qual o espectador estabelecia uma relação equivalente à relação que estabelecia com a sua própria dimensão.

Este modelo de apresentação performativa foi predominante durante séculos, até ao surgimento do cinema no século XIX. Este, não se desviando substancialmente do modelo do teatro, introduziu a possibilidade de seleção e edição do material performativo a ser apresentado, o que causou uma disrupção tanto na noção de continuidade temporal como na noção de proximidade espacial entre público e cena. Efetivamente, a elipse temporal, que era uma raridade mal-vista no teatro - fortemente criticada, inclusivamente, pelo movimento neoclássico, tornou-se um dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, ao ponto de o plano-sequência ser a raridade e a exceção. E o

uso de diferentes planos conseguiu criar uma impressão de proximidade e distância da cena ao público, o que alterou a relação que este mantinha com o espaço ficcional.

A própria noção de horizontalidade no cinema foi levada ao extremo, nomeadamente com técnicas como o Cinemascope, a proporção de 2.66:1, cuja excessiva horizontalidade foi simultaneamente copiada por outros formatos, mas também satirizada. Em certos casos, ambas ao mesmo tempo, como acontece no filme *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard, filme que foi rodado com a técnica de Franscope, a resposta francesa ao Cinemascope, mas no qual o realizador Fritz Lang é ouvido a desdenhar deste formato, descrevendo-o como servindo apenas para filmar cobras e funerais.

Tal extremo de horizontalidade tem vindo progressivamente a ser abandonado, havendo antes uma aproximação à lógica da verticalidade que tem vindo a afirmar-se na modernidade.

A verticalidade é a direção de desvio em relação ao campo gravitacional da terra, em relação ao acima ou abaixo desta (Kaptein e Van Gisbergen 2004). Dito de outro modo é aquilo que um ser humano reconhece facilmente como estando num ponto divergente da sua própria posição de observação, estabelecendo sempre uma relação de diferença evidente em relação ao observador. Alguém que olha na vertical - seja para cima, seja para baixo - está a estabelecer uma relação de desnível, de diferença, entre si próprio e aquilo que é observado.

A importância da verticalidade é evidente na arquitetura, com o uso de construção em altura para assinalar o poder político ou divino, como é o caso de palácios, castelos e templos, mas ganhou novos rumos mais recentemente com o desenvolvimento dos modernos arranha-céus, nos EUA, em finais do século XIX, e dos parques de

estacionamento subterrâneos, que começaram a disseminar-se a partir dos Países Baixos, na década de 60, entre outras soluções destinadas a contornar as limitações do espaço horizontal, que se tornava escasso com o aumento das populações nas cidades.

No entanto, esta verticalidade arquitetónica, nominalmente como forma de resolver problemas de espaço, é também um reconhecimento da integração social das cidades, pois um arranha-céus é uma estrutura de elevada interdependência entre indivíduos, ou em relação a instituições ou organizações. Há todo um amplo leque de infraestruturas e dispositivos de segurança para assegurar a habitabilidade e viabilidade de um arranha-céus, que só são possíveis graças à centralização de decisões e controlos numa única entidade, seja ela pública ou privada. Esta ideia de poder é, aliás, recorrente no uso da verticalidade arquitetónica, tendo numerosos elementos construtivos, como varandas, púlpitos, terraços, etc., sido usados para afirmar e exibir o poder político e económico, e para proclamações ao povo ou sermões religiosos. Na verdade, até há pouco a varanda era pelo menos sinal ostentatório de poder económico, quando não de poder político. No entanto, essa verticalidade de varandas e janelas podiam servir também para derrubar o próprio poder, como comprova o ato da defenestração - o atirar de figuras do poder pela janela - que é um ato simbólico de revolta popular com um longo historial, desde a rainha Jezebel, mencionada na Bíblia (2 Reis, 9:33), o bispo Martinho de Lisboa, em 1383, as defenestrações de Praga em 1419 e 1618, a defenestração de Miguel de Vasconcelos a 1 de Dezembro de 1640, ou as recentes e inexplicáveis quedas de janelas de importantes figuras da Rússia de Vladimir Putin (Death by Falling, 2025).

Isto é, a verticalidade, do ponto de vista simbólico e artístico, expressa ideias de poder, grandiosidade e até moralidade,

mas também de uma forte coesão social, e de uma intensa imbricação de vidas, controlada de forma central.

Além da arquitetura, verticalidade tem vindo a tornar-se predominante também noutras áreas, como a fotografia, com o modo de retrato do telemóvel, popularizado na rede social *Instagram*, e no audiovisual, pela popularidade dos vídeos curtos de *TikTok*, ou dos microdramas, que são séries curtas para a internet, filmadas também na vertical, para serem vistas em telemóvel, já para não excluir e a prática consolidar de filmagens aéreas com drones.

Mesmo nas artes performativas temos vindo a assistir a um crescente interesse no potencial da verticalidade, de que é exemplo a dança vertical, uma modalidade da dança em que os bailarinos dançam suspensos no ar, içados no alto de edifícios ou sobre abismos aparentemente intransponíveis.

Natalie Rowland (2021, 232) nota que a dança vertical, na sua relação com o espaço construído, reforça a relação com o espaço, e a grandiosidade da própria construção, ao estabelecer linhas de comparação entre o corpo humano suspenso e os elementos arquitetónicos, e fazendo contrastes entre as texturas da pele humana e dos tecidos das roupas usadas e o material de construção.

Ao mesmo tempo, o corpo suspenso sublinha a verticalidade, e transforma a perceção de horizontalidade, que é a tida como natural, criando novas relações de perceção do próprio espaço (Rowland 2021, 233-234). Ou seja, a função da dança vertical é sublinhar as distâncias e dimensões arquitetónicas estabelecendo relações de escala entre estas e o corpo humano suspenso. Se é verdade que a dança assenta normalmente na exploração da relação entre corpo e espaço, o espaço tende a ser horizontal, de forma a aproximar a experiência dos corpos dançantes à experiência dos corpos que olham. Ao estabelecer um contraste evidente

entre a relação entre ambos os corpos e os respetivos espaços, gera–se uma impressão no espectador de deslumbramento, de sentir a distância do seu próprio corpo na horizontalidade em relação ao corpo suspenso na vertical.

Além deste exemplo de um género performativo, há vários casos de artistas e criadores que têm procurado a verticalidade nas suas múltiplas dimensões de perceção e simbolismo, através de eventos performativos mais próximos do teatro, que passarei a apresentar.

Endgame, de Tania Bruguera

O primeiro exemplo é a encenação de *Endgame*, realizada por Tania Bruguera, em 2017, com o apoio dos festivais BOCA, Teatro Nacional São João; Colectivo 84; Théâtre Nanterre-Amandiers/Festival d'Automne à Paris; Kunsten Festival des Arts e International Summer Festival Kampnagel, e com apresentações, respetivamente, em Portugal, França, Bélgica e Alemanha.

Tania Bruguera, de origem cubana, é principalmente conhecida como artista visual, performer e ativista, criadora de várias obras artísticas de forte impacto político, como a fundação de um partido político de migrantes, e o apelo ao Papa de conceder a cidadania do Vaticano aos migrantes. Todavia, para responder o convite que lhe foi feito de encenar um espectáculo teatral, optou por um clássico contemporâneo do teatro do absurdo, *Endgame*, ou *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. Esta produção era falada em inglês, interpretada pelos atores norte-americanos Brian Mendes e Jess Barbagallo, além de dois atores naturais de cada local de apresentação.

Rob Sharp (2017), do *The Guardian*, nota que esta não foi a primeira obra que revelou o interesse de Bruguera na obra de Samuel Beckett, pois em 2006 já havia criado uma instalação chamada *Endgame Study #* para o Museu de Arte

Contemporânea de Chicago, onde era usada uma frase da peça e se exploravam ideias de vigilância e poder.

Na obra de 2017 foi construída uma arena circular rodeada de andaimes com cerca de 10 metros de altura, forrada a panejamento branco no interior, com aberturas para o público poder espreitar para o interior da arena, a partir dos andaimes. Este cenário criava assim uma espécie de poço branco, no fundo do qual decorria a ação cénica, que era vista de cima pelo público, distribuído ao longo dos vários andaimes. O branco era também a cor dos figurinos das personagens, que representavam de forma relativamente naturalista o texto de Beckett.

O que não era de todo convencional era a relação que o público estabelecia com a cena. Empoleirados nos andaimes, a espreitar pelas aberturas no panejamento, as cabeças dos espectadores tornavam-se elas próprias parte do cenário do drama, mas também estabeleciam com este uma relação hierárquica, de espectadores participantes, que viam a cena e se viam também entre si, numa posição de cumplicidade, mas também de domínio. Eram, enfim, seres superiores, acima das personagens de Beckett ocupadas a viver um indefinível fim do mundo.

Segundo Sardin, para Bruguera a sua encenação é "um retrato do poder e da complexidade da dependência" (Sandin 2020, 76), pelo que obrigar os espectadores a tomar parte da cena é fazê-los também tomar parte da luta de poder que acontece entre Hamm e Clov.

Sardin sugere que a arena circular remete também para a noção de panóptico de Michel Foucault, desenvolvida em *Vigiar e Punir* (1997, 162). O *Panopticon* é a estrutura de poder por excelência, pois permite que poucos controlem muitos através de uma vigilância tão constante como elusiva. Quem vigia no panóptico tem poder porque não é ele próprio vigiado. Torna-se assim uma relação de poder

assimétrico entre olhares. É também uma estrutura que reflete uma estrutura hierárquica, pois coloca também poucos acima de muitos. Curiosamente, o *Panopticon* é também o oposto do *Theatron*, a base espacial do próprio teatro, em que os muitos espectadores olham os poucos atores. De uma forma ou de outra, estamos perante relações assimétricas, que são expressas pela diferença de verticalidade. O público deste *Endgame* está acima da cena, mas está também dependente desta, pois é forçado a submeter-se ao desconforto de ser espectador - visto que a posição de espreitar pela ranhura era deliberadamente incómoda - e torna-se também cúmplice e paisagem do sistema de poder que sustenta a relação.

A Memória do Aqueduto, de Carlos Costa e Jorge Palinhos

Outro exemplo é *A Memória do Aqueduto*, de 2025, produzido pela companhia Visões Úteis, com autoria minha e de Carlos Costa.

Visões Úteis é uma companhia decana de teatro da cidade do Porto, em Portugal, que tem alternado a sua atividade entre peças de palco, de cariz pós-dramático e ensaístico, intervenção social, especialmente junto das populações carenciadas da zona oriental da cidade, e performances fora de palcos convencionais, a que chamou "Performance na Paisagem" (Palinhos 2017, 10-16), como *Coma Profundo* (2002), *O Resto do Mundo (2007)*, *Cidades de Bronze* (2023) etc. em que a paisagem urbana é usada para explorar temas de comunidade e propriedade privada, contrastes sociais e a arte no espaço público.

A Memória do Aqueduto pretendia explorar a importância da água para a sociedade humana. Não enquanto metáfora ou ligação com a natureza, mas enquanto produto massificado e de produção/tratamento industrial para conseguir sustentar a densidade populacional da maioria das

grandes cidades ocidentais. Foi por isso cognominada de 'uma peça para engenheiros', pois pretendia rejeitar visões mais poéticas tradicionais da água, e pelo contrário confrontar a água, a sua produção e a sua escassez como um problema de gestão de recursos, compreensível racionalmente pelo ser humano.

Com efeito, longe de uma abordagem à água na natureza, interessava-nos explorar a produção humana e infraestrutural da água, pelo que nos dedicámos a investigar as redes de abastecimento de água e saneamento, e acabámos por definir como protagonistas dois engenheiros de uma empresa de águas, que lutam contra uma escassez de água que coloca em risco sociedades inteiras. Esta apresentação decorria no Reservatório de Água do Amial, um antigo reservatório de água desativado, composto por um edifício oco com a reserva de água no topo, cujo único uso à altura da apresentação era enquanto sítio de implantação de antenas de redes móveis.

Este edifício tinha várias particularidades, como o facto de estar inteiramente desprovido de água, e ser composto por uma parte central oca, só com uma escada lateral de acesso ao reservatório, o que nos sugeria a ideia de secura e escassez. A dimensão vertical do edifício também constituía um problema e uma oportunidade, pois restringia seriamente a possibilidade horizontal da cena, e, pelo contrário, fomentava a verticalidade. Desse modo, optou-se por uma disposição do público em ferradura, na base do edifício, e a cena aconteceria entre o centro do público e as escadas de acesso aos patamares superiores.

Tal implicava que o público iria passar boa parte do tempo a olhar para cima, para os atores, pelo que foi necessário mandar construir cadeiras em madeira que assegurassem o conforto, mas também permitissem uma visão

na horizontal e na vertical - em contrapicado - com alguma comodidade.

Deste modo, a performance decorreu quase sempre numa movimentação constante pelas escadas, e o público alternava entre ver os atores perto de si, numa dimensão próxima e humana, nas cenas de maior intimidade ou insegurança das personagens, ou então via-os à distância, nas cenas que sugeriam uma capacidade para agir, algum conhecimento técnico ou até mesmo uma dimensão transcendental do seu drama.

Pois, tendo a equipa criativa acabado por ser influenciada pelo próprio espaço, o arco dramático ganhou uma tensão entre a materialidade do trabalho de engenharia - uma atividade focada em soluções dependentes de matérias-primas ou princípios físicos que permitam resolver problemas no imediato - e a metafísica do sentido da existência e da relação entre o ser humano e a natureza, em que a água simbolizava um vínculo à natureza e à sua dimensão mística e animista.

Em paralelo, a relação entre cena e público ganhava também uma dimensão hierárquica, fruto da própria verticalidade, como já foi discutido. Ficando o público em baixo e os atores em patamares superiores, havia uma posição de submissão - de submissão dos indivíduos numa sociedade à infraestrutura técnica que permite a própria vida em sociedade - e de superioridade - do saber técnico e especializado perante a massa anónima que progressivamente cada vez mais dele depende.

A esta sensação de opressão somava-se a solução de cada espectador ouvir as vozes dos atores através de auscultadores - solução originalmente pensada para resolver os problemas acústicos do próprio espaço - mas que acabou por reforçar a impotência do público perante os problemas de abastecimento de água que lhe eram apresentados,

desta forma fazendo com que o enredo, o espaço vertical e a tecnologia sugerissem seres humanos que estavam a assistir ao conflito entre os deuses da técnica e da infraestrutura que regem as suas vidas.

CONCLUSÕES

Como vimos neste artigo, embora a dimensão horizontal tenha sido preponderante nas artes performativas durante milénios, a contemporaneidade tem vindo a incorporar cada vez mais a dimensão da verticalidade. Esta, apesar de responder à crescente urbanização das sociedades humanas, é também símbolo de uma maior integração vertical das sociedades, cada vez mais dependente de hierarquias complexas de gestão e manutenção de recursos e infraestruturas.

Tais usos da verticalidade têm vindo a fazer caminho nas artes, como é o caso das artes performativas, em que algumas formas artísticas, como a dança vertical, o teatro *site-specific* em certas situações e trabalhos cenográficos que exploram como pode funcionar uma relação de verticalidade cénica ou de relação entre o público e a cena.

Um dos exemplos analisados foi a encenação de *Endgame*, por Tania Bruguera, cuja cena vertical serve para revelar relações de poder e de vigilância. Nele assistimos a um mundo opressivo em que as personagens parecem vítimas do olhar e do domínio do público, que se encontra numa posição superior, mas ainda integrado na própria cenografia, como se o poder se dissolvesse na paisagem, paisagem essa que é o próprio fundo em que acontecem os dramas humanos.

Outro exemplo foi *A Memória do Aqueduto*, uma obra *site-specific* de Carlos Costa e Jorge Palinhos, cujo uso do espaço interior do reservatório do Amial procurava não só

lidar com as limitações física do espaço construído que servia de base para a apresentação, mas também transformá-la simbolicamente numa metáfora da relação hierárquica da maioria da população para com as infraestruturas da água. Nesta relação, o público é a multidão anónima e impotente que está dependente de infraestruturas e mecanismos técnicos e de poder que não compreende, mas que lhe asseguram a sua sobrevivência e até o sentido para a sua existência.

Em ambos os casos se torna visível que a verticalidade da cena reforça a sensação de alienação, de crescente desigualdade nas sociedades humanas, assente no monopólio do poder, dos recursos, da vigilância nas mãos de uns poucos e a crescente apatia e impotência dos muitos que ficam no fundo, a olhar o alto, à espera da salvação impossível.

REFERÊNCIAS

A Bíblia [online] https://www.bibliaon.com/

Brighenti, Andrea e Andrea Pavoni. 2023. "Seeing in Verticality: From 'Vertical Gaze' to 'Figuring Out'". In *Vision and Verticality*, editado por Gary Bratchford e Dennis Zuev, 39-54. Cham, Suíça: Palgrave McMillan-Springer Nature.

Foucault, Michel. 2007. *Vigiar e Punir. O Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.

Kaptein, Ronald G. e Jan A. Van Gisbergen. 2004. "Interpretation of a Discontinuity in the Sense of Verticality at Large Body Tilt". *Journal of Neurophysiology* 91, 5: 2205-2214. https://doi.org/10.1152/jn.00804.2003

Palinhos, Jorge, M. Carneiro e Susana Paixão. 2017. *Teatro Site-specific - Três Estudos de Caso.* Porto. CEAA.

Rowland, N. 2021. "Vertical Knowledge: exploring the potential of vertical dance as a scenographic strategy in the performance of site". In *Dramatic Architectures. Theatre and performing arts in motion*, editado por Jorge Palinhos, Josefina González Cubero e Luísa Pinto, 231-243. Porto, Portugal: CEAA/ESAP-CESAP.

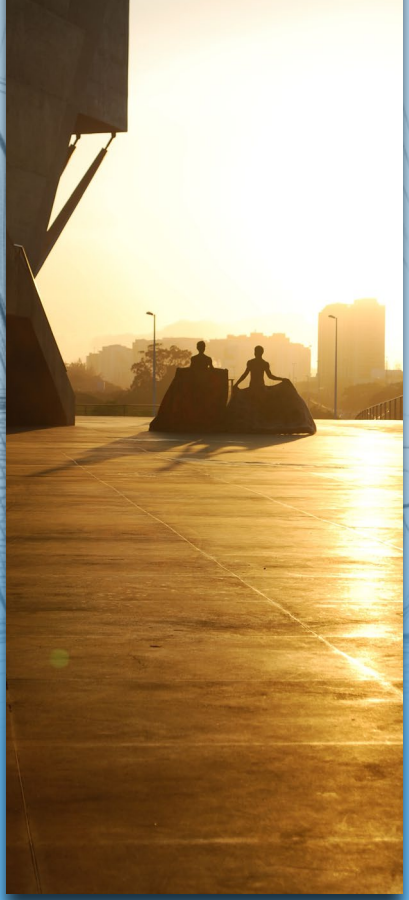
Sardin, Pascale. 2020. "Beckett Performed in the Context of the Globalization of Contemporary Performance". *Francosphères* 9: 71-84.

Sharp, Rob. 2017. "Master and Servant: how Tania Bruguera is using Beckett to dismantle power". *The Guardian*, 11 de abril. https://www.theguardian.com/stage/2017/apr/11/tania-bruguera-samuel-beckett-endgame-boca-porto

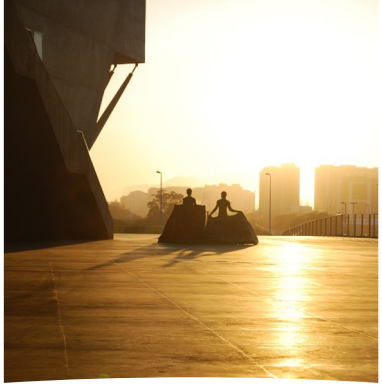
"Death by Falling: A Timeline of Cases Across Russia and Abroad". 2025. *The Moscow Times*, 25 de setembro. https://www.themoscowtimes.com/2025/09/25/death-by-falling-a-timeline-of-cases-across-russia-and-abroad-a89697

Teatro Nacional São João. 2017. "*Endgame* [programa]". https://www.tnsj.pt/pt/espetaculos/4938/endgame/

Visões Úteis. 2025. "A Memória do Aqueduto". https://www.visoesuteis.pt/pt/criacao/memoria-do-aqueduto



CAPÍTULO 12



A ESFERA PÚBLICA TEATRAL: TEATRO LEGISLATIVO (BOAL) E *OS SERTÕES (TEATRO OFICINA)*

Rogério Marcondes Machado
Esfera Pública Teatral

Em 1962, Jürgen Habermas publica *Mudança estrutural da esfera pública* onde analisa como a burguesia, ao longo dos séculos XVIII e XIX, constituiu uma *esfera pública*, um campo de ações, debates e disputas, utilizando novos processos de subjetivação e de uso da razão, que foram capazes de ruir as bases ideológicas dos Estados Monárquicos e alicerçar o Estado Liberal Burguês (Habermas 2011). Mas, ao longo dos séculos XX e XXI, com a consolidação do Estado Burguês e com o surgimento dos novos meios e plataformas de comunicação de massa, esta esfera pública sofre uma transformação estrutural; abandona suas características críticas, que catalisavam transformações na sociedade, e se transforma numa esfera de hegemonia ideológica da própria burguesia. Para Habermas, essa transformação prejudicou a percepção analítica dos fatos e a interação crítica entre os cidadãos, deteriorando um dos fundamentos do regime democrático que é a existência de uma esfera pública que permita, aos cidadãos estabelecer consensos mediante o uso da razão, ou seja, deliberar. Para o filósofo, a democracia

na modernidade é uma *Democracia Deliberativa* que dependente de uma esfera pública positiva pois, "assim que a esfera pública política se corrompa, ficando sem função, então o próprio Estado perde sua substância democrática" (Habermas 2023, 114).

O conceito de esfera pública, delineado por Habermas, apesar das revisões críticas recebidas ao longo das décadas, tem se mantido relevante, porque entrelaça tópicos importantes: luta de classes, ações comunicativas e democracia.

Destacamos a crítica elaborada por Chantal Mouffe. Para ela, é próprio dos regimes democráticos que os conflitos não sejam solucionados racionalmente, mas numa disputa por hegemonia. Ela entende que os obstáculos para a implantação do "discurso ideal habermasiano" não são empíricos, mas ontológicos, ou seja, estão no próprio ser da democracia, "e o consenso racional que ele apresenta como ideia regulativa é, de fato, uma impossibilidade conceitual" (Mouffe 2025, 9). Para Mouffe, a democracia na modernidade é uma 'Democracia Agonística': "é uma luta entre projetos hegemônicos opostos, os quais nunca podem ser racionalmente reconciliados" (8). Esclarece que os consensos sempre configuram um 'nós' e disso, logicamente, decorre existência de um 'eles', sendo assim: "toda ordem política é baseada em alguma forma de exclusão. Sempre existem outras possibilidades que foram reprimidas e que podem ser reavaliadas" (8). Para ela, as ações artísticas devem intervir numa pluralidade de esferas sociais, opondo-se ao programa totalizante do capitalismo e tendo como objetivo o de "minar o ambiente imaginário necessário para sua reprodução" (6).

Outro que retoma o conceito de 'esfera pública' é Christopher Balme, no livro *The theatrical public sphere*. Para Balme, a partir de meados do século XIX, a atividade teatral afastou-se da esfera pública na medida em que

adotou princípios artísticos modernistas tais como: escurecimento da plateia, foco nas ações do palco, busca por teatros intimistas e valorização da experiência individual. Para o autor, o que hoje predomina nos teatros do ocidente é, em boa medida, um evento privado, "é um ato artístico desenvolvido entre duas partes em consenso – os atores e os espectadores – e, portanto, raramente interessa a uma esfera pública mais ampla" (Balme 2014, 17). Isso fez com que o teatro se desconectasse do campo social, restringindo-se a agir no campo estético.

Balme traz alguns exemplos históricos dessa conexão perdida entre o social e o estético. Um deles é o Teatro de Ópera Barroco, onde o que acontecia no palco, quando comparado com as interações sociais nos saguões, camarotes e escadas, "era apenas uma parte, e talvez nem fosse a mais importante" (Balme 2014, 25). Outro, são os festivais teatrais na Grécia Clássica, onde a disputa entre as tragédias era parte de algo maior, que incluía proclamações políticas, cerimônias religiosas, prestações de contas públicas, anúncio de alforrias, premiações etc. "Todos esses fatos", ele escreve, "eram demonstrados perante o público e possuíam, a partir de então, reconhecimento oficial análogo às apresentações feitas perante uma corte de justiça" (30). No último dia, após a premiação e a avaliação do festival, ocorria uma das sessões da Assembleia Ateniense, o principal órgão político da cidade. Balme destaca que, nestes festivais, os momentos de catarse (ativadas durante a apresentação das tragédias) eram intercalados com momentos de disputa, combate e conflitos, tanto políticos quanto teatrais, momentos que em grego clássico são definidos pelo termo *agon*.

Balme faz referência ao conceito de 'pluralismo agnóstico' de Mouffe pois este "reconhece francamente a natureza antagonística da política, enfatizando, em vez de elidir, o papel do afeto e das paixões" (Balme 2024, 9). Para Balme,

"Mouffe prepara o terreno para uma noção ampliada de esfera pública, que é tanto teórica quanto historicamente compatível com o meio teatral" (Balme 2014, 32). A essa 'noção ampliada' ele dá o nome de 'Esfera Pública Teatral'. Nessa esfera, a existência de um evento teatral é indispensável, mas não coincide com ela. Para estudá-la, devemos cruzar as fronteiras "entre o privado e o público, entre o interior e o exterior, entre a censura e a liberdade artística, entre o público de uma apresentação e os públicos que nunca se aventuram nem perto do teatro" (46).

Na sua obra, Balme apresenta exemplos históricos e atuais de ativação da esfera pública teatral, analisa o uso das mídias de comunicação, as proibições e censuras estatais, os espetáculos que geraram disputas religiosas, protestos de minorias, etc. Conclui que a esfera pública teatral, ao estabelecer interfaces com outros discursos (político, econômico, institucional etc.) é, "indiscutivelmente, tão importante para a sobrevivência a longo prazo do teatro quanto os temas e questões, [...], apresentadas sobre o palco" (Balme 2014, 201).

O que nos atraiu nessa teorização é, primeiramente, a possibilidade de estabelecermos novas relações entre o palco e a cidade; relações estas que não são metafóricas, mas diretas. Também a possibilidade de atualizar a fronteira entre o campo autônomo da prática teatral e aquilo que lhe é externo, heterônomo. Em seguida apresento dois eventos teatrais que exploram essas possibilidades.

O Teatro Legislativo

Em 1992, Augusto Boal é eleito vereador no Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores. Num de seus panfletos, escreve: "Nos anos 60 politizou-se o teatro; hoje, nos 90, chegou o momento de teatralizar a política. Fazer o bom teatro, e não essa canastrice vulgar que inunda

palácios, câmaras e assembleias" (Boal 2020, 162). Boal propõe que sua atividade parlamentar seja baseada em encenações e debates realizados junto com a população, em sindicatos, associações e praças espalhadas pela da cidade. Surge o *Teatro Legislativo,* onde os espectadores, além de poderem assumir a posição de atores (para Boal, 'espect-atores'), tornam-se também legisladores pois devem delinear a lei formal que os ajudaria a enfrentar a opressão.

O *Teatro Legislativo* é uma ação estruturada, o gabinete de Boal na Câmara Legislativa é duplicado em um 'gabinete externo' composto por dezenas de núcleos espalhados pela cidade. O fluxo de ideias acontecia nos dois sentidos: os núcleos podiam propor a criação de uma lei e, no sentido oposto, Boal os consultava para decidir como votar na Câmara. As ações de *Teatro Legislativo* aconteciam seguindo alguns protocolos das sessões na Câmara, com pautas, tempos cronometrados, registros etc. Boal escreve "quanto mais parecida a uma sessão da Câmara, mais empenho tem os participantes em expor com precisão seus pensamentos e sugestões. A teatralidade da cena estimula a criatividade, a reflexão e a compreensão" (Boal 2020, 130).

Para ajudar os 'espect-atores' nas encenações dos problemas sociais, Boal preparou um *Curso compacto de dramaturgia*, cujas indicações são bastante convencionais: concentrar o tempo, o espaço e as ações ("a plateia é informada pela ação e não pela informação" (Boal 2020, 101); eleger apenas um núcleo de conflito; impor um obstáculo ao protagonista para que este crie soluções. Para Boal estas regras são apenas indicações, "considerando que os artistas comunitários têm a tendência a quererem tudo incluir na peça, tal como acontece na vida" (90).

Original é a conceituação de Boal para 'Espaço Estético'. Para ele, o 'espaço estético' é criado pelos espectadores e surge quando eles direcionam seus olhares em uma só direção, nesse momento, "o ser humano suspende, por

algum tempo, sua necessidade de agir, de ação. Para onde vai essa energia que continua existindo? Vai para o lugar onde está o objeto de sua atenção, seja pessoa ou coisa: em torno dele cria-se o 'Espaço Estético'" (Boal 2020, 107). O espaço estético está latente na paisagem urbana e é nele que acontece a transição entre as posições de espectador e ator.

Habermas defende a 'Democracia Deliberativa', Mouffe a 'Democracia Agonística', Boal, por sua vez, propõe a 'Democracia Transitiva' (aquela que desperta o diálogo, a interação, a troca) onde o vínculo entre os eleitores e seus representantes não se limita ao dia da eleição, e o *Teatro Legislativo* seria um experimento disto. Comparando com o que acontecia na *polis* grega, ele escreve: "No *Teatro Legislativo* procura-se trazer o teatro outra vez para o centro da cidade, onde se deve produzir não a catarse, mas a dinamização" (Boal 2020, 58)

Através do *Teatro Legislativo* Boal, o grupo de Boal conseguiu promulgar trezes leis. Essa experiência termina em dezembro de 1996, com o fim do mandato de Boal. É importante ressaltar que o *Teatro Legislativo* não existe sem um mandato em exercício, pois as encenações na cidade e as sessões na Câmara compõem, podemos dizer, uma única dramaturgia.

Ciclo de *Os Sertões*

Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, saíram do país após serem presos e torturados durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Boal, ao retornar em 1986, não tem interesse na antiga sede do seu grupo, o *Arena*, em São Paulo, que impulsionou profundas transformações no teatro brasileiro. José Celso, por sua vez, ao voltar em 1978, retoma o aluguel da antiga sede do seu grupo, o *Oficina*, em São Paulo. O

'Espaço Estético' do público do *Oficina* tem um endereço fixo, Rua Jaceguai, 520, bairro do Bexiga.

Após retornar, José Celso procura dar nova vida ao lugar: subloca sua sede para grupos iniciantes, organiza seu acervo, promove shows de música, ciranda, capoeira, reuniões de trabalho etc. Em 1980, numa entrevista, diz que desejava ver sua sede transformada num espaço cultural para o bairro e que buscava consolidar um novo sistema de autogestão "sem patrão, sem exploração" (Lopes e Cohn 2008, 147). Dentre seus planos estava a montagem do *O homem e seu cavalo* (Oswald de Andrade) e realizar a adaptação do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, mas "não nessa de contratar elenco (...). Porque o fundamental é o processo cultural que estamos implantando. Um novo modo de transar as coisas da arte" (Corrêa citado em Lopes e Cohn 2008, 147).

Porém, no final de 1980, o dono do imóvel anuncia que pretendia vender a sede para o empresário Silvio Santos que, por sua vez, pretendia demolir o imóvel para viabilizar um empreendimento imobiliário. Inicia-se então uma longa disputa entre o *Oficina* e Silvio Santos que, 'grosso modo', podemos dividir em duas etapas.

Na primeira etapa, de 1982 a 1993, o Oficina obtém o tombamento da sua sede pelo CONDEPHAAT[1] e sua desapropriação pelo Estado, passando a ser um teatro público sob a administração do Oficina. Neste tombamento, de modo heterodoxo, o Oficina obtém o direito de reformar o imóvel com ampla liberdade. Em 1983, para oficializar as transformações arquitetônicas que já vinham ocorrendo, o grupo envia uma carta ao CONDEPHAAT avisando que estavam realizando obras emergenciais, algo previsto para bens tombados que corram o risco iminente de ruína, mas

1 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

esclarecem que o que estão, de fato, realizando são "obras cenográficas" (Corrêa, 1983). Para José Celso a emergência é artística e não patrimonial. Dentre as transformações listadas está a construção de um palco-rua, ao longo de toda a edificação, que viria a ser a principal característica da sede atual do Oficina, inaugurada em 1993.

A segunda etapa inicia-se em 1997 quando Silvio Santos anuncia que pretendia construir um shopping-center em torno do teatro. Nesse momento o Oficina percebe a limitação do tombamento que obteve no CONDEPHAAT, pois ele não se estendia ao entorno da edificação, uma vez que sua sede havia sido tombada como um *bem histórico* (cuja importância estava nos fatos ocorridos no seu interior), e não como um *bem artístico*, tal como uma igreja barroca, para a qual há restrições para o que se pode construir à sua volta. Em 2003, José Celso escreve uma carta, endereçada ao IPHAN[2], solicitando um novo tombamento da sede, agora como uma "obra de arte urbana", e de seu entorno, "que nos dará", ele escreve, "outras condições na luta pela preservação e revitalização de todo um bairro que é único ponto de mistura na cidade da São Paulo, guetizada [sic] na burguesia e nas periferias" (Corrêa 2003, 7). Para José Celso, a ocupação ideal para o entorno do teatro seria a construção de uma grande ágora, como "um Teatro de Estádio, para a emoção, para o desejo do povo, como no Teatro Grego... da Grécia carnavalesca do Brasil" (1).

Nesse momento, iniciava-se o ciclo de encenações de *Os Sertões*, com a apresentação do seu primeiro episódio, *Terra*. José Celso, na sua carta ao IPHAN, associa esse ciclo à preservação cultural do bairro, ele escreve "*A Terra* – metáfora afirmativa da rua [sic] de Canudos [um povoado em *Os Sertões*], em pleno cerco da estéril especulação imobiliária ameaçando massacrar o Bairro do Bexiga, umbigo

2 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

cultural da cidade" (Corrêa 2003, 6) e, mais adiante, "em contraposição a esta desertificação [...] O melhor argumento é o próprio teatro em funcionamento" (10). A partir desse momento, as encenações do Oficina, através de *Os Sertões,* passam a ativar uma esfera pública de debates, em paralelo ao andamento do processo de tombamento, para demonstrar, à sociedade, a simbiose que realizam entre encenações, arquitetura e urbanismo. Em seguida, destaco tópicos que qualificaram a esfera pública.

- No repertório do Oficina, *Os Sertões* é um fato especial. Conquistou amplo público, fomentando debates estéticos e urbanísticos nas mídias de comunicação. A montagem e apresentação do ciclo durou oito anos, sem intervalos, mobilizando dezenas de profissionais e foi composto de cinco espetáculos com mais de cinco horas de duração cada.
- Nas encenações, e nos discursos públicos do Oficina, a geografia de Canudos é associada à paisagem do bairro. As ruinas das demolições, ocorridas no entorno do teatro, corresponderiam à paisagem inóspita dos sertões. A opressão sofrida pela Comunidade de Canudos se assemelharia às da população excluída da cidade e a luta de Canudos contra o exército seria a mesma luta do Oficina contra a especulação imobiliária. José Celso, vestindo o figurino do seu personagem (Antônio Conselheiro) aparecia publicamente nas reuniões associadas ao processo de tombamento.
- *Os Sertões,* de Euclides da Cunha, foi obra que estimulou boa parte do ideário estético e ativista do Oficina. Esse ideário foi associado à arquitetura do teatro transformando-a num grande artefato cenográfico, numa 'obra de arte urbana'. Durante

as apresentações este artefato foi explorado intensamente, demonstrando, para a sociedade, a eficiência performática da sua sede. Os atores se deslocam na horizontal e na vertical, imagens digitais são projetadas em telas e paredes criando um caleidoscópio histórico e performático, o público é levado a sair e entrar no edifício; a pira, a fonte de água e o jardim interno (elementos fixos daquele espaço) são incorporados às cenas; os tampos do piso são retirados para revelar o solo, o teto retrátil é acionado; a grande janela do teatro, voltada para os terrenos baldios e viadutos do entorno, relacionava São Paulo a Canudos. A imagem da arquiteta Lina Bo Bardi (corresponsável pela concepção do teatro) é intensamente explorada, seja em cena, como uma personagem, seja nos discursos públicos do grupo, ampliando, perante os cidadãos, a aura artística do edifício.

- O Oficina atrai os moradores do bairro, além de oferecer ingressos com desconto, organiza o *Projeto Bixigão*: oficinas de atividades artísticas voltadas às crianças do bairro, reconhecido como *Ponto de Cultura* pelo Ministério da Cultura. Os integrantes desse projeto participam, como coro, em cenas de *Os Sertões*. Essa experiência será ampliada no projeto *Universidade Antropofágica.*
- O Teatro Oficina, como instituição, assume protagonismo no debate público. Numa entrevista de 2004, José Celso diz que Silvio Santos foi "praticamente a musa inspiradora desse novo teatro" e esclarece: "Ele deu um *link* muito grande com a realidade. Um grupo de cultura como o nosso, de repente, ter um antagonista do porte dele, você está dialogando socialmente

com uma coisa forte" (Corrêa citado em Lopes e Cohn 2008, 241).

O processo no IPHAN progrediu lentamente, de 2003 até 2010. Houve contestações, principalmente porque a atual arquitetura da sede não corresponde àquela tombada pelo CONDEPHAAT e isso a impediria de ser tombada como 'bem artístico'. Contra estas e outras objeções, a Esfera Pública Teatral ativada pelo Oficina funcionou. Isto pode ser constatado no parecer de Jurema Machado – presidenta do conselho do IPHAN - defendendo o tombamento.

Machado desvincula o processo no IPHAN daquele ocorrido no CONDEPHAAT, escreve: "o fato concreto é que esse interior [tombado pelo CONDEPHAAT] foi demolido e a solução que se encontra em análise é a que lhe sucedeu" (IPHAN 2010, 61). Destaca as encenações de *Os Sertões:* "transformado em metáfora da cidade e especialmente do Bexiga" e acrescenta: "Essa metáfora parece ter sido premonitoriamente vista por Lina Bo Bardi na sua solução para o interior do Teatro" (62). Ela defende que o edifício merece ser tombado porque é belo, mas belo com um significado original: "o belo que é capaz de demolir as dicotomias entre forma e função e de produzir metáforas realizáveis" (69). Ela propõe que sejam formuladas restrições legais para a ocupação do entorno do teatro, pois "tanto o Oficina pode ser tomado como elemento chave de um processo de reabilitação [do bairro], quanto a preservação dos valores do bairro é essencial à vitalidade do Oficina". (70). Seu parecer foi aprovado.

A argumentação da relatora foge ao roteiro convencional de um processo de tombamento. Tendo como base um ciclo de encenações, ela solicita a proteção legal de um 'bem artístico' porque ele representa um 'belo' que é dissociado da ideia de contemplação, harmonia, permanência etc., mas associado à sua capacidade de 'realizar

metáforas', de um modo que a diferenciação entre forma e função não seja relevante, nem estável. Com uma visão urbanística, ela defende o espraiamento desse conceito de belo para o entorno a partir do teatro 'da Lina'. Ela, portanto, valoriza os aspectos performativos da arquitetura e da cidade. Pode-se notar que a esfera pública teatral, ativada por *Os Sertões,* foi bem-sucedida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois casos que apresentamos, as leis que estruturam o campo teatral, como as regras de encenação e de atuação, se misturaram com as leis formais que regem a vida na cidade. A autonomia do teatro foi afetada por algo que lhe é externo, heterônomo, que é a atividade legislativa convencional; assim como esta foi afetada por algo que lhe é externo, a prática teatral. Há, aqui, uma relação análoga à que havia entre a tragédia grega e a vida na pólis. Mas enquanto na Grécia clássica essa relação era estável e previsível, no caso das cidades neoliberais em que vivemos ela não é usual. Creio que, no caso do *Teatro Legislativo* e de *Os sertões*, configurou-se algo que poderíamos chamar de esfera pública estética, porque não houve oposição, distinção ou hierarquização entre as leis do teatro e as leis da cidade.

REFERÊNCIAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2010. "ATA da 64a reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN, em 24 de junho de 2010". http://portal.iphan.gov.br

Balme, Christopher B. 2014. *The Theatrical Public Sphere.* Cambridge: Cambridge Press.

Boal, Augusto. 2020. *Teatro Legislativo*. São Paulo: Editora 34.

Corrêa, José Celso M. 1983. Comunicação de obras cenográficas. Arquivo do CONDEPHAAT, Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386.

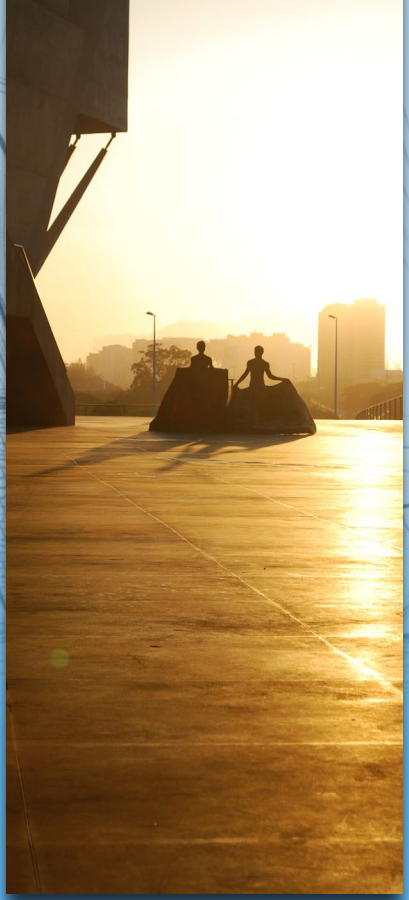
Corrêa, José Celso M. 2003. Carta a Sra. Maria Elisa Costa, Diretora IPHAN, solicitando tombamento. 11 mar. 2003. Arquivo IPHAN-SP – Processo Teatro Oficina (1515-T-04).

Habermas, Jürgen. 2011. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Unesp.

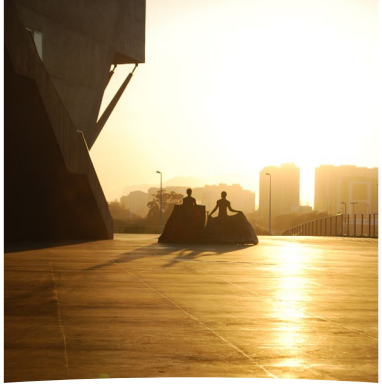
Habermas, Jürgen. 2023. *Uma nova mudança estrutural da esfera pública e a política deliberativa*. São Paulo: Unesp.

Lopes, Karina e Sergio Cohn. 2008. *Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue.

Mouffe, Chantal. 2025. "Arte e democracia: arte como intervenção agonística no espaço público". *Limiar* 12, 23: 5-14.



CAPÍTULO 13



A CENOGRAFIA DE (UM) ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DO GRUPO GALPÃO: REFLEXÕES SOBRE O ESVAZIAMENTO DO PALCO NA CENA CONTEMPORÂNEA

Eduardo dos Santos Andrade

As produções no campo das artes cênicas têm optado frequentemente por uma simplificação na sua estrutura cenográfica. No âmbito da cena mineira, grupos que têm um histórico de investimentos em cenografias relativamente complexas têm adotado soluções espaciais enxutas, muitas vezes limitadas a um pequeno conjunto de móveis e objetos. Tal fenômeno não parece estar restrito às produções nacionais, tampouco ser algo tão recente. Em 2012, o pesquisador norte americano Arnold Aronson[1] lançava um livro com o provocativo título *Disappearing stage* (algo como 'O palco desaparecido', em tradução live), levantando uma reflexão sobre um suposto esvaziamento do palco na cena contemporânea. Mais de uma década após o lançamento do livro, diversos experimentos e processos criativos de diferentes grupos e companhias de teatro parecem reafirmar ou, de certo

1 Considerado um dos principais estudiosos sobre cenografia na atualidade, Arnold Aronson é professor de teatro na Columbia University e historiador teatral especializado em cenografia e teatro de vanguarda.

modo, reacender essas reflexões em torno da ideia de um 'desaparecimento da cenografia'.

A última produção do Grupo Galpão[2] aparece como mais um exemplo dessa estética cenográfica mais enxuta. Acostumado a investir em soluções espaciais físicas de grandes dimensões, o grupo opta, em seu último trabalho, intitulado *(Um) Ensaio sobre a cegueira*, por um palco relativamente vazio, pontuado por alguns móveis e objetos cênicos. Segundo integrantes da equipe de criação, a opção pelo palco vazio não se deu exatamente por limitações orçamentárias ou de logística, mas por uma questão da própria linguagem do trabalho, notadamente performativa. Motivado por essa percepção, o presente capítulo propõe um breve mergulho no processo criativo de *(Um) Ensaio sobre a cegueira*, buscando mapear as escolhas que levaram à conformação do espaço cênico, bem como seu funcionamento junto à encenação. A partir dessa experiência, propõe-se uma breve reflexão sobre um possível esvaziamento do palco como uma tendência em afirmação diante de uma cena performativa.

Inspirado no romance *Ensaio sobre a cegueira*, do escritor português José Saramago, a montagem do Grupo Galpão, dirigida por Rodrigo Portella[3], propõe uma experiência imersiva sobre uma sociedade acometida por uma epidemia de cegueira, levantando reflexões sobre a fragilidade das estruturas sociais e os limites éticos e morais que moldam a vida em comunidade. A cegueira branca que

2 Fundado em 1982, Belo Horizonte (MG), o Grupo Galpão consolidou-se como uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro. Com origem ligada à tradição do teatro popular e de rua, o grupo desenvolveu uma identidade própria, marcada pelo rigor e pesquisa de linguagem, tendo conquistado inúmeros prêmios e reconhecimento internacional.

3 Nascido no estado do Rio de Janeiro, Rodrigo Portella é um premiado diretor e dramaturgo de teatro, com uma carreira consolidada e respeitada na cena teatral brasileira.

invade o mundo distópico de Saramago é retratada por Portella como uma metáfora da atualidade: a incapacidade de enxergar o outro num tempo de polarização e pouca empatia. Buscando uma aproximação entre a linguagem narrativa literária e a representação cênica, a montagem propõe um fluxo performativo contínuo entre a ficção e a realidade do palco, no qual os atores transitam entre a encarnação dos personagens e seus próprios relatos como atores-narradores. Desse modo, o texto, como lugar narrativo, torna-se a estrutura central da peça.

O espetáculo estreou em abril de 2025 no Galpão Cine Horto, sede do grupo em Belo Horizonte. Ao entrar no teatro, o público encontra o espaço cênico vazio, ocupado apenas por um cone de trânsito e pelos atores. Logo em seguida, móveis e objetos são levados ao palco pelos próprios atores, que passam a manipular os diversos elementos da cenografia ao longo de toda a apresentação. Operando como 'formuladores', ou como 'atores-narradores',[4] os integrantes do elenco executam a história com o apoio dos elementos da cenografia ao mesmo tempo em que narram, construindo imagens e paisagens à vista da plateia. Tudo é exposto. A espaçosa mesa desdobra-se em várias configurações espaciais e imagéticas; a movimentação de um refletor, sustentado por tripés, cria atmosferas específicas; objetos empilhados montam o clima de caos e destruição (Figs.1 a 4).

4 Seguindo orientação do diretor Rodrigo Portella, os atores trabalharam a construção da figura do ator-narrador, ou ator 'formulador', como propõe Portella. Tal figura baseia-se no chamado ator-rapsodo, expressão que se refere ao ator que narra uma história utilizando uma linguagem gestual e corporal expressiva.

Figura 1 - Mesa que se desdobra em diferentes configurações. Foto: Fernando Lara

Figura 2 - Mesa reconfigurada junto a outros objetos de cena. Foto: Fernando Lara

Figura 3 - Refletor móvel manipulado por atriz. Foto: Fernando Lara

Figura 4 - Objetos rearranjados sugerindo o caos do manicômio. Foto: Fernando Lara

Nessa dinâmica, a sugestão se sobrepõe à exposição, convocando a participação ativa do público no jogo da teatralidade: as cenas sugerem, mas cada espectador constrói

o seu caos, o seu manicômio. Em alguns momentos, a descrição dá lugar ao silêncio, deixando o processo de efabulação ainda mais a cargo do espectador. Um deles é a construção da impactante sequência em que as mulheres retornam de um pavilhão onde sofreram abusos, resultando num dos pontos altos da peça.

Assumindo o teatro como o espaço da invenção partilhada, a peça propõe diversas rupturas na fronteira entre palco e plateia. Num determinando ponto do espetáculo, parte do público é convidada a compor a cena (Fig.5). Aqueles que compraram o chamado 'ingresso experiência' são convocados ao palco e têm seus olhos vendados, passando a representar os novos grupos de cegos que chegam ao manicômio. Deslocados da posição de observadores para participantes, os espectadores vendados são conduzidos pelos atores-narradores, integrando o jogo da fábula e alterando o desenho cênico com sua massa de corpos — uma massa que se soma à rede dinâmica de móveis e objetos, passando a compor a cenografia (Figs.5 e 6).

Figura 5 - Espectadores convidados ao placo são vendados. Foto: Fernando Lara

Figura 6 - Espectadores vendados compõem a cena. Foto: Fernando Lara

Para o diretor Rodrigo Portella, a questão da percepção e a metáfora da cegueira proposta por Saramago têm relação direta com a escolha estética de exposição do artifício e dos mecanismos teatrais. Perguntado sobre a razão de se deixar à mostra a manipulação de luz e de cenografia pelos atores, Portella explica:

> Ao revelar o que normalmente está oculto — os cabos, as lâmpadas, os atores operando a cena — estamos praticando esse "ver além" que a obra propõe. Assim como o romance nos convida a questionar o que está por trás das aparências, a encenação revela seus próprios processos de construção.[5] (Marcondes 2025, s/p)

A opção por essa 'teatralidade performativa' — que exibe o 'fazer' — esteve presente desde o início do processo criativo, servindo-se como norte para a concepção da cenografia. Segundo Marcelo Alvarenga,[6] que assina a ceno-

5 Portella, em entrevista à Folha de São Paulo, 11 de setembro de 25.

6 Marcelo Alvarenga é arquiteto, sócio-fundador da Play Arquitetua. Atua também como cenógrafo e figurista, tendo realizado trabalhos para renomadas companhias, como Grupo Galpão, Companhia Brasileira e Grupo Corpo.

grafia, logo nas primeiras reuniões, o diretor já apontava a ideia de 'sugestão' como o princípio básico que iria orientar a concepção da encenação e da cenografia. Nessa proposta, não faria sentido, para a cenografia, a representação de nenhum espaço ficcional. O cenógrafo conta ainda que o diretor sempre teve como ponto de partida algo que se parecesse com um ensaio. "A ideia da cenografia parte da mesa da sala de ensaio do Grupo", diz Alvarenga,[7] "tudo se inicia a partir dela" (Fig.7). Portanto, desde as primeiras trocas de ideias com o cenógrafo, Rodrigo Portella já parecia ter em mente algo que remetesse a um espaço cru, sem grandes recursos, que se oferecesse como dispositivo de jogo cênico e narrativo.

Figura 7 - Cenografia resgata a ideia da mesa da sala de ensaio, assumindo uma atmosfera de palco. Foto: Fernando Lara

Isso não significa que o diretor não estivesse aberto a proposições que contribuíssem para essa linguagem narrativa. Logo no começo do processo, o cenógrafo estava tentando propor uma estrutura física que desse apoio a esse jogo narrativo e que ao mesmo tempo fosse capaz de organizar espacialmente as ações, gerando uma identidade estética. Alvarenga lembrou-se dos *shakers* — um

7 Citação extraída de entrevista realizada com o cenógrafo para esta pesquisa.

grupo religioso protestante fundado na Inglaterra no século dezoito, cuja filosofia baseava-se num senso comunitário, crenças celibatárias, pacifistas, de igualdade de gênero e de trabalho. Uma das coisas que os caracterizava era uma estrutura que funcionava como uma espécie de cabide que percorria os espaços de fora a fora, a uma altura de cerca de dois metros, na qual eles dependuravam cadeiras, ferramentas de trabalho, chapéus, roupas, etc. Algo baseado nessa ideia chegou a ser proposto, numa tentativa de se criar uma estrutura cenográfica que oferecesse uma base espacial organizada. Embora a ideia dialogasse com o conceito de jogo cênico, a proposta acabou não sendo levada adiante.

De modo geral, o processo de concepção da cenografia se ateve sempre às necessidades mais diretas que iam surgindo na sala de ensaio a partir das improvisações com os móveis e objetos disponíveis. Na busca pela construção de uma linguagem estética, Marcelo Alvarenga sugeriu a utilização do metal como matéria-base para execução do mobiliário, de modo a se criar uma certa unidade, já que cada cadeira da sala de ensaio era de um jeito. Associada à atmosfera hospitalar, ou de manicômio, a estética metálica parecia gerar um estranhamento adequado às sensações evocadas pela narrativa. Dotada de certa frieza e de uma sonoridade específica, aquela materialidade oferecia um potencial sensorial e dramatúrgico a ser explorado. Alvarenga chegou a propor ainda um linóleo cinza cobrindo todo o palco, de modo a ressaltar a escala cromática fria e ampliar o grau de estranhamento. A presença de um piso, no entanto, poderia gerar uma delimitação de área indesejada, uma vez que o conceito da própria caixa cênica como área de cena começava a se afirmar.

Ao fim do processo, a ideia que prevaleceu foi um conjunto de móveis metálicos — composto por cadeiras, bancos e uma mesa desmembrável em diversas partes — além

de uma infinidade de objetos de cena que, no decorrer da encenação, ocupam todo o espaço do palco. Não há, propriamente, uma estrutura física que unifique ou delimite uma ideia de cenografia. Mas isso não quer dizer que a proposta seja simples. Se pensarmos do ponto de vista da luz, por exemplo, percebemos que se trata de um espaço cênico bastante complexo. O cenário é o próprio teatro que está sendo ocupado. As coxias, as paredes e diversos cantos inusitados da caixa cênica são iluminados, visto que há cenas que acontecem nesses lugares.

Segundo Rodrigo Marçal,[8] que assina a iluminação do espetáculo junto com o diretor, o processo de adaptação de cada remontagem em novos espaços é mais complexo do que o usual, devido a especificidades da concepção da luz. O espetáculo é quase todo iluminado com lâmpada PAR, e quase tudo está ligado individualmente, de modo a criar zonas de luz muito específicas. A opção por esse tipo de lâmpada deu-se em função de sua ótica peculiar, capaz de produzir um brilho mais intenso, com nuances muito maiores de claridade e de escuridão, além de uma dimerização muito sensível. Tais escolhas técnicas, embora carregadas de desafios, dão suporte ao conceito central da iluminação do espetáculo, baseado na luz que revela e que cega. (Fig.8)

O espaço cênico de *(Um) Ensaio sobre a cegueira* aponta para algumas dicotomias relacionadas à própria ideia de cenografia. Por um lado, não seria incorreto afirmar que a cenografia em questão apresenta um alto grau de complexidade.

8 Rodrigo Marçal atua como iluminador em Belo Horizonte, tendo realizado dezenas de trabalhos para companhias de dança, grupos de teatro, músicos, performers e artistas plásticos. Já recebeu diversos prêmios na área. Desde 2013 atua como coordenador técnico do Grupo Galpão.

Figura 8 - Refletores PAR compõem toda base da iluminação. Foto: Fernando Lara

O que vemos em cena é, acima de tudo, um palco elástico e moldável, a serviço de uma narrativa encenada. Embora composto por poucos elementos, trata-se de um espaço cênico dinâmico, poroso, maleável, complexo. Por outro lado, o que se apresenta ao público é um palco 'cru', limpo, desprovido de qualquer estrutura física unificadora, organizadora ou demarcadora de uma espacialidade específica. Nessa perspectiva, o que se vê é uma certa ausência de cenário, um palco esvaziado.

Tal perspectiva nos remete às reflexões levantadas por Arnold Aronson, considerado um dos principais estudiosos sobre cenografia, em seu já mencionado livro *Disappearing stage,* que abarca uma preciosa coletânea de artigos de prestigiados pesquisadores da área. Lançando um olhar sobre a 12ª edição da Quadrienal de Praga de Espaço e

Desenho da Performance,[9] a obra buscava refletir sobre a multiplicidade de formatos e de estéticas através das quais a noção de espaço cênico vinha se expressando, abarcando manifestações teatrais que ocorriam muitas vezes em palcos vazios ou em ambientes totais que envolvem os espectadores, ou nos chamados 'espaços reais', a exemplo das práticas de *site-specific* e de outras linguagens do gênero. Aronson justifica a escolha do título a partir da percepção de que a variedade de apresentações performáticas e imersivas era, de fato, um reflexo do estado contemporâneo da cenografia e, talvez, do teatro em geral. Segundo o autor, 'o desaparecimento do palco' refere-se à eliminação dos palcos tradicionais como locais de performance, mas também pode se referir à invasão das mídias digitais e eletrônicas na cena. O que se colocava em questão, à época, era a mudança de paradigma que levou a Quadrienal a mudar seu nome,[10] abraçando a ideia de *performance* como eixo conceitual mais adequado para se refletir sobre o espaço cênico contemporâneo.

Se o teatro contemporâneo mudou, incorporando fortes traços performativos, o espaço que o envolve, de certa forma, também deve mudar. De certo modo, essa foi a constatação de Arnold Aronson, que observou naquela edição da Quadrienal uma ausência de uma cenografia nos moldes tradicionais, constituída de artefatos construídos para transformar o palco em ambientes ficcionais separados do espectador por uma moldura cênica:

9 Considerado o maior evento dedicado à cenografia no mundo, a Quadrienal de Praga acontece desde 1967, a cada quatro anos, na capital da República Tcheca.

10 Em 2011, a Quadrienal deixa de se definir como um encontro sobre cenografia e arquitetura cênica, passando a se assumir como um encontro sobre espaço e desenho da performance (*performance design and space*).

> Se a cenografia [*set desing*] é compreendida como a transformação de um palco por meio de elementos materiais, e se o palco é entendido como um espaço designado, literal ou metaforicamente moldurado dentro de algum tipo de teatro, então tanto o design quanto o palco estavam surpreendentemente ausentes (Aronson 2012, 86, tradução do autor).

A reflexão conceitual de Aronson sobre o 'desaparecimento do palco', relacionando-o a uma estética performativa, apoia-se num famoso ensaio escrito em 1968 pelos críticos de arte Lucy Lippard e John Chandler intitulado *A desmaterialização da arte*. Nele, os autores analisam um longo processo observado nas práticas das artes visuais que resultou na desvalorização e mesmo na eliminação do objeto artístico. Após mais de cinquenta anos de experimentação prática e reflexão teórica, as artes visuais das décadas de 1960 e 1970, em reação à comodificação da arte, substituíram o objeto estético pela arte conceitual, pela ação e pela performance. Segundo os autores, a desmaterialização da arte estaria implícita na dissolução dos meios tradicionais e na introdução da eletrônica, da luz, do som e, sobretudo, de atitudes performativas na pintura e na escultura. O tangível cedia lugar ao efêmero e a "arte como ideia e como ação" (Lippard e Chandler 2013, 152) passava a dominar as práticas artísticas.

Aronson enxerga no pensamento de Lippard e Chandler uma boa analogia para o fenômeno da desmaterialização da cenografia detectado por ele. Tal fenômeno, segundo o autor, manifesta-se de variados modos — seja através da preferência por espaços reais como *locus* privilegiado para a performance, seja pela prevalência de espaços virtuais e multimidiáticos em detrimento de elementos cenográficos concretos. Toda essa pluralidade de linguagens e formatos, segundo o autor, está ligada a uma estética pós-moderna que se caracteriza pela ausência de unidade,

uma cena multifacetada, marcada por fragmentações e hibridismos. O autor finaliza sua argumentação propondo a ideia de um 'teatro pós-cenográfico', em alusão ao famoso termo 'pós-dramático', cunhado por Hans-Thies Lehmann para se referir à cena pós-moderna, marcada por uma estética performativa:

> Há vários anos, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann cunhou o termo 'teatro pós-dramático' para designar o teatro contemporâneo baseado predominantemente em elementos performativos, e não mais em um texto literário. Talvez o que poderíamos chamar de palco desmaterializado possa ser descrito como um teatro pós-cenográfico, que abandona o vocabulário espacial e visual que tem dominado grande parte da prática teatral desde a Antiguidade (Aronson 2012, 94, tradução do autor).

Ainda que Aronson tenha focado suas argumentações em espaços cênicos imersivos e multimídiáticos, o palco esvaziado de *(Um) Ensaio sobre a cegueira* parece bastante ilustrativo de algumas das questões apontadas por ele, sobretudo no que diz respeito à natureza da cenografia na cena performativa. Como vimos, a despeito de sua natureza narrativa, *(Um) Ensaio sobre a cegueira* constrói-se a partir de uma estética profundamente performativa, adotando a cenografia como um dos elementos de apoio dessa estética. No lugar de uma estrutura física unificadora e organizadora da cena, representando algum ambiente ficcional, o que vemos é o próprio espaço do palco, exposto em sua realidade física, operando em conjunto com uma série de 'elementos performativos'[11] — móveis e objetos que se organizam e reorganizam a partir das ações dos

11 Para mais informações sobre a ideia de cenografia performativa, ver Andrade 2021.

atores em cena. Nesse sentido, os traços performativos da cenografia do espetáculo tornam-se evidentes, visto que se trata de uma cenografia feita *para* e *pela* performance — o que, em larga medida, parece refletir os novos paradigmas da expressão 'design da performance', tão debatida recentemente no círculo acadêmico.

Essa cenografia performativa, 'desestruturada', dinâmica e maleável, parece encontrar na ideia de 'rizoma' uma imagem bastante adequada para expressar algumas de suas características centrais. Proposto por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, o rizoma[12] é um conceito da corrente filosófica pós-estruturalista que descreve um conjunto que permite conexões entre quaisquer de seus elementos constituintes, independentemente de qualquer ordenação, estrutura ou ponto de entrada predefinidos. Operando numa dinâmica de conexões sinápticas, sem seguir um ordenamento estrutural ou hierárquico, a cenografia de *(Um) Ensaio sobre a cegueira* parece apresentar uma espécie de lógica rizomática.[13] Os objetos entram e saem, ressurgem, estruturam uma paisagem narrativa e desaparecem. Um sistema de funcionamento etéreo, no qual as imagens se constroem e se desfazem, de modo semelhante ao que ocorre com a própria materialidade dos elementos da cena.

12 Na botânica, o rizoma refere-se à estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, podendo funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta. Tomado pela filosofia, a imagem do rizoma exemplifica um sistema epistemológico onde não há raízes - ou seja, proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras.

13 Por envolver conceito de tamanha envergadura, a associação com a imagem do rizoma aqui proposta merece ser ainda cuidadosa e devidamente estudada. Entretanto, estando o pós-estruturalismo profundamente conectado às questões pós-modernas que inspiraram toda uma análise crítica do campo das artes, a imagem do rizoma como metáfora para se descrever a natureza fluida de uma cenografia perfomativa como a de *(Um) Ensaio sobre a cegueira* parece apresentar-se como um caminho de investigação promissor, ainda a ser desbravado.

Essa estética do palco esvaziado, desmaterializado, ou 'desestruturado' aponta ainda para relevantes caminhos de reflexão, a começar pelo questionamento da própria ideia de cenografia — sua natureza, seu papel, suas especificidades e contradições. O espaço cênico rizomático de *(Um) Ensaio sobre a cegueira* nos mostra que a cenografia está atrelada à cena, existe para ela, constitui-se a partir dela, como obra temporal e efêmera, assim como a performance. Eis aí, talvez, a maior especificidade da cenografia, que a separa e a distingue de suas áreas correlatas, conferindo-lhe uma lógica própria.

Entretanto, uma perspectiva mais tradicional nos conduz a enxergar a cenografia com uma arte de prospecção e criação de espaço, assim como a arquitetura. Não por acaso, inúmeros cenógrafos ao longo da história tiveram formação em arquitetura, a exemplo do próprio cenógrafo do espetáculo, Marcelo Alvarenga. Nessa perspectiva, se pensarmos a cenografia como uma arquitetura efêmera, entendendo sua prática como o ofício da criação, organização e definição de espaços, como projetar esse espaço fluido e dinâmico, desestruturado, que se constitui pela ação? Colocando de outro modo, qual o papel do cenógrafo numa cenografia performativa, de natureza rizomática?

Por fim, poderíamos nos perguntar em que medida o esvaziamento do palco vem se afirmando como uma tendência, como sugerido por Aronson. Tal especulação ganha força quando observamos uma mudança na dinâmica de produção na cena mineira nas últimas duas décadas, com a prevalência absoluta de espaços cênicos enxutos,[14] o que poderia ser atribuído a limitações orçamentárias. Caso haja, de fato, essa tendência, até que ponto estariam

14 Essa observação é corroborada por conversas informais realizadas com cenógrafos e cenotécnicos mineiros, que afirmam terem o volume de trabalho diminuído significativamente. A confirmação e as razões desse fenômeno carecem de pesquisa adequada.

suas motivações primordiais ligadas ao campo da produção (de ordem financeira), ou a uma escolha estética (conceitual e de linguagem), ou a ambos? Quais os impactos dessa suposta tendência para a atuação dos cenógrafos? Evidentemente, não se pretendeu aqui responder a essas questões, o que demandaria procedimentos metodológicos específicos, mas provocar algumas reflexões sobre a natureza e a prática da cenografia na atualidade.

REFERÊNCIAS

Andrade, Eduardo dos Santos. 2021. *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea.* Rio de Janeiro: Synergia.

Aronson, Arnold. 2012. *The Disappearing Stage*: *Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Prague: Arts and Theatre Institute.

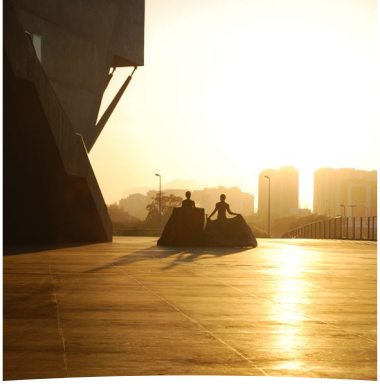
Lippard, Lucy e John Chandler. 2013. "A desmaterialização da arte". *Arte & Ensaios* 25 (maio): 151-165.

Marcondes, André. 2025. "Grupo Galpão transforma distopia de Saramago em experiência teatral intensa". *Folha de São Paulo*, 11 de setembro https://www1.folha.uol.com.br/blogs/mise-en-scene/2025/09/grupo-galpao-transforma-distopia-de-saramago-em-experiencia-teatral-intensa.shtml

PARTE 3

PATRIMÔNIO CULTURAL

CAPÍTULO 14



TEATRO E TELEVISÃO NA FRANÇA: APONTAMENTOS PARA UMA CONFERÊNCIA

Evelyne Cohen
Trad. Evelyn F. W. Lima

Este texto se baseia em arquivos audiovisuais escritos e orais disponíveis, em particular no *Institut national de l'audiovisuel* (INA), onde muitos profissionais de teatro e televisão depositaram seus acervos. O INA também possui gravações de inúmeras apresentações. Por sua vez, a BnF (*Bibliothèque nationale de France*) desenvolveu ferramentas educativas como "*Entendre le théâtre*" (Ouvindo o Teatro).[1]

Inicialmente, discutirei a cobertura midiática do teatro pelo rádio e pela televisão. Em seguida, apresentarei uma cronologia do desenvolvimento do teatro na televisão, destacando as experiências mais significativas que o marcaram. Por fim, abordarei o teatro como um patrimônio a ser explorado.

1 Pode-se aceder aos recursos online em https://www.bnf.fr/fr/entendre-le-theatre e https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html#:~:text=Les%20premières%20expérimentations%20ont%20lieu,du%20vaudeville%20et%20des%20comédies).

Teatro na mídia

Os primórdios do teatro na televisão remontam à década de 1930 nos Estados Unidos (NBC) e na Grã-Bretanha (BBC).

O teatro radiofônico teve uma ascensão mais rápida e fácil à popularidade entre as classes trabalhadoras na década de 1930. As peças teatrais eram transmitidas e re-transmitidas pelo rádio, dando origem a uma nova 'arte radiofônica'.[2]

Mas os primeiros tempos do teatro na televisão foram difíceis, como salientaram alguns comentadores que viam uma espécie de incompatibilidade entre o teatro e a televisão. (Ver *EnScène,* "Teatro e Televisão", uma reportagem do INA[3])

Em 1993, *Le Monde* escreveu, em 25 de julho,

> Existe uma espécie de incompatibilidade entre teatro e televisão. É como se a tela fosse uma barreira para o corpo, para a própria essência de uma forma de arte onde as ideias ganham forma. O teatro é um pouco como o circo; você precisa do cheiro, da textura da pele ou da roupa, do ser humano, de sua perfeição e imperfeição. No entanto, a telinha nunca deixou de tentar registrar o teatro, de mostrá-lo.

Cronologia Teatro e Televisão

a. Discos de vinil - rádio - televisão

Outro meio de transmissão e preservação, os discos de vinil representavam uma forma de o teatro existir fora do

2 https://classes.bnf.fr/echo/radio/

3 https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html

teatro, um meio sonoro de reproduzir a performance (reprodução por meio de gravação ou, às vezes, reprodução, no sentido de uma nova produção, em estúdio). A pesquisadora MM Mervant Roux[4] fez uma apresentação sobre discos de vinil, seu valor para pesquisadores de teatro e as precauções metodológicas a serem tomadas ao utilizá-los.

A televisão francesa nasceu em 1945. Desenvolveu-se em torno de um programa ilustrado pelo lema «informar, educar, entreter". Dentro dessa estrutura, os programas culturais assumiram grande importância, particularmente na área de dramaturgia televisiva.[5] O departamento de dramaturgia, conhecido como *École des Buttes Chaumont*, foi chefiado por Bernard Hecht de 1952 a 1956 e, posteriormente, por André Frank.[6]

Os primórdios da televisão foram caracterizados por uma profusão de dramas filmados ao vivo em estúdios. Em 1961, Jean Prat dirigiu *Os Persas*, de Ésquilo, para a televisão, que foi um grande sucesso e ainda hoje é citada como prova das aspirações educativas da televisão em seus primórdios. Jean Prat queria «fazer de *Os Persas* na televisão um espetáculo moderno, um novo tipo de programa".

A adaptação e produção da tragédia de Ésquilo[7] por Jean Prat marcou um momento histórico para a televisão francesa. Além da suntuosidade da encenação — música de Jean Prodromides, a Orquestra Filarmônica da RTF, coros falados, cenários grandiosos —, a obra foi transmitida

4 Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2010. "Pour une histoire des disques de théâtre. II. L'âge d'or des 33 tours (1950-1970). Comment a-t-on pu l'oublier si vite?". *Théâtre/Public* 197: 60-70.

5 Sicard, Marie-Noële. 1999. "L'invention d'une esthétique: le théâtre à la télévision". In *La Télévision dans la République. Les années 50*, editado por Marie-Françoise Lévy, 65-89. Paris: Complexe-IHTP/CNRS.

6 Ver Linha do tempo em *EnScènes*, que contém trechos gravados no rádio e na televisão. ttps://fresques.ina.fr/en-scenes/fresque

7 Transmitido pela RTF, em 31 de Outubro de 1961 às 01h08min.

em estéreo (a primeira vez que a RTF combinou os recursos do rádio com os da televisão). O coro, protagonista de *Os Persas*, foi regido por René Alix. As máscaras usadas pelos atores foram desenhadas por Cyrille Dives, «Livremente inspiradas nos baixos-relevos persas contemporâneos a Ésquilo, essas máscaras obviamente não têm a intenção, como as máscaras gregas, de ampliar os rostos dos atores, mas de lhes conferir unidade, um caráter hierático e irreal." Jean-Jacques Gambut copiou o verdadeiro palácio de Xerxes em Persépolis apenas para estilizar a obra.

Mas, gradualmente, novas questões surgiram: como representar o teatro na televisão? O que diferencia o teatro na televisão do cinema na televisão?

Os primeiros diretores de televisão tinham formação em técnicas cinematográficas, como foi o caso de Marcel Bluwal,[8] que ingressou na televisão em 1949 (tinha 40 anos em 1965) e dirigiu cerca de 50 peças teatrais entre 1954 e 1965.[9] Ele também dirigiu filmes, dois dos quais foram selecionados para o Festival de Cannes.

Em 1965, a televisão (que agora contava com dois canais) continuava a demonstrar um grande interesse por peças teatrais. A isso se somava o desejo de apresentar os clássicos ao público francês. As peças teatrais eram ao mesmo tempo divertidas e educativas. No entanto, a televisão estava se tornando um meio de comunicação de massa, e os executivos de TV declararam que queriam passar "da era artesanal para a era industrial" (Contamine, 1965).

8 Bluwal, Marcel. 1989. "Le premier de la classe". In *200 téléastes français*, editado por Chritian Bosséno. Paris: Télérama. Coleção CinémAction.

9 Ver o verbete de Marcel Bluwal no Dicionário Maitron e o artigo em *Sociétés & Représentations* 2010/2, n.30, assim como a entrevista patrimonial reproduzida pelo INA.

b. Questão de Representação e Adaptação

Ao contrário da crença popular, o repertório de peças teatrais é extenso e eclético, abrangendo desde *Os Persas*, de Jean Prat, até autores contemporâneos como Albert Camus. Gradualmente, foram firmados acordos entre as sociedades de autores e a televisão. Mas também houve um apelo para "criar gradualmente um estilo teatral para a televisão" (*Le Monde*, Michel Droit, *"il doit se créer peu à peu un style théâtral télévisé"* [um estilo teatral para a televisão deve ser criado gradualmente], 11 de fevereiro de 1952).

c. Adaptação técnica no estúdio

No entanto, como observa Pascale Goetschel, "o drama televisivo ganhou autonomia": o uso repetido de *closes*, a multiplicação dos espaços cênicos e o uso de narração em *off* levaram a novos modos de representação.[10]

O uso de cinescópios tornou-se generalizado: os tubos de televisão eram filmados, permitindo que as peças teatrais fossem preservadas em película. Essa prática permaneceu comum até o desenvolvimento do videocassete. Contudo, as imagens de cinescópio são reconhecíveis pelos quatro cantos da imagem, que aparecem ligeiramente cortados.[11]

d. A Arte da Televisão: Dom Juan por Marcel Bluwal 1965 - Teatro filmado. TV educativa. A 8ª arte.

A programação da televisão[12] prevê a transmissão de dramas duas vezes por semana, às terças e sábados à noite, no primeiro canal, e uma vez no segundo canal, aos sábados. Em 29 de abril de 1965, o comitê de programação da

10 https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00302/les-perses-d-eschyle-film-de-jean-prat.html

11 https://books.openedition.org/editionscnrs/2941?lang=fr

12 Archives nationales, 1990214 art. 44 Comité des programmes de télévision 1965-1971, 29 de abril de 1965.

ORTF[13] explicou que era necessário encontrar um equilíbrio entre "obras de pesquisa e aquelas destinadas a um público mais amplo".

Foi nesse contexto que Marcel Bluwal concebeu o projeto *Dom Juan / Le festin de pierre* (posteriormente renomeado *Dom Juan*), uma peça em prosa de cinco atos de Molière que retrata a marcha rumo à morte de um libertino. Ele o apresentou a executivos de televisão, principalmente ao vice-diretor geral Albert Ollivier, que foi sucedido por Claude Contamine. Este último buscava programas que agradassem ao público em geral. No entanto, ele aceitou o projeto de Bluwal e também lhe deu os meios para filmá-lo em 35 mm, o que Bluwal justificou pelas exigências das cenas finais da morte de Dom Juan, representando um orçamento significativo. O som foi transmitido separadamente em fita. Marcel Bluwal comentou e explicou essas escolhas:

> Expliquei que precisava absolutamente mostrar Dom Juan girando em círculos concêntricos que o levariam ao Céu ou ao Inferno na última cena. Queria algo semelhante às espirais de Bosch em *A Tentação de Santo Antão*. Expliquei que só conseguiria esse efeito especial em vídeo. Na verdade, o cinescópio de 16 mm não oferecia qualidade óptica suficiente. Então, pude filmar tudo em 35 mm, unicamente porque a última cena estava em vídeo, transferida para cinescópio de 35 mm.[14]

13 A Agência Francesa de Radiodifusão e Televisão (ORTF) foi uma antiga instituição pública industrial e comercial, sucessora da Agência Francesa de Radiodifusão e Televisão (RTF), cuja missão era supervisionar a radiodifusão pública e a televisão, gerir transmissores e supervisionar a produção audiovisual nacional e regional. A Agência foi criada em 1964 e extinta em 1975, dando origem a sete empresas distintas. (N. da T.)

14 Produções do INA, Marcel Bluwal, "*Télé notre histoire*", 31 de outubro de 1999; diretor Dominique Froissant.

Créditos e autores: Director, Bluwal, Marcel; Ator, Piccoli, Michel (Dom Juan); Ator, Brasseur, Claude (Sganarelle); Ator, Ferjac, Anouk (Elvira); Ator, Le Royer, Michel (Dom Carlos); Ator, Arcanel, Yves (Dom Alonse); Ator, Nat, Lucien (Dom Louis); Ator, Obé, Jean (La Ramée - o espadachim); Ator, Steiner, Josée (Charlotte); Ator, Caillaud, Françoise (Mathurina); Ator, Rozan, Dominique (Gusman); Performer, Gay, Paul (Monsieur Dimanche); Performer, Verdier, Julien (o homem pobre); Performer, Bardi, Angelo (Pierrot); Performer, Muller, Michel (La Violette); Performer, Chauveau, Philippe (Ragotin); Performer, Cavaignac, Katja (o fantasma); Performer, Etcheverry, Michel (a voz do comandante); Diretor de fotografia, Bac, André; cenógrafo, Lys, Jacques; figurinista, Mercadora, Anne Marie

Dom Juan representa, sem dúvida, um passo em frente na história dos gêneros teatrais na televisão. Os termos usados em 1965 para descrevê-lo são variados, o que reflete a dificuldade de caracterizá-lo. A revista de televisão *Télérama* se refere à 'peça' de Molière como uma 'comédia'. O relatório do diretor do canal usa a palavra 'drama'. O próprio Bluwal usa o termo 'telefilme', enfatizando o fato de que o gênero lhe permitia usar muito mais recursos.

> [...] O telefilme me permitiu conceber a peça como uma espécie de longa marcha de Dom Juan rumo à morte, através de todos os cenários, até o sacrifício final [...] A inovação mais completa em comparação com o teatro foi a transposição física da jornada de Dom Juan rumo à morte.[15]

15 Marcel Bluwal, *Un aller,* Paris: Editions Stock.1974. p. 255-272.

A peça, que é uma '*pièce à machines*',[16] se passa em cinco locais diferentes: sucessivamente no Palácio de Trianon, em Versalhes, e nos estábulos do Príncipe de Condé, em Chantilly (Ato 1), em uma praia no Canal da Mancha (Ato 2), na floresta de Rambouillet (Ato 3), de volta ao Palácio de Trianon (Ato 4) e, finalmente, em Arc-et-Senans, na cidade ideal construída por Claude Nicolas Ledoux (Ato 5). Vale destacar a escolha da arquitetura altamente simbólica de Nicolas Ledoux, com sua janela 'olho de boi' ou redonda que perfura o frontão da Casa do Diretor; cada um dos edifícios possui uma janela redonda menor, de modo que, no edifício com colunas colossais, o espectador se sente constantemente observado. A tese desenvolvida por Bluwal, que pode ser parcialmente relacionada ao contexto cultural da década de 1960, é que "parte do que Dom Juan se tornou deriva de uma constante oposição entre filho e pai".

Toda a peça é acompanhada pela música de Mozart, cujo ritmo é inseparável do texto, do roteiro e da encenação: o primeiro movimento do *Réquiem* de Mozart, a música suave do quinteto de Mozart (perto do mar), o *allegro vivace* do terceiro movimento, a ode fúnebre maçônica e, mais uma vez, o *Réquiem* na morte de Dom Juan.

No entanto, a peça não recebeu críticas unânimes. Por outro lado, tem sido bem recebida nas escolas desde 1965 até os dias atuais. O prefeito de Aubervilliers, Jacques Ralite, era um entusiasta, assim como o Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

16 "Pièce à machines" é um termo francês histórico que se refere a um tipo de peça de teatro que utiliza extensivamente feitos espetaculares e maquinário teatral. Essas peças, no teatro clássico francês dos séculos XVII e XVIII, dependiam de um complexo sistema de polias, cordas e cenários móveis para criar ilusões de voo, mudanças rápidas de cenário e o aparecimento de deuses ou criaturas míticas, para deslumbrar o público. (N. da Trad.)

Cabe relembrar que a época era favorável à experimentação, o que a tornou tão interessante.

e. *O maior teatro do mundo: Eurovision Pitchipoi com direção de Jacques Krier*

O *Eurovision* é um sistema de conexões e uma plataforma de intercâmbio entre os países europeus. Na França, o diretor de programação Jean d'Arcy desempenhou um papel importante na criação da União Europeia de Radiodifusão (UER). Em 6 de junho de 1954, ocorreu a primeira transmissão oficial do *Eurovision*: o Festival Narcissus, transmitido de Montreux, na Suíça.

O primeiro *Eurovision* dedicado ao teatro, com transmissão simultânea em 14 países europeus (mais do que o Mercado Comum) de uma peça original escrita para a série *Le plus grand théâtre du monde* (O Maior Teatro do Mundo), aconteceu em 15 de dezembro de 1962.[17] Foi escrita pelo dramaturgo britânico Terence Rattigan, *Nothing but the Truth* (com o ator Claude Loursais, etc.). De acordo com as regras do Eurovision, as imagens dos diferentes países eram as mesmas, mas cada país tinha suas próprias letras. A cada ano, um novo país assume a organização do espetáculo *O Maior Teatro do Mundo*.

Em 1967, o *Office de radiodiffusion-télévision française* (ORTF) solicitou ao escritor François Billetdoux que escrevesse a obra a ser apresentada pela França em *O Maior Teatro do Mundo*, ou seja, a vasta rede *Eurovision*. O programa foi transmitido no primeiro canal às 20h35 do dia 31 de outubro de 1967, com duração de 2 horas e 45 minutos.[18]

Em seguida, em 12 de novembro de 1967, o Departamento de Pesquisa do ORTF exibiu o programa *Un certain regard*

17 Ver Jacques Siclier, "Rien que la vérité". *Le Monde*, 18 de Dezembro de 1962.

18 https://www.lesdocs.com/dvds-pitchi-poi-ou-la-parole-donnée-578-32-1-0. html

(46 min): um documentário que mostra os bastidores e as dificuldades da produção do programa.

O prefácio de Billetdoux explica sua importância:

> Do ponto de vista profissional, o objetivo era compor uma obra dramática adequada para a televisão, que pudesse ser produzida de diversas maneiras pelas 20 organizações membros da UER e transmitida mais ou menos simultaneamente nos canais dos países participantes. Já no plano intelectual e emocional, o evento foi criado com o objetivo de fortalecer a comunidade de ideias e sentimentos entre as organizações de televisão europeias.

O diretor 'principal' era Jacques Krier. A equipe era composta por diversos diretores: o francês Casaril, o alemão Wild, diretores belgas e flamengos, diretores valões, diretores suíços, diretores italianos, diretores espanhóis, diretores iugoslavos etc. De fato, durante as filmagens, houve desentendimentos entre os diretores, bem como com Krier; também houve divergências em relação aos equipamentos.

f. *Au théâtre ce soir* (1966-1986)

O programa *Au théâtre ce soir* pertence a um gênero completamente diferente. Pascale Goetschel (Théâtre Marigny e TV) observou várias características do programa:

- Primeiro em preto e branco e depois em cores
- A ideia de que o teatro na televisão leva não apenas aos livros, mas também ao teatro
- Orçamento reduzido
- Um único plano-sequência diante de uma plateia ao vivo
- Presença da plateia, que é filmada
- Peças 'descontraídas'

Au théâtre ce soir tornou-se um marco: Pascale Goetschel explica que a série foi lançada por Pierre Sabbagh. As peças faziam parte de uma série de peças semelhantes ao teatro de boulevard, que gozou de uma longevidade incomparável. *Au théâtre ce soir*, com 410 peças, algumas das quais foram reprisadas diversas vezes, começou em 9 de julho de 1966 e continuou até 1984, antes de uma transmissão final em 22 de fevereiro de 1986.[19]

g. *'Nem simples transmissões teatrais nem dramas televisivos'.*

Eis um exemplo: Le système Fabrizzi, uma das várias peças da 'série' (1967).[20]

É teatro ou televisão? Ambos, explica Pierre Sabbagh. Estamos falando de 'Teleteatro'. Um acordo foi assinado entre a TV e o Teatro Marigny. Ainda hoje, há reprises de peças de *Au théâtre ce soir* (No teatro esta noite).

h. *Dos anos 1980/2000*

Há novos métodos de gravação: videocassete, vídeo e, posteriormente, digital. Essas exibições levantam a questão da democratização cultural, que está no cerne das políticas culturais.

19 As condições para a gravação da série *Au Théâtre Ce Soir.* Prof. P. Sabbagh, 28 de novembro de 1966. https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html. A lista de todas as peças está em http://kiriloff.free.fr/les_pieces_du_theatre_ce_soir/. Os números incluem todas as transmissões, incluindo regravações, com base no banco de dados "Hyperbase" (centro de consulta INA), verificado com a programação da *Télé 7 jours* e o site dedicado ao programa, que lista as peças apresentadas e não as transmissões (http://kiriloff.free.fr/les_pieces_du_theatre_ce_soir/). Calculei o número de peças transmitidas em 410. Jean-Jacques Bricaire contabiliza 411 peças em seu livro *L'Autre côté du décor*, Éditions des autre-vents, 2001. A diferença deve-se à única peça nunca transmitida, *La Femme de paille* (A Mulher de Palha). Transmissões recentes, particularmente em canais via satélite, ligadas a óbvios fenômenos de nostalgia, não foram consideradas aqui.

20 https://madelen.ina.fr/page/theatre

Augustin Girard[21] escreveu: "O progresso da democratização e da descentralização está sendo alcançado em uma escala muito maior por produtos industriais disponíveis no mercado do que por 'produtos' subsidiados pelas autoridades públicas." (*Futuribles*, 1978)

Retransmissões e preservação do patrimônio

a. *Memória teatral*

Os chamados 'documentos complementares' ajudam a preservar a memória das profissões: diretores, atores, dramaturgos, cenógrafos, iluminadores, diretores técnicos.[22] Peças ou trechos preservados podem ser revistos. Assim, Gabriel Garran, diretor teatral (*Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*), ficou muito comovido por poder ouvir novamente certas cenas.

Gravações e reprises estão se tornando cada vez mais comuns, por exemplo, na Comédie Française e nos teatros nacionais; além disso, há uma proliferação de mídias, como o *YouTube*.

O 'teatro em casa' está fazendo sucesso com o público. Audiência recorde para *Fugueuses*, peça transmitida ao vivo pela *France 2*.

A transmissão foi assistida por quase 8 milhões de telespectadores. "Popular e de alta qualidade", como publicado em 7 de janeiro de 2008 na coluna *Teatro de Variedades* por Daniel Psenny. "Esta é a maior audiência que uma peça já alcançou na história da televisão."

b. *Outro uso: Revisar para retrabalhar, uma prática usada por atores de teatro*

21 https://madelen.ina.fr/content/le-systeme-fabrizzi-76774

22 https://entretiens.ina.fr/collection/10/memoire-du-theatre

QUE COMECE O ESPETÁCULO!

Transmissão ilimitada de peças teatrais, para todos os públicos, 'sem sair de casa'. Diferentes tipos de telas[23]. Pode-se conferir o Catálogo do INA[24], em especial buscando por '*Au théâtre chez soi*' (No teatro em casa).

CONCLUSÃO

Ao final deste levantamento, permanece difícil caracterizar o teatro na televisão em termos gerais, entre transmissões e criações. Apenas o período dos "dramas televisivos" parece ter alguma unidade, caracterizado por uma clara missão educativa e artística.

No entanto, ao longo de décadas de experimentação — das primeiras transmissões ao vivo aos arquivos digitais atuais — o diálogo entre teatro e televisão se renovou continuamente, tendo transformado modos de representação, expandiu o público e moldou a memória cultural da performance.

A televisão, antes vista como incompatível com o teatro, acabou se tornando um de seus instrumentos mais poderosos de transmissão e preservação.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Profa. Evelyn Lima e aos co-organizadores deste Congresso por me darem a oportunidade de revisitar a questão das ligações entre teatro e televisão na França.

23 https://madelen.ina.fr/page/theatre-en-streaming?locale=fr

24 https://madelen.ina.fr/page/theatre

REFERÊNCIAS

Antenne 2. 1975. "Le Théâtre du Soleil. L'Age d'or" INA (Institut national de l'audiovisuel), May, 13. Video 06:28. [Excerpt from the play L'Âge d'or, directed by Ariane Mnouchkine]. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i11138926/le-theatre-du-soleil-l-age-d-or

Antenne 2. 1987. "Ariane Mnouchkine: L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves". INA (Institut national de l'audiovisuel), October, 1. Video 02:55. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab87033998/ariane-mnouchkine-l-indiade-ou-l-inde-de-leurs-reves

Bluwal, Marcel, 1974. Un aller, Paris: Éditions Stock.

Cohen, Évelyne. 2017. "Le Dom Juan de Marcel Bluwal". In Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory, edited by Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine, and Dimitri Vezyroglou, 269-281. Paris: Editions de la Sorbonne.

En-scènes: INA (Institut national de l'audiovisuel). videohttps://fresques.ina.fr/en-scenes/

France 2. 1999. "Tambours sur la digue by Ariane Mnouchkine". INA (Institut national de l'audiovisuel), October, 15. Video 02:22. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab99041934/tambours-sur-la-digue-d-ariane-mnouchkine

Goetschel, Pascale. 2007. "Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses", In La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique, edited by Evelyne Cohen and Marie-Françoise Lévy, 113-143. Paris : CNRS Éditions

Goetschel, Pascale. 2014. "Le Système Fabrizzi: une pièce parmi d'autres de la " série 'Au théâtre ce soir'" In 1967 au

petit écran: une semaine ordinaire edited by Evelyne Cohen and Myriam Tsikounas, 265-279. Rennes: INA, Presses universitaires de Rennes.

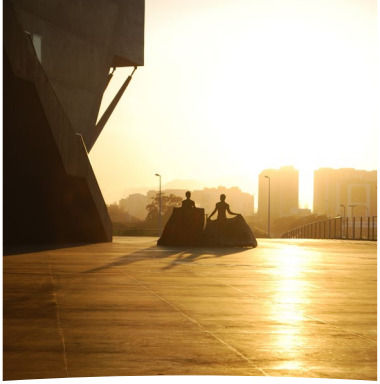
Hersant, Céline. 2011. "Le théâtre à la télévision". En-scènes - INA (Institut national de l'audiovisuel). televisionhttps://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html

INA. 2008. "Le théâtre dans les fonds de l'Inathèque de France. Fonds, collections et documents de l'Inatheque de France". https://www.inatheque.fr/medias/inatheque_fr/fonds_audiovisuels/guides_thematiques/TheatreFin.pdf

Lemêtre, Jean-Jacques. 2024. "Le Théâtre du Soleil par les sons". [Interview conducted by Pascale Goetschel] In *Histoires culturelles* [Podcast], produced by Anaïs Fléchet, Laurent Martin and Ivanne Rialland, November, 18. https://chmcc.hypotheses.org/16729

Mnouchkine, Ariane. 1967. "Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil". Interview by Paul Louis Mignon. INA (Institut national de l'audiovisuel), April, 23. Vídeo, 3:55. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i18149785/ariane-mnouchkine-et-le-theatre-du-soleil

CAPÍTULO 15



AFETOS EFETIVOS: MONTAR IMAGENS, TEMPOS E SENTIDOS DOS LUGARES [NA PERSPECTIVA DO PROJETO CONTEMPORÂNEO]

Fabiola do Valle Zonno

Este texto parte da minha inquietação no trabalho de educação de arquitetos e urbanistas, em especial, ensinando história da arquitetura e defendendo sua importância para o projeto. O conhecimento da cultura arquitetônica é fundamental para o processo imaginativo e, especialmente, quando o arquiteto tem como desafio atuar com a memória, no campo do restauro, em intervenções no patrimônio. É em prol de uma efetividade da ação do projetista, numa perspectiva a um só tempo ética e estética, que reconheço como fundamental que este arquiteto seja educado para uma sensibilização em relação à presença do tempo nos lugares patrimônio e seus sentidos atribuídos também no tempo.

Acredito que, somado ao conhecimento científico próprio da preservação, o caminho do pensar-criar possa ser expandido via a trilha das afecções (*affectio*) e afetos (*affectus*), ou, nas palavras de Peter Zumthor, de um sentimento da história (*a feeling of history*), cultivado por meio da experiência corporificada e do contato com imagens do passado e do presente.

Trabalhar com o potencial das imagens no exercício de montagem – como experienciado em pesquisa, extensão e acompanhando processos de projetos finais de graduação - me permite afirmar a possibilidade de um acesso aos sentidos dos lugares no tempo de modo sensível e crítico.

Os gestos de pesquisa-criação que se consolidaram nos trabalhos *Atlas do Encantado* e *Atlas.Memória.UFRJ*, desenvolvidos pelo grupo "Entre arquitetura, arte e paisagem" que coordeno no PROARQ FAU UFRJ, evidenciam a potência da montagem de imagens na provocação de experiências sensíveis, reflexões e reinvenções. Cada imagem é capaz de nos afetar e, posta em jogo, é explorada fragmentaria e intertextualmente – como meio do pensar contemporâneo sobre memória, história e patrimônio.

Neste sentido, busco afirmar o potencial do método de montagem de imagens para construir um caminho de projeto que valorize o patrimônio, vivo no tempo, e que se valorize como potência estética. A partir da efetividade dos afetos, o arquiteto pode exercer sua criatividade reconhecendo-se como parte de uma construção viva da memória no tempo e, portanto, não só transmitindo o patrimônio ao futuro com responsabilidade, porque ouve a voz do existente com empatia, mas também apresentando sua própria voz contemporânea de modo harmonioso, a partir da perspectiva de uma 'arquitetura débil'.

A via das Afecções

Vale buscar o sentido de afeto, como dobramento de nossa experiência primeira, relacionada ao sentir e se emocionar com a presença do tempo.

Para Spinoza, na leitura de Gilles Deleuze (2002, 33), afecções são imagens ou marcas corporais, modos, atributos que englobam ao mesmo tempo o corpo afetado e o corpo exterior afetante. Tais afecções formam certo

estado do corpo e espírito afetados que implica transições, passagens vivenciadas, durações ou variações contínuas chamadas afetos ou sentimentos – pelos quais o espírito afirma uma força de existir de seu corpo maior ou menor do que antes. Um indivíduo é um grau de potência, que corresponde ao poder de ser afetado que é necessariamente preenchido por afecções. Há duas espécies de afecções – as ações que derivam da natureza, da essência, do próprio indivíduo – e as paixões, que se explicam por outra coisa, derivada do exterior.

Reconhecendo que a oposição entre ação e paixão está em jogo, Didi-Huberman (2021, 28-29), na companhia de Bergson, Merleau-Ponty, Freud e Deleuze, afirma que a emoção é gesto ativo. E-moção, um movimento, ao mesmo tempo interior e exterior, que consiste em nos pôr para fora, sublinha com Bergson. A emoção é uma abertura efetiva – um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo, como coloca Merleau-Ponty. Mobilizando Freud, o autor diz que muito frequentemente uma emoção nos toma sem que saibamos porque, pois, ela está em mim mas fora de mim – as emoções ao nível inconsciente dizem respeito ao meu redor, à comunidade dos homens e os gestos que partilhamos –; emoções são objeto da sociologia, da etnologia, da própria história cultural.

Didi-Huberman (2017) revisita o trabalho de Aby Warburg, historiador da arte para investigar uma história das emoções, figuras e gestos, e defende que nosso contato com as imagens – cristais que concentram muitas coisas – torna possível repensar nossa relação com o tempo: "Diante de uma imagem – por muito antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar. [...] Diante de uma imagem – por muito recente ou contemporânea que seja – também o passado nunca cessa de se reconfigurar." (Didi Huberman 2017[2000], 10).

O autor sugere que, estudando as artes visuais (a fotografia, o cinema, não só a escultura e a pintura – e incluímos aqui também a arquitetura), podemos tornar nossa relação com a história um meio de, tocados pelas emoções, transformar nosso mundo, desde que elas se transformem em pensamentos e ações. O autor se posiciona: afetos, por serem moções efetivas, podem ser mobilizados, eticamente, em nossa sociedade. Não se pode fazer política com sentimentos, mas também não podemos fazê-la desqualificando nossas emoções.

Isso faz pensar em como devemos respeitar os valores afetivos, na consideração do patrimônio, como as emoções que se expressam através de manifestações intersubjetivas – que investigamos na relação com os atores de uma comunidade. Ou seja, nosso contato com o passado através das imagens dos lugares do patrimônio – através das artes – nos sensibiliza. Assim, a exploração de acervos de imagens pode ser um caminho para pensar potências em projeto. Também explorando o contato corporificado por meio de registros autorais, como formas de escrita poética, buscamos auscultar e entender os sentidos profundos da arquitetura – como um modo de nos e-mocionarmos e de reconhecermos o afeto do outro – com vistas a imaginar, a criar.

O que defendo aqui é uma relação de proximidade, a ecologia da subjetividade do arquiteto, estimulando-o a se sensibilizar com a presença do tempo ao lidar com o patrimônio e a criativamente imaginar como nele intervir.

A imaginação pela via das afecções - *"feeling of history"*

Parto do princípio de que a arquitetura é uma criação do pensamento, que se materializa como perceptos e potencializa afecções e afetos; é fenômeno capazes de nos emocionar, fazer vibrar a memória e incitar a imaginação.

A poética de Peter Zumthor, como desenvolvi em alguns artigos (Zonno 2020), é uma postura exemplar de sensibilidade e criatividade: o arquiteto dá atenção tanto ao sítio como à tarefa do edifício, concretiza projetos que criam 'atmosferas' partindo da própria experiência no lugar e de associações da memória, valorizando seus sentidos no tempo.

O conceito de atmosfera se relaciona ao sentido romântico de *Stimmung* – '*tone*', '*mood*', retomado na teoria estética contemporânea. Como esclarece Pérez-Gómez, o conceito é definido por Gernot Böhme (1998) como "*space of feeling*", sendo as emoções não meramente subjetivas, "fantasmagóricos estados mentais internos", mas primeiras na experiência perceptiva, entrelaçadas com lugares, definindo o tom para conhecer, agir e pensar, relacionam-se a sensações, comportamentos e disposições inteligíveis relacionados a um ambiente, à arquitetura (Pérez-Gómez 2016, 27).

Em *Atmosferas* (2006), Zumthor afirma que os edifícios devem comover, que a atmosfera fala de uma sensibilidade emocional, a partir de um contato imediato. A evocação de tais emoções seria capaz de nos retirar de uma percepção passiva. Questionado sobre o termo atmosfera como muito privado, vago e poético, afastado de um viés mais crítico pela falta de relação com a história e o tempo, Zumthor (2018, 71) afirma buscar "*a feeling of history*", pensando a relação com o lugar e a ressonância temporal, como uma "qualidade de experiência compartilhada". Esta emoção seria alcançada pela presença das coisas, pela presença dos fragmentos do passado.

Interessante sublinhar que Zumthor é crítico de uma visão de história escolar e valoriza uma 'história dos edifícios', do que os edifícios e paisagens comportam – o que revela sua crença no sentido documental do patrimônio - e

valoriza narrativas singulares que podem evocar seus sentidos, também poeticamente.

Em seu processo, Zumthor busca "sentir o tempo dos lugares" (2018, 30), convoca as próprias emoções e intuições e compartilha seu desejo de, por meio do projeto, fazer ressoar os tempos, explorando qualidades formais e materiais, sobretudo fenomênicas. Ao invés de 'intervenção', prefere dizer que realiza uma "reconstrução emocional": "possibilidade de estimular sentimentos de empatia, talvez até compaixão, mas também um jogo de curiosidade ao se experienciar um lugar" (68-69, tradução da autora). Este modo de pensar-criar é um caminho poético em diálogo com o tempo e a memória dos lugares.

No *Zinc Mining Museum* (2002-2016), em Sauda, Noruega, Zumthor partiu dos fragmentos e indícios do passado, quase esquecidos, para uma abordagem da história a partir da sua experiência concreta, no presente: o trilho da mina, o canal de água, os cortes das rochas. Tomou o trilho como percurso e instalou novos edifícios perto das rochas onde o minério zinco era jogado para ser lavado no cânion, como modestos sinais da mina. A arquitetura de volumes simples, pretos, suspensos em longilíneas estruturas de madeira - que fazem ressoar as arquiteturas da mineração de outrora, apoiadas fragilmente sobre as rochas - demarca o sítio, pontualmente, possibilitando sua percepção como lugar (Fig.1). Em interiores escuros são expostas as relíquias do mundo do trabalho dos mineiros; feixes de luz estreitos fazem lembrar a que ontem iluminava o equipamento modesto.

O processo de projeto é fruto não só do contato do arquiteto com o sítio, reconhecendo arqueologicamente os traços da presença da atividade mineradora no século XIX, mas também do acesso a um universo de imagens, por

meio de fotografias documentais e da poética da literatura e de outras artes.

Zumthor afirma ter comissionado quatro livros, que informam sobre a operação da mina, sua história e geologia; um deles uma antologia de ficções de diferentes textos e lugares sobre a atividade das minas de Sauda – *Sub Terra-Sub Sole* feita por Kjartan Flogstad, onde está um conto de John Peter Hebel. O conto *Unexpected Reunion* é sobre um mineiro e sua noiva: um amor que suspende o tempo cronológico, um corpo que se mantém belo preservado pela mina, algo que parecia estar completamente perdido retorna como uma beleza dolorida. Essa narrativa o estimula a pensar a arquitetura como "presença poderosa", capaz de "evocar as emoções de um tempo perdido".

> Então sobre o que estamos realmente falando aqui? É História, é passado, é tempo? Obviamente, não é o passado mesmo, mas talvez um sentimento pelo passado, um sentido de tempo. Estou tentando abrir uma janela com que possamos ver coisas e vidas que vieram antes de nós, de modo que possamos descobrir traços do passado. Estou oferecendo um novo quadro para experiencia que estimule uma consciência emocional da história do local. E uma vez que não há praticamente traços históricos restantes, foi preciso um esforço arquitetônico intenso para estimular um sentimento pelo tempo específico do lugar. Então sim, se poderia dizer que há um aspecto teatral neste esforço. (Zumthor 2018, 51, tradução da autora).

Zumthor evita grandes gestos e cria uma atmosfera que agencia: a força da paisagem remota, a implantação frágil da arquitetura contemporânea, que por seu caráter evoca a memória das construções da mineração no passado de

Sauda, os trajetos propostos para o contato com os indícios desta atividade, a entrada de luz natural e a luz artificial pontuada que dramatizam a relação com os objetos de trabalho expostos em meio ao negrume – uma espécie de evocação da lembrança das minas - toda a proposta de experiência capaz de produzir afetos, potencialmente efetivos. Ou seja, via o fenômeno da obra de arte, lembrando Heidegger, o mundo dos mineiros é aberto - mas não completamente revelado, assim como na pintura de Van Gogh. Como não associar ao projeto a imagem *La isla de los muertos* (1880) do pintor suíço Arnold Böchlin (parte da coleção de imagens que Zumthor apresenta no livro *Atmosferas*) para entender na sua poética a relação com o passado como mistério, com o silêncio, a sombra, a luz, e também a fragilidade humana – uma arquitetura que se mistura pontualmente à paisagem de rochas e árvores.

Remontar este processo do pensamento de Zumthor, que se sensibiliza com outras imagens da história da arquitetura e da arte, demonstra a valorização pelo arquiteto tanto da histórica, a partir da presença concreta de indícios do tempo a serem conservados, mas também de um universo poético, afetivo e melancólico, que o permite criar com o passado.

Como explorado, a presença concreta no sítio e a mobilização das imagens – tanto documentais como de diferentes meios da arte - atua na imaginação do arquiteto que, através de sua criatividade, de sua linguagem contemporânea, cria uma imagem poética em arquitetura capaz de produzir afetos efetivos a partir das experiencias que promove.

Em se tratando de patrimônio, tal imagem poética deve ser ligada à coleção de imagens que dizem respeito ao bem na tessitura complexa de tempos, ao mundo da vida, da cultura, de outrora e de agora. Importa propor

sua continuidade, entendendo a importância de manter os traços do tempo inscritos em sua materialidade e de dialogar com os sentidos evocativos da memória. Tais sentidos merecem ser revolvidos, expostos e reimaginados, via poetização, por meio do projeto contemporâneo, que não exclui a criatividade.

Figura 1 – Peter Zumthor, Zinc Mining Museum, Foto: Fredrik Fløgstad (Creative Commons).

A montagem como meio do pensamento imaginativo em projeto

Se, no caso de nossos trabalhos de investigação sobre os processos criativos em projeto na relação com a história, via memória e a imaginação, buscamos em pesquisa montar, seguindo as trilhas de Warburg, para reconhecer fantasmas e sintomas, para entender cada projeto como uma imagem poética que ressoa diversas outras imagens – o que aqui sugiro é também o caminho inverso, propondo que este método com as imagens seja mobilizado no ensino de projeto.

A abordagem da história na perspectiva do projeto deve ser aproximada do reconhecimento do patrimônio no tempo. Importa identificar seu caráter, compreendendo-o como familiar a uma coleção, quando a história da arte e da arquitetura contribuem para o reconhecimento crítico no momento da intervenção. Se a questão da leitura de um bem como objeto isolado de seu contexto já foi há muito superada e também a visão de história a partir da noção de estilos, o desafio de encontrar meios de apreensão que nos aproximem da complexidade do conhecimento sobre o bem no tempo, buscando reconhecer seu potencial para a imaginação arquitetônica, é considerável. Há, também, a necessidade de interrogar o próprio projeto do passado como pensamento criativo. Assim, não só considerar a coexistência, literal, de tempos heterogêneos como camadas que se sobrepõem (instância histórica) mas também a criatividade de outrora (instância estética) que pode ter ressonâncias na imaginação do presente.

Complexificando modelos de tempo, nós arquitetos somos convidados a habitá-lo, em sua multilinearidade, e nos identificarmos como participes da historicidade de um lugar, como sua possível reconfiguração no presente. Imaginar o futuro a partir da experiência do passado.

As montagens podem ser um meio para um pensamento não linear que engendra a um só tempo conhecer e imaginar. Quando tratamos do campo do restauro, intervenções e inserções contemporâneas em sítios de valor patrimonial, as montagens são um possível espaço do encontro onde podem emergir sentidos, ao se operar com um acervo, coleção que o arquiteto mobilize na perspectiva do projeto. Isto vale para atmosferas e formas, materiais, técnicas e usos - compreender a trama intrincada de singularidades que constituem um lugar no tempo para estabelecer uma posição em relação ao que preservar e como dirigir-lhe respeitosamente a uma vida futura.

O contato com uma coleção de imagens em montagens – por meio fotografias, desenhos, textos entre outros – é um caminho para explorar a experiência do tempo, os valores e os sentidos atribuídos ao patrimônio por seus atores, que pode provocar respostas sensíveis em projeto, assim como visões críticas que emerjam do choque entre as imagens podem provocar posicionamentos éticos hoje.

Na oportunidade de trabalhar com a concepção de projeto, orientando estudantes de graduação da FAU UFRJ, tenho explorado a metodologia das montagens para reunir coleções, entre o documental e o poético, capazes de constituir um campo onde a imaginação opera, respeitosamente, em relação ao passado. Longe de pensar o congelamento do patrimônio no tempo, cumpre reimaginá-lo criativa e respeitosamente.

No trabalho final de graduação de Gabriel Martucci - *Regeneração do Moinho Fluminense – memória e alimento na construção do lugar*, que orientei entre 2020 e 2021, foi explorado um acervo reunindo imagens sobre a memória do bem e sua vida fabril, a região portuária do Rio de Janeiro e atividade de mercados de alimentos no centro. Tais imagens foram montadas, também com os moradores, o que constituiu um fértil processo, na compreensão sobre como os passados estão presentes, como são percebidos hoje e por meio de memórias e afetos dos que habitam o lugar. As fotografias documentais se unem às realizadas pelo próprio estudante, com caráter poético, e não só registram o bem em seu estado de conservação atual, mas criam visões sensíveis aos indícios e fragmentos de outrora, os quais foram explorados como destaque e ressignificados na proposta de projeto. (Fig.2)

O sítio foi reimaginado como uma fábrica de cultura, um espaço que tem como coração a alimentação, com uma cozinha experimental a receber moradores que passariam

a habitar o espaço temporariamente e também um público local acolhido em atividades culturais e artísticas, partiu da própria experiencia de Martucci no âmbito do projeto *Lanchonete Lanchonete*, que emancipa crianças e mulheres em situação de vulnerabilidade na região. Um futuro possível, aberto, flexível, que valoriza o patrimônio fabril assumindo o alimento, expandido para o sentido cultural, como protagonista da proposta, propondo um novo uso e uma intervenção 'débil' – uma possibilidade para o patrimônio, resistindo a visões de especulação imobiliária distantes da realidade da população residente.

Figura 2 – Pesquisa iconográfica, foto autoral do local e montagem de imagens como parte do processo do projeto de Gabriel Martucci, orientado por Fabiola Zonno, com o título Regeneração do Moinho Fluminense – memória e alimento na construção do lugar, trabalho final de graduação, FAU UFRJ, 2021.

A experiencia do tempo na perspectiva *débil*

No texto *Arquitectura débil*, de 1987, Ignasi Solà-Morales conceitua a arquitetura como 'ontologia fraca', a partir de Gianni Vattimo (1985), que poderia ser caminho para recuperar o sentido de recordação – *monitu*. Partindo de bases fenomenológicas, a arte seria uma 'reserva de realidade', proporcionando a 'experiência mesma'. Trata-se de uma

abordagem da fenomenologia de modo não ingênuo que considera a experiência da ausência e do fragmentário, da arqueologia como sistema cruzado de linguagens, pensando o tempo como justaposição e como acontecimento imprevisível. Neste quadro, a arte viria a insinuar mais do que a resolver a compreensão da realidade, seria uma frágil presença. Partindo de texto de Heidegger sobre escultura e espaço, em um diálogo com Eduardo Chillida, a debilidade na arte é apresentada como assumir um lugar secundário, sem a pretensão de se impor, de ser central ou exigir conformidade, de ser agressiva ou dominante. A arquitetura débil seria tangencial, como "uma abertura, uma janela a uma realidade mais intensa, ao mesmo tempo em que sua representação se produz como um vestígio" (Solà-Morales 2003, 76). Tal afirmação encontra paralelos nas imagens convocadas por Zumthor e na sua intervenção em Sauda.

Juhani Pallasmaa, em *A imagem corporificada* (2013, 133-134), discutindo a interpretação de Vattimo por Solà-Morales, propõe pensar a arquitetura como estrutura e imagem "fraca" ou "frágil", que seria contextual e responsiva, preocupada com a interação sensorial e não com manifestações idealizadas. Esta perspectiva parece ser importante para pensar as intervenções contemporâneas no campo da restauração, reafirmando o reconhecimento, apoiado na abordagem da fenomenologia, e a visão crítica para tanto se afastar da idealização de um fictício retorno ao passado quanto da descrença em relação à capacidade evocativa que o patrimônio ainda possua.

Daí pensar o projeto capaz de promover vivências que explorem a relação entre diferentes tempos que se associam, como vozes que podem até falar linguagens diferentes, mas que se encontram ao sugerir ressonâncias ligadas aos sentidos dos lugares, quando a fruição-emoção seja transformadora porque pode ativar a memória e a imaginação também de quem experiencia.

A experiência corporificada dos lugares, com base na fenomenologia, e as montagens, reconhecendo no universo das imagens um campo fértil para a sensibilização e a imaginação – são um caminho para formar um arquiteto sensível e crítico, mobilizado pela presença do tempo e pela valorização do conhecimento da história em sua relevância para o presente. Assim, via os afetos, seria possível, efetivamente, a proposição de projetos contemporâneos criativos e que valorizem a memória e o patrimônio. Confia-se, antes de tudo, que o contato com o patrimônio pode enriquecer nossa imaginação como arquitetos. O poético está em perspectiva no ato do projeto contemporâneo, um pensar-criar com empatia, para que o patrimônio seja transmitido para o futuro como capaz de nos afetar.

REFERÊNCIAS

Didi-Huberman, Georges. 2017 [2000]. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Didi-Huberman, Georges. 2021 [2013]. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, Gilles. 2002 [1981]. *Spinosa: filosofía prática.* São Paulo: Escuta.

Pallasmaa, Juhani. 2013 [2011] *A imagem corporificada*. Porto Alegre: Bookman.

Pérez-Gómez, Alberto. 2016. *Attunement – architectural meaning after the crisis of modern science.* Cambridge: MIT Press.

Solà-Morales, Ignasi. 2003 [1995]. "Arquitetura débil". In *Diferencias – topografia de la arquitectura contemporanea*, 64-81. Barcelona: Gustavo Gili.

Zonno, Fabiola do Valle. 2023. "Atlas.Memória.UFRJ: uma proposta em educação patrimonial via gestos artísticos". In *Olhares sobre patrimônio e universidade: educação, gestão e projeto,* editado por Fabiola Zonno, Claudia Nóbrega e Maria Angela Dias, 27-63. Rio de Janeiro: Rio Books.

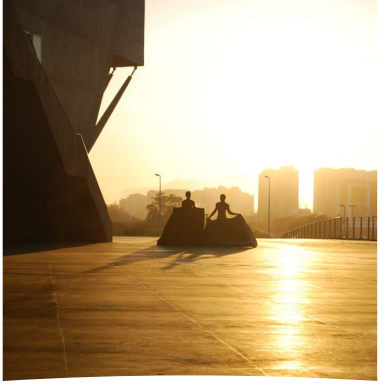
Zonno, Fabiola do Valle. 2020. "Arquitetura, paisagem e memória – a poética de Peter Zumthor". *Poiésis* 21, 36: 35-66.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, Peter. 1999. *Thinking Architecture*. Birkhauser: Lars Müller Publishers.

Zumthor, Peter e Mary Landing. 2018. *A Feeling of History*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG.

CAPÍTULO 16



O HOMEM NU E O ESPAÇO CONCRETO: OS PROJETOS ARQUITETÔNICOS DE FLÁVIO DE CARVALHO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

Carolina Lyra

Este trabalho é resultado de uma investigação sobre a obra de Flávio de Carvalho (1899-1973), engenheiro-arquiteto, escritor, artista plástico, cenógrafo, que não respeitou as fronteiras entre as artes, a ciência e o desenvolvimento tecnológico, para defender os seus ideais progressistas por um novo Homem e uma nova arquitetura.

O presente estudo tem como objetivo apresentar a arquitetura de Flávio de Carvalho a partir de dois projetos arquitetônicos elaborados pelo artista na década de 1920 em São Paulo, projetos inscritos em concursos para construção de edifícios públicos, sendo estes: Palácio do Governo de São Paulo, inscrito sob o pseudónimo *Efficácia* em 1928, e Palácio do Congresso do Estado de São Paulo, apresentado em 1929. Defende-se, neste trabalho, que os dois projetos, ainda que não edificados, agiram como manifestos por uma nova arquitetura no Brasil, e seus projetos, bem como as notícias e relatos publicados sobre eles, em conjunto, devem ser considerados patrimônio cultural por registrarem um debate importante para a história da arquitetura

brasileira e de um movimento cultural participante da busca por uma subjetividade brasileira.

A análise deste recorte na biografia do artista é construída em um estudo mais amplo sobre a sua poética publicado na minha Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 2020.

Este trabalho tem como principais fontes de pesquisa o acervo do artista presente no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL (Unicamp), jornais e revistas consultados nas Hemerotecas da Biblioteca Mário de Andrade (SP) e Arquivo Público de São Paulo e da Biblioteca Nacional (RJ). A investigação ainda conta com a importante pesquisa de Rui Moreira Leite, publicadas em livros e catálogos de exposições das quais foi autor e curador.

Flávio de Carvalho, retorna ao Brasil depois de finalizar o curso de engenharia e arquitetura na Universidade de Durham, Inglaterra, em 1922, meses depois de realizada a *Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Ainda na Europa cursou parte dos cursos de Belas Artes e Filosofia, duas áreas essenciais na biografia deste artista que funde a técnica, a arte, a filosofia e a psicanálise na defesa de suas obras.

O contato com os modernistas brasileiros, ainda que não estivesse presente na *Semana*, parece natural ao conhecermos o seu pensamento e, durante a pesquisa, as fontes revelaram a maneira como transitava entre os meios artísticos e técnicos. Ainda em 1923 inicia a sua carreira profissional no Brasil como engenheiro calculista e, pouco tempo depois, em 1926, já migrava para o jornal *Diário da Noite* como ilustrador, onde tem contato com Di Cavalcanti, também ilustrador do periódico. Ainda em 1926 abre o seu escritório de arquitetura que é ao mesmo tempo casa e ateliê, no 3° andar, sala 32, da rua Cristóvão Colombo n° 1, em São Paulo. E foi ali que o artista elaborou o seu projeto para o Palácio do Governo de São Paulo no

fim de 1927, exposto no *foyer* do Teatro Municipal de São Paulo entre os meses de janeiro e fevereiro de 1928.[1]

Enquanto estas ideias ganhavam corpo, nos anos posteriores à *Semana*, um grupo de escritores modernistas alinhava as ideias lançadas em 1924 com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e, em 1928, no *Manifesto Antropógafo*, ambos assinados por Oswald de Andrade, de quem Flávio de Carvalho, segundo seu biógrafo, J. Toledo, no livro *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções* (1994, 101), recebeu o título de "antropófago ideal".

Os modos de subjetivação elaborados por Oswald de Andrade (1970) ao conferir uma genealogia Tupi[2] à 'subjetividade brasileira', complementam-se em Flávio de Carvalho, com a construção de uma habitação apropriada para ela. Esta ligação entre os autores, se não estava explícita quando das apresentações dos projetos de arquitetura durante os concursos na década de 1920, ficam evidentes poucos anos depois quando, em 1930, no IV Congresso Pan-americano de Arquitetura, realizado no Rio de Janeiro, Flávio se autointitula antropófago.

A tendência dos arquitetos dos anos que sucederam a *Semana*, ao menos os regidos por este signo da modernidade, convergia com a poesia de Mário e Oswald de Andrade

1 *Diário da Noite*. 1928a. "O futuro palacio do governo paulista." São Paulo, 30 de janeiro, 1.

2 Os Tupis constituíam um conjunto de povos que habitavam o litoral brasileiro à época da chegada dos primeiros europeus. Oswald de Andrade apropriou-se de elementos do Canibalismo ritual praticado por esses povos para construção de uma ideia de Subjetividade brasileira. No Manifesto Antropófago (1928), o autor proclama: "Tupi or not Tupi that is the question", asseverando que "Só a antropofagia nos une". A obra do alemão Hans Staden (2014), publicada em 1557, na qual relata o ritual canibal testemunhado durante seu cativeiro em uma de suas viagens ao Brasil, foi apresentada a Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp por Paulo Prado, mentor da Semana de Arte Moderna de 1922, e possivelmente serviu de inspiração ao Movimento Antropofágico.

em oposição ao Parnasianismo. A arquitetura se despia de seus adereços falsos mostrando a sua verdade, assim como a poesia pela exposição concreta das palavras, ainda que por objetivos diferentes.

Durante os anos em que os projetos de Flávio participaram de concursos na cidade de São Paulo, o debate sobre a arquitetura no Brasil ganha os jornais em opiniões que divergiam entre as ideias da arquitetura moderna, com nomes como o de Le Corbusier, através da revista *L'esprit nouveau* publicada pelo arquiteto em parceria com Amédéé Ozenfant, o conservadorismo que insistia em modelos neoclássicos ou, ainda, a busca por uma arquitetura brasileira, participante das características geográficas e climáticas do país.

Nesta exposição das novas ideias da arquitetura, deste 'novo espírito', a voz de dois arquitetos em São Paulo se destacou: Rino Levi, nascido em São Paulo, e Gregori Warchavchik, ucraniano que chegou à cidade em 1923. Ambos formados em Roma, expunham, em cartas publicadas em jornais, suas ideias sobre a arquitetura moderna. Rino Levi em sua carta publicada em 1925, destaca que os estudos europeus devem ser apreendidos e a aplicação destes estudos na concepção das cidades brasileiras deve ter em conta o clima, a natureza e os costumes, evidenciando uma natureza própria. O arquiteto critica a insistencia do neo-classisismo e fala de "praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros" negando os efeitos que podem "mascarar a estrutura do edifício" com propósitos que fogem ao fim da edificação, e se apresentam como "uma coisa falsa e artificial" (Levi 1987, 21-23).

Warchavchik, no mesmo ano, é mais incisivo na perspectiva *lecorbusiana* do processo industrial de produção da habitação. O arquiteto fala sobre a atualização do belo

em cada tempo, destacando as máquinas, autóveis e locomotivas, como referencias de uma nova noção de beleza. Segundo o arquiteto, as máquinas são produzidas para uma função, "guiados pelo princípio de economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo". E assim conclui: "Esta é a razão por que as nossas maquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo".[3] O discurso de Warchavchik se aproxima da 'lição do avião' levantada por Le Corbusier quando defende que a inventividade do criador dessas soluções que exigiam eficiência deveria refletir-se no exercício do arquiteto em suas funções. Também Flávio de Carvalho apresenta este discurso, resgatando Eugène Viollet-le-Duc que, com o mesmo sentido, segundo Flávio, teria dito que: "A locomotiva ter sua fisionomia peculiar, não é o resultado de caprichos, mas sim da necessidade." E complementa:

> Alguns dizem que é apenas uma máquina feia. Por que feia? Não tem ela a verdadeira expressão da energia brutal? Não é ela uma massa concreta, organizada... uma coisa tem estilo quando tem expressão apropriada para o seu uso.[4]

Em meio às atualizações do desenvolvimento da arquitetura publicados em jornais e revistas, e da prática construtiva na cidade de São Paulo, em 1927, os jornais anunciavam o concurso para construção do Palácio do Governo de São Paulo.

3 Warchavchik, Gregori. 1925. "Acerca da architectura moderna". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de novembro, 9.

4 *Urbis*. s/d. São Paulo: Faculdade Brás Cubas de Arquitetura e Urbanismo.

O *Diário da Noite*[5] informa que "continua a causar profunda extranheza a exiguidade do prazo concedido aos arquitetos" que quisessem concorrer, e que o prazo de 20 de janeiro para apresentação não seria apropriado para que os arquitetos pudessem "traçar e completar um projeto apresentável". O curto prazo para apresentação dos projetos, questionado pelo Clube de Engenharia, teve também outra interessante interpretação por Guilherme de Almeida (2004), que assinava a coluna *Pela Cidade* no *Diário Nacional* sob o pseudônimo *Urbano.* Sob o título "A pressa salvadora", Almeida exalta o pouco tempo, apresentando ideia anunciada por Le Corbusier, definida por Almeida como dotada de "linhas claras, mecânicas, breves". Segundo o jornalista, "Os confeiteiros, que constroem aqueles alvos e monumentais bolos-de-noiva (...) não dispõe – coitados! – desse amplo lapso de tempo." Almeida fala do "espírito moderno" de "síntese", concluindo que tudo se "faz a vapor, a eletricidade, a gasolina, a rádio", e que então estaria "nessa angústia de tempo, a salvação (...)".[6]

O edital do concurso, aberto em 20 de dezembro de 1927, dava apenas 30 dias para que os concorrentes pudessem apresentar os seus projetos. Durante o concurso, algumas alterações foram feitas no edital que, ao fim, resumia o concurso ao projeto apenas da fachada do edifício.[7]

Flávio de Carvalho, já uma figura bastante conhecida nos jornais, passa a contar com apoios para alguma divulgação do seu projeto. Geraldo Ferraz, jornalista e amigo de Flávio, fala dessa relação em seu livro *Depois de Tudo*

5 *Diário da Noite*. 1927. "O novo Palacio do Governo: O clube de engenharia representa ao secretario da viação a respeito do prazo concedido para a apresentação dos projectos". São Paulo, 29 de dezembro, 5.

6 Urbano (pseud. Guilherme de Almeida). 1927. "A pressa salvadora". *Diário Nacional*. São Paulo, 30 de dezembro, 4.

7 *Diário da Noite*. 1928b. "O palacio do governo e a nova concorrencia de projectos". São Paulo, 14 de fevereiro, 1.

(1983). Uma das notícias que mostra este trânsito, está na reportagem do *Diário da Noite*, que traz uma entrevista com um engenheiro do Instituto de Engenharia que detalhava com admiração o projeto de *Efficácia* quando, na verdade, o tal engenheiro era, segundo J. Toledo, o próprio Flávio (Toledo 1994, 51).

A reportagem afirma que o autor não pode se revelar, pelas regras do concurso, mas que 'outro' engenheiro apresentava grandes elogios ao projeto sob o pseudônimo *Efficácia*. O mesmo *Diário da Noite* apresentou outra entrevista em 6 de fevereiro com 'outro' engenheiro do Instituto de Engenharia, bastante elogiosa e com imagens do projeto, estas seriam dos painéis da grande sala do edifício.[8]

O novo palacio presidencial do Estado de S. Paulo

Um curioso projecto apresentado

Figura 1 - Desenho de Flávio de Carvalho para o Palácio do Governo de São Paulo. Diário Nacional, São Paulo, 1 fev. 1928, página 1. Fonte: Arquivo Público de São Paulo.

Com uma imagem do projeto de Flávio para o Palácio do Governo (Fig.1) em destaque, o jornal *Diário Nacional* de 1

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

de fevereiro de 1928 finaliza a reportagem dizendo: "Como quer que seja, a apresentação deste projeto constitui uma nota de imprevisto em nosso meio e é justamente com esse caráter que o apresentamos aos nossos leitores".[9]

O edifício teria cinco andares divididos em "porão, rés-do-chão, parte nobre, moradia do presidente e base de aviação". Já no interior haveria dois grandes halls e dependências para hospedagens em um primeiro piso. No segundo, dois grandes espaços para festas onde, em frente, teriam grandes jardins com plantas nativas. Num terceiro pavimento, ficariam os apartamentos presidenciais e salas de trabalho. O terraço receberia "hangares de aviação, canhões anti-aéreos, balões captivos e holofotes colossais." Ao centro da edificação "levanta-se uma parte mais alta, por onde sobe um elevador de 6 metros por 3. Essa parte simboliza uma coluna dorsal".[10]

Flávio propõe orientações funcionalistas de uma edificação resultante das necessidades do edifício, como na 'lição do avião' de Le Corbusier, ou da locomotiva, por Viollet-le-Duc. Uma edificação que se expressa pela sua 'sinceridade', que não esconde nada "atrás das suas paredes que os outros não possam ver". E ele conclui em entrevista: "Ele é, portanto, um predio 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".[11]

9 *Diário Nacional*. 1928. "O novo palácio presidencial do Estado de S. Paulo: um curioso projecto apresentado". São Paulo, 1º de fevereiro, 1.

10 *O Jornal*. 1928. "A futura séde do executivo paulista: um projecto futurista". Rio de Janeiro, 9 de fevereiro, 3.

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

Há fatores importantes na descrição deste projeto que nos permite singularizar, na arquitetura de Flávio de Carvalho, o distanciando do funcionalismo. Os numerosos elevadores projetados para o edifício do Palácio do Governo, por exemplo, ultrapassam a sua função e são elevados a monumento no corpo da edificação. Mais que sua função, eles operam com o *status* de "marco da atualidade" (Lyra 2020).

Outra caracteristica bastante explorada na defesa do projeto é a exigência da 'escada nobre' no edital do concurso. Flávio disserta sobre a desnecessidade de uma escada nobre, quando há elevadores para o serviço, bastando apenas escadas de emergência. Como solução ele descreve que a escada possuía "apenas um insignificante gradil de 35 cm de altura" e seria usada por "pessoas com inclinação esportiva, sendo mesmo uma fonte agradável de exercício". O que, ao fim, ele realça é o poder de sugestão que a escada, antes vista e usada como instrumento de poder, agora passaria a glorificar o corpo e o movimento dos que poderiam a usar para exercícios.[12]

Flávio de Carvalho, que constói a sua poética a partir principalmente da filosofia de Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud, exalta, nesta defesa da escada, o potencial do corpo, assim como, analisa Oswald de Andrade, a obra *Abaporu* de Tarsila do Amaral, que teria fundado a Antropofagia como fenômeno ético e estético. Os painéis propostos pelo arquiteto para os salões do Palácio (Fig.2) reforçam esta orientação, como em um deles que parece demonstrar diferentes movimentos de uma dança sob influência do que ele havia visto e registrado pouco tempo antes ao assistir Loie Fuller.[13]

12 Costa, J. G. Dias. 1929. "Actualismo." *Revista da Semana* 30, 51 (dez.)

13 Carvalho, Flávio de. 1926. "Impressões do bailado de Loie Fuller pelo engenheiro Flávio de Carvalho." *Diário da Noite*. São Paulo, 31 de julho, 1.

Figura 2 - Ilustração de Flávio de Carvalho para um dos painéis do seu projeto para o Palácio do Governo. Revista da Semana vol. 30, n.51, dezembro de 1929. Fonte: Arquivo Público de São Paulo.

Um ano depois da cidade ter contato com o primeiro projeto do artista, em 5 de fevereiro de 1929, o jornal *Diário da Noite* apresenta uma imagem do projeto de Flávio para o Palácio do Congresso de São Paulo (Fig.3), sob o título "Os ante-projetos do Palácio do Congresso numa exposição que não dá gosto de ver." O título critica a falta de materiais expostos para dar a conhecer cada projeto, e diz: "Os visitantes, as mais das vezes, só podem contemplar a fachada, uma perspectiva, e um corte do edificio, ou, em muitos casos, apenas a fachada", O jornal ainda destaca a falta de espaço nas dependêcias da "repartição pública" para abrigar a exposição. Já no fim da reportagem, em outra página, eles dizem: "O projeto do engenheiro 'Efficácia' vem acompanhado de esboços da decoração interna, cortes e um memorial explicativo".[14]

14 *Diário da Noite*. 1929. "Os ante-projectos do Palacio do Congresso numa exposição que não dá gosto de ver". São Paulo, 5 de fevereiro, 1 e 11.

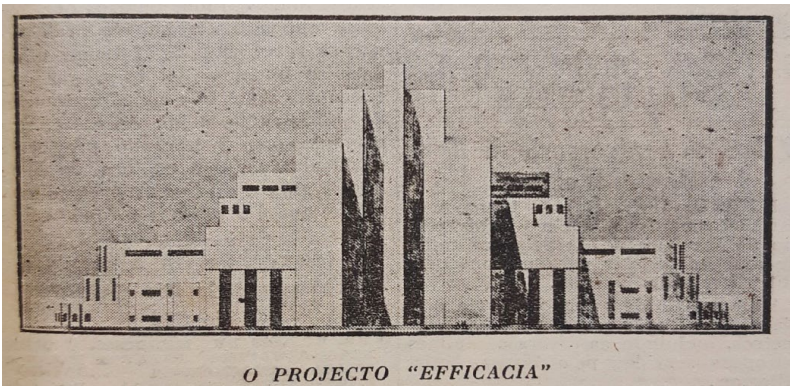


Figura 3 - Projeto de Flávio de Carvalho para o Palácio do Congresso de São Paulo. Diário da Noite, São Paulo, 5 de fevereiro de 1929, página 1. Fonte: Arquivo Público de São Paulo.

O prazo para entrega dos projetos encerrou-se no dia 31 de janeiro de 1929 e participaram 15 concorrentes, listados por *O Jornal.*[15] Desta vez os projetos foram expostos na Diretoria de Obras Públicas da Secretaria de Viação, a partir de 2 de fevereiro de 1929, sendo transferida em 7 de fevereiro para o Palácio das Indústrias.

O *Correio Paulistano*[16] traz imagens de todos os concorrentes. É a partir desta fonte que podemos perceber a grande diferença entre o projeto de Flávio e os outros concorrentes, e perceber o que o jornal *Diário da Noite* expõe no título da notícia sobre o projeto para o Palácio do Governo: "Efficacia é uma granada que se lança sobre a

15 *O Jornal*. 1929a. "O futuro Palacio da Câmara Paulista." Rio de Janeiro, 27 de fevereiro, 5.

16 *Correio Paulistano*. 1929. "O Palacio do Congresso: Os ante-projectos apresentados em concorrencia publica para a construcção do grande edifício na Esplanada do Carmo". São Paulo, 21 de fevereiro, 4.

rotina, explodindo por sobre os lugares comuns da arquitetura clássica".[17]

A *Gazeta de Notícias*[18] apresenta uma descrição mais detalhada onde podemos saber de um "museu de produtos nacionais", um "departamento de demonstração das necessidades urbanas" para que os parlamentares tivessem ciência da cultura nacional e das dificuldades dos cidadãos, e um auditório que privilegia um espaço de galeria para 500 pessoas, onde teriam melhor "visibilidade e audibilidade". O projeto descreve ainda um restaurante, biblioteca, e sugere um salão de ginástica. Desta vez, o movimento e o exercício, que poderiam ser uma desculpa para a exigência de uma escada no primeiro projeto, ganham um salão próprio. Segundo o artista, para o *Diário Nacional*,[19] "a distensão dos músculos muitas vezes elucida o cérebro e numa máquina de legislar (...) todos os elementos componentes devem encontrar-se nas melhores condições."

Reconhece-se, assim, que estes dois projetos arquitetónico apresentados por Flávio de Carvalho para edifícios públicos na cidade de São Paulo convergem em alguns pontos com as ideias divulgadas como um 'novo espírito' da arquitetura. Porém as bases filosóficas que regem a sua poética agem no sentido de manifesto por uma nova subjetividade, concordando com um resgate de uma humanidade, no sentido *nietzscheano*, que relembra a nossa origem brincante que precede a exaltação da razão. Os painéis dos

17 *Diário da Noite*. 1928d. "O novo Palácio do Governo e o Projecto Modernista: Efficacia é uma granada que se lança sobre a rotina, explodindo por sobre os lugares communs da architectura classica". São Paulo, 4 de fevereiro, 1.

18 *Gazeta de Notícias*. 1929. "O Palácio do Congresso". Rio de Janeiro, 14 de fevereiro, 5.

19 *Diário Nacional*. 1929a. "O Palácio do Congresso: serão expostos hoje os 15 projectos apresentados: o projecto modernista de 'Eficácia'". São Paulo, 7 de fevereiro, 1.

salões do Palácio do Governo, exaltam o que diz Zaratustra, de Nietzsche:

> Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça! (Nietzsche 2005, 344)

As "paredes lisas e os prismas enormes" que formariam grande sombras na edificação do Palácio do Congresso, segundo Flávio, evidenciariam mais a estrutura "dando ao observador o valor estético da verdade". Esta sinceridade, que também o funcionalismo exalta, como nas palavras de Rino Levi, em Flávio, trazem o valor da verdade, do enfrentamento, contra o otimismo moralizante criticado na obra de Nietzsche que, neste caso, poderia se refletir nas decorações aplicadas na estrutura da edificação e deturpariam, iludiriam, segundo o artista, "a boa fé daqueles que desejam conhecer a razão de sua existência".[20]

A presença destes projetos em jornais da época agia como manifesto. Se vencidos e construídos, contrariariam o que Le Corbusier chamou de "temperatura da época", ao relatar a sua participação no concurso para o Palácio das Nações Unidades em Genebra (1973, XXVIII). Segundo o arquiteto francês, havia um contraste entre o seu projeto *Moderno* para o Palácio e os demais concorrentes, sendo o projeto vencedor um edifício neoclássico. E o mesmo acontece com Flávio nos dois projetos, ficando evidente ao olharmos as imagens dos concorrentes nas publicações da época. Segundo ele, os arquitetos estariam a copiar estilos, uma "preguiça de raciocinar para criar logicamente coisas novas". Flávio defende que estes edifícios, como cópias de

20 *O Jornal*. 1929b. "Os projectos para o Palacio do Congresso de São Paulo." Rio de Janeiro, 20 de fevereiro, 4.

estilos de mais de "2 mil anos", não definiriam a sua época, "o nosso atual estado mental".[21]

Ao utilizarmos apenas notícias publicadas em jornais diários que ciculavam pela cidade de São Paulo nos anos de participação dos dois projetos, podemos vivenciar o assunto e a sua repercussão pública, compreendendo o grau de proximidade do artista com jornalistas que poderiam celebrar o projeto, considerando críticos como Mario de Andrade, os resultados do concurso, bem como os projetos concorrentes, que refletem a 'temperatura da época'.

Desta forma, consideramos os projetos apresentados como patrimônios culturais que marcam, do ponto de vista da arquitetura, um movimento de busca por uma subjetividade brasileira, a partir do diagnóstico nietzscheano, da teoria freudiana e de uma conciência da disposição Tupi, como fez a Antropofagia.

REFERÊNCIAS

Almeida, Guilherme. 2004. *Pela cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Andrade, Oswald. 1970. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Andrade, Oswald. 1990. "Manifesto antropófago". In *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo

Ferraz, Geraldo. 1983. *Depois de Tudo*. Rio de Janeiro-São Paulo: Paz e Terra-Secretaria Municipal de Cultura.

Le Corbusier. 1973. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.

21 *Diário Nacional*. 1929b. "Os ante-projetos do Palacio do Congresso são copias de estylos antigos." São Paulo, 1º de março, 1.

Levi, Rino. 1987. "A arquitetura e a estética das cidades". In *Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração*., editado por Alberto Xavier. São Paulo: Pini-Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura-Fundação Vila Nova Artigas.

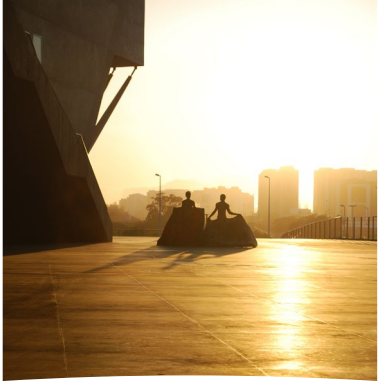
Lyra, Carolina. 2020. "A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: Um espaço antropofágico". Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Nietzsche, Friedrich. 2005. *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

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

Toledo, J. 1994. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas: Unicamp.

CAPÍTULO 17



ARQUITETURA É PATRIMÔNIO CULTURAL: AS LIÇÕES DO EDIFÍCIO JMM

Andréa de Lacerda Pessôa Borde

A arquitetura é patrimônio cultural no sentido mais amplo do termo.[22] Ela é, ao mesmo tempo, cenário e personagem em nossas vidas. Um dos exemplos mais conhecidos é o livro *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 2009), publicado pela primeira vez em 1831, no qual a Catedral, mais do que um cenário, é a personagem principal. É impossível não evocar a leitura de Hugo ao entrarmos na Catedral recentemente restaurada. Outro exemplo do mesmo século, mas do Brasil, é o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, publicado pela primeira vez em 1888, que acompanha a jornada do protagonista em um internato, da infância à maturidade. Embora essa escola exista apenas no romance, os leitores podem sentir como se a conhecessem, considerando as descrições detalhadas de seus espaços fornecidas pelo escritor. Esses são apenas dois exemplos

22 Uma versão inicial deste artigo destacou, em 2023, os desafios que os riscos, ainda amplamente presentes, representavam para a conservação deste património universitário modernista. Ver: BORDE, Andrea e PESSOA, Alexandre. Um desafio do património cultural modernista: o Edifício JMM no Rio de Janeiro. Em: 2023. Atas da 10.ª Conferência Internacional S. ARCH-2023, Berlim, Alemanha

literários notáveis que sublinham as múltiplas expressões da arquitetura em nosso imaginário e identidade cultural.

A história dos edifícios que abrigaram, e ainda abrigam, o ensino de arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é um bom exemplo para despertar reflexões sobre o tema principal deste capítulo. Esses edifícios, projetados por professores e ex-alunos de nossa faculdade, onde os alunos aprendem seu ofício, podem ser considerados lições de arquitetura. Em 2025, nossa faculdade celebrou 80 anos como unidade autônoma. No ano de 2026, haverá duas celebrações adicionais: dois séculos de ensino de arquitetura em nossa instituição, 65 anos do Edifício Jorge Machado Moreira (Edifício JMM), atual sede da FAU-UFRJ, e uma década de seu reconhecimento como patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Pode-se dizer que a competência de construir (Choay, 1992) permanece como uma linguagem para os alunos e professores atuais que estudam e trabalham no Edifício Jorge Machado Moreira? Como podemos promover essa consciência? Ao mesmo tempo, como podemos produzir intervenções sustentáveis no patrimônio cultural que incorporem novos signos a essa linguagem? Mesmo que os projetos mais recentes realizados no edifício sejam exemplos de boas práticas arquitetônicas, indicando uma nova era para o Edifício JMM, essas questões permanecem como um desafio que merece atenção. Nesse sentido, este artigo destacará elementos que expressam o significado cultural do edifício e de seus arredores, bem como fatores que contribuem para obscurecê-lo. Por outro lado, buscaremos delinear as medidas a serem adotadas para garantir que, de fato, estejamos caminhando rumo a novos tempos mais justos culturalmente e sustentáveis.

O Edifício Jorge Machado Moreira (JMM), o ícone da UFRJ moderna

O Edifício JMM é um exemplo notável do patrimônio cultural moderno universitário e sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo desde 1961. (Figs.1 e 2)

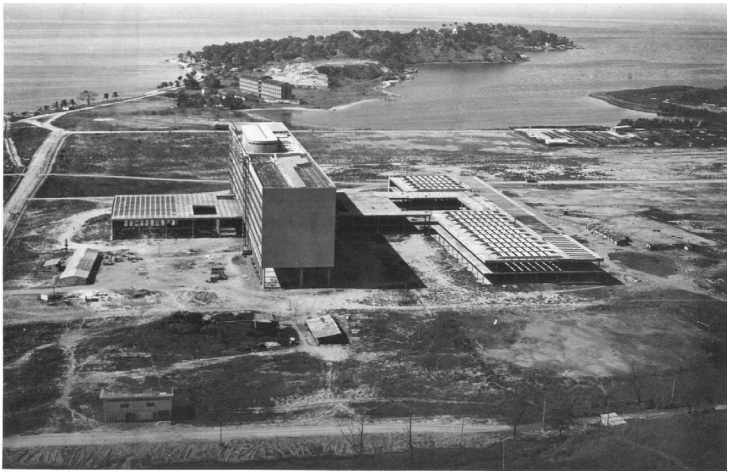


Figura 1- O Edifício JMM em construção em 1959. Fonte: NPD/FAU

Figura 2 - Edifício JMM em 1961. Fonte: Arquivo Nacional. Fundos Correio da Manhã

Este edifício, situado no *campus* insular (Cidade Universitária) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), passou por sucessivas reestruturações de seus espaços internos para acomodar a Administração Central, uma Decania e outras unidades acadêmicas. O compartilhamento de espaços ocorreu sem considerar a compatibilidade de usos ou planejamento prévio. Um processo que, em última análise, não alterou completamente o caráter do edifício, mas que, sem dúvida, contribuiu para os riscos a que esteve exposto nos últimos cinquenta anos e para os acidentes ocorridos em 2016: um incêndio de grandes proporções atingiu o último andar e uma inundação alcançou os dois primeiros andares (Fig.3). Mesmo assim, em dezembro de 2016, a Prefeitura reconheceu a importância cultural deste patrimônio universitário moderno. Ainda assim, cinco anos depois, um novo incêndio eclodiu no segundo andar da biblioteca. Esses eventos expuseram a fragilidade de um edifício projetado para uso educacional que foi inadequadamente convertido em instalações administrativas.

Um novo capítulo na história do Edifício JMM começou a ser escrito em 2021, após o incêndio e os anos de pandemia. Três projetos iniciaram esse novo momento, dois dos quais revitalizaram o segundo andar e o mezanino. A nova Biblioteca (Fig.4), que reúne os acervos das três unidades acadêmicas (Arquitetura, Belas Artes e Planejamento Urbano e Regional), está se tornando um espaço de convivência para a comunidade acadêmica. A equipe da Diretoria da Arquitetura mudou-se para o mesmo andar, abrindo sua entrada agora para o mezanino, conforme proposto no projeto original. O espaço anterior do térreo foi transformado em um novo e luminoso Laboratório de Fabricação Digital. Outros projetos estão sendo considerados, tornando o edifício compatível com as novas demandas (educacionais, técnicas e de sustentabilidade).

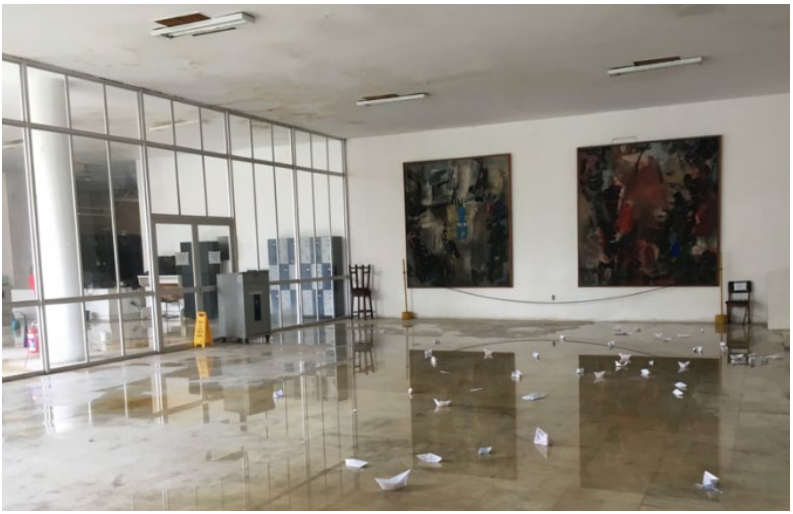


Figura 3 - Biblioteca após a inundação em 2016. Foto da autora

Figura 4 - Inauguração da biblioteca em 2023. Foto da autora

Vale ressaltar que, paralelamente a esses projetos, as iniciativas educacionais desempenham papel crucial no novo JMM. Oficinas de projeto, projetos de extensão e seminários promovidos pelos alunos são ações que contribuem

para reforçar o sentimento de pertencimento, essencial ao desenvolvimento do patrimônio cultural.

O JMM é um edifício que serve como lição de arquitetura e, também, pode funcionar como um laboratório vivo e sustentável para a educação patrimonial, beneficiando a comunidade universitária (alunos, professores, funcionários e o público que usufrui das instalações da universidade).

Como podemos observar na linha do tempo da sede da faculdade de arquitetura, professores, ex-alunos e alunos atuais sempre foram atores cruciais que nos permitem considerar a arquitetura como um patrimônio cultural vibrante que nos ensina e nos instrui simultaneamente.

A linha do tempo da sede da faculdade de arquitetura está estruturada em três seções, contemplando os contextos institucionais e educacionais do Edifício JMM. A primeira seção recapitula sinteticamente a criação da Academia de Belas Artes (1816) e da Universidade do Rio de Janeiro (URJ, 1920), a inclusão da Academia como unidade universitária (1931) e o processo que levou à inauguração do Edifício JMM (1961). A segunda seção aborda as transformações de uso e as reconfigurações espaciais de 1961 a 2016/2021. A terceira seção analisa as medidas de conservação em andamento para restaurar a integridade física deste edifício icônico e as possibilidades para sua conservação em termos de sustentabilidade patrimonial. Por fim, em nossas considerações finais, destacamos o significado cultural do Edifício JMM, que evolui a cada momento histórico.

Aprendendo arquitetura, projetando edifícios arquitetônicos.

O ensino superior no Brasil remonta ao final do século XVIII/início do século XIX. O ensino de arquitetura foi iniciado em 1816, após a chegada de uma missão artística francesa um ano antes. A sede neoclássica da recém-criada

Academia Imperial de Belas Artes, projetada pelo arquiteto Grandjean de Montigny abriu suas portas em 1826. O ensino das belas-artes, incluindo a arquitetura, foi concebido segundo a tradição francesa. A Academia permaneceu neste edifício até 1906, quando se mudou para a Avenida Central, para um enorme edifício eclético projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de Los Ríos, ex-aluno de Montigny (Borde e Bellinha 2015). Em 1931, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) foi incorporada à Universidade do Rio de Janeiro, criada em 1920. Em 1945, o ensino de arquitetura conquistou sua autonomia e passou a exigir uma nova sede. Entre 1947 e 1961, a Faculdade funcionou temporariamente no Palácio da Praia Vermelha, um edifício neoclássico concebido inicialmente como hospital por ex-alunos da Academia, que foi transferido para a Universidade em 1944. Enquanto isso, o Governo Federal criou o Escritório Técnico da Universidade do Brasil para planejar um *campus* moderno, consolidando as instalações da universidade, que estavam espalhadas pela cidade.

Essas sedes dedicadas ao ensino de arquitetura nesta Universidade estão relacionadas à linguagem arquitetônica inovadora de cada época e se tornaram, desde então, uma lição de arquitetura. Isso não significa necessariamente que o ensino de métodos inovadores tenha ocorrido no moderno Edifício JMM, como aconteceu simultaneamente em Brasília. Pode-se dizer que essa discrepância está sendo, de certa forma, atenuada atualmente. No entanto, é fundamental notar que métodos conservadores foram ensinados a arquitetos inovadores como Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, e alguns deles se tornaram professores desta faculdade.

Em meados do século XX, o aprendizado e a prática da arquitetura ganharam uma nova dimensão com o projeto do *campus* da Cidade Universitária. O Plano de Ocupação

da Cidade Universitária e seus edifícios — incluindo a nova sede da FAU — foi de responsabilidade do arquiteto Jorge Machado Moreira, chefe da equipe do Escritório Técnico da Universidade (ETU), criado para esse fim. A equipe de dezoito colaboradores de Moreira, afiliados ao movimento moderno, incluía nomes como Aldary Toledo (edifícios), Roberto Burle Marx (paisagismo e murais) e Anísio Medeiros (murais). Vale ressaltar que Jorge Machado Moreira participou da equipe de arquitetura do Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-1945) no Rio de Janeiro, ao lado de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que conceberam Brasília (1960), a nova capital moderna do país. O plano desenvolvido para a Cidade Universitária é uma espécie de ensaio para Brasília (Czajkowski, 1999).

Os dois primeiros edifícios notáveis, o Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira (IPPMG), de 1953, e o JMM, eram as joias do *campus*. Os alunos da Faculdade de Arquitetura estavam ansiosos para estudar no novo campus. Atendendo às demandas dos alunos, a inauguração do edifício ocorreu em 1961, antes de sua conclusão.

O projeto original do Edifício JMM compreende cinco blocos de dois andares e um bloco de oito andares, com uma colunata de dez metros de altura. Essa disposição volumétrica é semelhante à do edifício do Ministério de Educação e Saúde Públicas (MESP). Nos blocos inferiores foram alocados laboratórios (fotografia, construção, modelagem e ensaios de materiais), uma biblioteca, a diretoria da FAU e um auditório moderno para cerca de 250 pessoas, com ar-condicionado e tratamento acústico, algo incomum em instalações educacionais na época (Jardim 2001).

O bloco mais alto foi dedicado inteiramente às salas de aula teóricas, aos ateliês de projeto (Fig.5) e aos estudos de pós-graduação em urbanismo. As salas de ateliê,

projetadas para oito alunos, contam com armários, mapotecas e mesas, oferecendo instalações de alta qualidade. Os jardins, projetados por Burle Marx, são requintados e bem cuidados, servindo como espaço de descanso e de aprendizado.

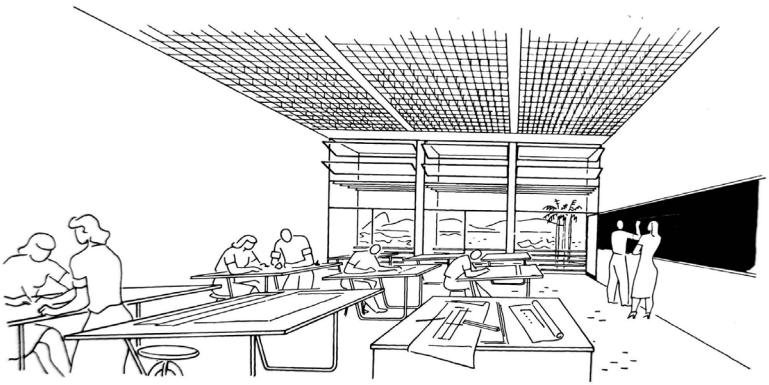


Figura 5 - Perspectiva dos Ateliês do Projeto. Fonte: NPD/FAU.

No entanto, a excelência de suas características, bem como o plano original do *campus* e da sede da Arquitetura foram desvirtuados pelo golpe militar de 1964. A ditadura civil-militar instalada nos vinte e um anos seguintes pôs fim à era de abertura. As mudanças impostas resultaram na interrupção dos investimentos em educação, dobraram o número de vagas nas universidades federais e reestruturaram essas universidades, criando decanias. A Arquitetura passou a pertencer ao Centro de Artes e Letras, o que não correspondia à visão da arquitetura como disciplina técnica. As mudanças realizadas nesses anos deram pouca atenção a um campus repleto de funcionários universitários. O Edifício JMM ganhou novos inquilinos desde os seus primeiros anos. Em 1969, a reitoria mudou-se para o edifício e permaneceu lá até 2022; em 1973, o Centro de Artes e Letras ocupou áreas do térreo; e, em 1979, na década de 1980, o

Instituto de Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) mudou-se para lá, ocupando parcialmente o quinto andar.

Todos esses inquilinos tornaram a conservação um grande desafio. A gestão coletiva dos espaços do condomínio era uma abstração até 2011, quando, sob a direção da Professora Denise Pinheiro Machado, uma equipe propôs o primeiro plano diretor para o edifício e adotou um novo nome para ele, sinalizando o valor da dimensão condominial. O edifício, agora renomeado Jorge Machado Moreira, homenageia o arquiteto que deixou sua marca na Cidade Universitária e neste prédio, encerrando, assim, as denominações parciais (Prédio da FAU e Prédio da Reitoria). No entanto, a gestão do condomínio começou muito lentamente nos anos seguintes.

Contra todas as probabilidades, os graves acontecimentos de 2016 e 2021 deram um novo impulso à gestão do condomínio. As ações passaram a ser melhor coordenadas com os demais inquilinos. Ao mesmo tempo, podemos contar com duas novas ferramentas políticas universitárias. Em 2023, foi aprovado um novo Plano Diretor da UFRJ (UFRJ2030), que cuida de forma excepcional do patrimônio cultural da UFRJ. No ano seguinte, foi implementada uma Política de Sustentabilidade e Educação Regenerativa, estabelecendo princípios orientadores e prioridades de ação. Elas reforçam a necessidade de medidas de manutenção e conservação para o cuidado com o JMM. A reforma das salas de aula deve preservar suas características originais e aderir a princípios mais sustentáveis. Esse processo deve deixar para trás a perda de identidade e a compreensão dos valores culturais que contribuíram para a ocupação genérica e difusa e sem planejamento dos espaços do Edifício JMM.

Figura 6 - Evento comemorativo dos 200 anos do ensino de Arquitetura e 80 anos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Foto da autora, 2025.

Em 2022, a Administração Central e a Procuradoria deixaram o prédio, permitindo que as três unidades acadêmicas ocupassem os espaços de forma mais racional. Esses dois setores não beneficiavam diretamente o JMM, nem em termos de manutenção nem de hierarquia. Os riscos significativos associados a esses usos burocráticos incluem o acúmulo de materiais inflamáveis e a operação em turnos noturnos em um edifício com rede elétrica precária e investimento inadequado em manutenção.

Apesar de ter perdido sua identidade ao longo dos anos e de sua situação precária, o edifício JMM continua sendo um dos melhores exemplos de arquitetura racionalista brasileira. Ele é constantemente associado à UFRJ como um ícone em todos os meios de comunicação, seja retratando os desafios da universidade ou destacando sua excelência no ensino (Figs.6 e 7). A arquitetura é uma das cinco melhores áreas da UFRJ no mundo.

A significância cultural do Edifício JMM

Figura 7 - Fachada do Edifício JMM com painel de Burle Marx. O rosto da UFRJ. Foto da autora, 2015.

O Edifício JMM possui um notável significado cultural. É a face pública da UFRJ, a materialização física da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, um símbolo de sua independência e retrato de uma época em que a arquitetura modernista brasileira era uma referência global. Este edifício faz referência às novas escolas de arquitetura criadas no Brasil nas últimas décadas, tanto no currículo quanto de imagem. É, portanto, a face do ensino de arquitetura no país.

As novas medidas devem buscar um equilíbrio entre preservação e inovação, caminhando rumo a um *Campus* Sustentável no qual edifícios planejados e culturalmente valorizados se destaquem.

REFERÊNCIAS:

Borde, Andréa e Paulo Bellinha. 2015. *Conservação e Restauro: Patrimônio Arquitetônico Universitário*. Rio de Janeiro: Riobooks/FAPERJ.

Choay, Françoise. 1992. *L' Allégorie du Patrimoine*. Paris: Le Seuil.

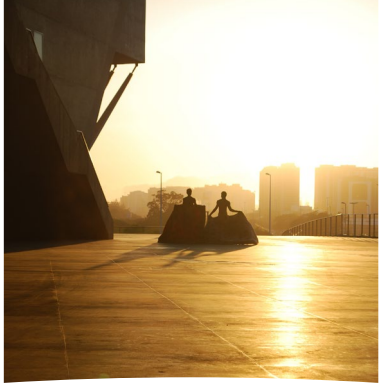
Czajkowski, Jorge. 1999. *Jorge Machado Moreira.* Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo (CAU).

Hugo, Victor. 2009 [1831]. *Notre Dame de Paris*. Paris: Gallimard-Jeunesse.

Jardim, Paulo. 2001. "Por uma "nova arquitetura" no Brasil: Jorge Machado Moreira (1904-1992)". Dissertação de Mestrado. PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pompeia, Raul. 2022 [1888]. *O Ateneu*. São Paulo: UNESP.

CAPÍTULO 18



TEATRO DE REVISTA CARIOCA EM 1918: UM PATRIMÔNIO CULTURAL AFETADO PELA GRIPE ESPANHOLA

Maria Odette Monteiro Teixeira

A Guerra e a Gripe

Um breve exame aos periódicos da cidade do Rio de Janeiro do segundo semestre de 1918 demonstra que o assunto mais destacado é a Primeira Grande Guerra. Afinal, contabilizavam-se quatro anos de um conflito que começou na Europa no ano de 1914, mas que ao longo dos anos ganhou proporções mundiais. Na ocasião, o Jornal do Brasil chegou a publicar edições especiais com a cobertura dos acontecimentos da guerra; tratava-se de um conflito especialmente cruel, do ponto de vista do combate corpo a corpo, pois contou com a introdução de inovações bélicas como metralhadoras, lança-chamas e gases tóxicos, como o mortífero gás mostarda.

Como seria de esperar, em 1918, devastada pela destruição, a Europa começava a dar sinais da exaustão. Foi durante a Guerra, em 1917, que os Estados Unidos e o Brasil ingressaram no conflito após ataques de submarinos alemães a suas esquadras. Aliás, a entrada dos norte-americanos, em apoio à França e Inglaterra, foi fundamental para o

final do conflito e a capitulação da Alemanha em novembro de 1918. Outro fator que colaborou para o fim da guerra foi a entrada em campo de uma doença, contagiosa e mortífera, que acometeu os exércitos de ambas as partes - a controversa gripe espanhola. O termo 'gripe espanhola' é equivocado, pois a doença não é proveniente da Espanha. Efetivamente, não se sabe ao certo a origem, o fato é que a Espanha se manteve neutra no conflito e divulgou pela imprensa a devastadora chegada da doença em suas cidades, fato este que os países envolvidos na guerra tentaram censurar, temerosos que as baixas em seus exércitos atrapalhassem suas estratégias de guerra.

A referida gripe tratou-se de uma variação do vírus de Influenza H1N1, contra o qual nem a população, nem a ciência possuíam antídotos. Segundo Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2020, 13), em um período aproximado de noventa dias a doença infectou um quinto da população mundial levando a óbito entre 20 e 50 milhões, ultrapassando assim o número de baixas que os quatro anos de guerra provocara. Efetivamente, a doença provocava baixas nos exércitos europeus desde abril de 1918, mas, a partir de agosto, a segunda onda da doença se propagou de forma espantosa e atingiu a América Latina.

A Gripe e o Rio de Janeiro

Retomando aos periódicos cariocas, vale explicar que este projeto foi realizado na intenção de encontrar dados que ajudassem a entender o impacto da chamada Gripe Espanhola sobre o teatro da cidade, mais especificamente o Teatro de Revista, compreendido como Patrimônio Cultural da cidade. A ideia é entender como a situação afetou a atividade teatral na sua produção, funcionamento e criação.

A investigação em jornais diários e revistas da imprensa carioca revela que a doença só começa a aparecer em

nossas folhas na segunda quinzena de setembro de 1918, quando é apresentado o final trágico de uma ação militar brasileira na guerra, a Missão Médica Brasileira, levada ao *front* no navio *La Plata*, chefiada pelo oficial Nabuco Gouvêa (1872 – 1940). A missão, que visava salvar soldados, causou a morte de 156 militares, sem que os médicos conseguissem agir ou entender o que acontecia. No entanto, a despeito do elevado número de baixas que a doença causou no navio, a notícia dessa tragédia pouco mobilizou as autoridades sanitárias do Brasil naqueles primeiros tempos. Por sinal, é necessário pontuar que estávamos no final do governo do presidente Venceslau Brás (1868 – 1966), que se deu no período de 15 de novembro de 1914 a 18 de novembro de 1918.

Sem a devida precaução das autoridades, a doença chegou aos portos brasileiros no navio inglês *Demerara*. A embarcação saiu da Inglaterra, passou por Lisboa, e atracou em Recife em 9 de setembro de 1918. De Recife seguiu para Salvador, e chegou ao Rio de Janeiro em 15 de setembro. De setembro a outubro a doença se espalhou numa velocidade inimaginável. Nesse período inicial, nem os governantes, nem a imprensa, nem a população se importou com a chegada da gripe e esse descaso teve graves consequências.

Os crescentes índices de morbidade e mortalidade que a doença instaurou foram transformando o ambiente da cidade. Havia também outro fator de preocupação: a doença matava jovens; diferentemente do que era mais comum em outros surtos de gripe, nos quais a população idosa era sempre a mais atingida. A 'espanhola' possuía um rápido período de incubação, variando de dois a três dias, e a moléstia se manifestava de maneira devastadora para os pulmões dos infectados, que morriam cianóticos com pés escurecidos e rosto azulado pela falta de ar.

De acordo com o boletim levantado por Goulart (2005, 5), o Rio de Janeiro possuía, em 1918, uma população de 910.710 habitantes. Desse montante, aproximadamente 15 mil pessoas teriam morrido entre os 600 mil cariocas que contraíram a doença. Portanto, 66% da população carioca foi contaminada. Efetivamente, o surto da gripe espanhola no Rio de Janeiro foi atroz de setembro a novembro de 1918. Aos poucos, a doença foi amainando, pois os cariocas que sobreviveram ao período nefasto criaram imunidade.

Ainda que os cariocas já tivessem vivido situações terríveis com as epidemias de peste bubônica, febre Amarela e a varíola, que grassavam na cidade nas primeiras décadas do século XX, nada se comparou ao que foi a rápida e nefasta passagem da gripe espanhola. A propósito, o combate a esses males se deu durante o primeiro governo Rodrigues Alves (1902 - 1906), quando a então capital federal foi remodelada e regenerada pelo prefeito Pereira Passos (1836 – 1913) num projeto civilizatório que expulsou a população de baixa renda do perímetro urbano no famoso 'bota abaixo', cujo objetivo era extirpar os cortiços e moradias populares do centro da cidade visando edificar grandes avenidas à luz do projeto urbano implementado pelo engenheiro Georges-Eugène Haussmann (1809 – 1891) em Paris. Uma consequência dessas ações foi o surgimento das favelas no centro do Rio de Janeiro.

Deve-se salientar que, dentro do referido projeto do presidente Rodrigues Alves, o sanitarista Oswaldo Cruz (1872 - 1917) foi o responsável pela gestão da saúde e tomou medidas sanitárias importantes para erradicação de males como a peste bubônica, a febre amarela e a varíola. No entanto, devido à postura autoritária e excludente do Estado, as iniciativas do sanitarista sofreram forte resistência por parte de uma população desconfiada e decepcionada com um projeto de urbe na qual não tinha lugar. A Revolta da Vacina, de 1904, foi a rebelião de um grupo

social, apartado da cidade moderna, que reagiu à ação truculenta do Estado decretando a vacina obrigatória.

Se em décadas anteriores houve dificuldades para implementar o projeto sanitarista de Oswaldo Cruz, quando a gripe espanhola começa a instaurar o caos na capital, o nome do sanitarista é invocado como exemplo de autoridade com iniciativa para enfrentar doenças, pois o responsável pela saúde em 1918 era o médico Carlos Seidl (1867 – 1929), diretor de saúde pública do governo do presidente Venceslau Brás (1914 - 1918). Seidl era um clínico experiente e reconhecido, mas que demorou para perceber a gravidade da situação e ainda tentou defender a ideia da benignidade da gripe. Por outro lado, também não conseguiu organizar medidas preventivas, como o controle da entrada de navios nos portos brasileiros, e foi bastante criticado e combatido em suas ações até pedir demissão em 18 de outubro daquele ano. Vale sublinhar que o agravamento da situação no final de setembro levou a imprensa a empreender uma campanha intensa contra as autoridades, com ênfase na figura de Seidl, considerado incompetente, negacionista e irresponsável. A propósito, o cargo de diretor de Saúde Pública teve, durante o período que a doença arrasava a vida da capital federal, mais dois médicos responsáveis: o doutor Theophilo Torres (1863 – 1886), que substitui Seidl, mas não conseguiu apoio e confiança da população e da imprensa e, finalmente, o sanitarista Carlos Chagas (1878 – 1934), responsável pela descoberta do protozoário *trypanossoma cruzi*, patógeno causador da doença de Chagas. Esse cientista respeitado conseguiu agir com alguma habilidade num período em que a doença começou atenuar na cidade.

Segundo Goulart (2005) uma das consequências da passagem da gripe espanhola pelo Rio de Janeiro foi a valorização da ciência. Fez-se necessário acreditar nela, pois o momento era assustador. No entanto, como atesta a

pesquisadora, em 1918 pouco se sabia sobre o agente infeccioso ou o tratamento de uma doença como a H1N1. Nesse sentido, a ciência ainda não era capaz de resolver a situação, limitando-se a tentar controlar os sintomas. Nesse intuito, apareceram muitos tratamentos alternativos como o uso do sal de quinino, um similar do que foi a crença na cloroquina durante a pandemia de Covid-19. Houve os que apostassem na medicina caseira propondo a mistura da cachaça com limão, responsável pelo surgimento da "caipirinha", e outros, mais prudentes, acreditavam que a canja de galinha era o melhor remédio.

Não há como mencionar a "espanhola" sem fazer referências à situação trágica que a população da cidade teve que enfrentar. Além da falta de hospitais e de atendimento aos doentes, quando o volume de mortos recrudesceu, em meados de outubro, não havia coveiros, nem havia caixões para a quantidade de cariocas que a doença matava (Fig.1) As famílias tinham que depositar os corpos de seus parentes na rua para que a assistência pública os recolhesse, mas os serviços não funcionavam. O escritor e memorialista Pedro Nava (1903 – 1984), que era um adolescente à época, narra no livro *Chão de Ferro* (1976) situações terríveis a que assistiu nas ruas, destacando o total desespero e desamparo dos cidadãos. Os alimentos rarearam e ficaram caríssimos, comprava-se um ovo pelo preço de uma galinha. Dizia-se que a gripe atingiu a todas as classes, mas, certamente, as condições de vida numa cidade partida e desigual como o Rio de Janeiro condenavam a população mais pobre ao sofrimento dobrado, na medida em que já viviam em condições de vida precárias e insalubres.

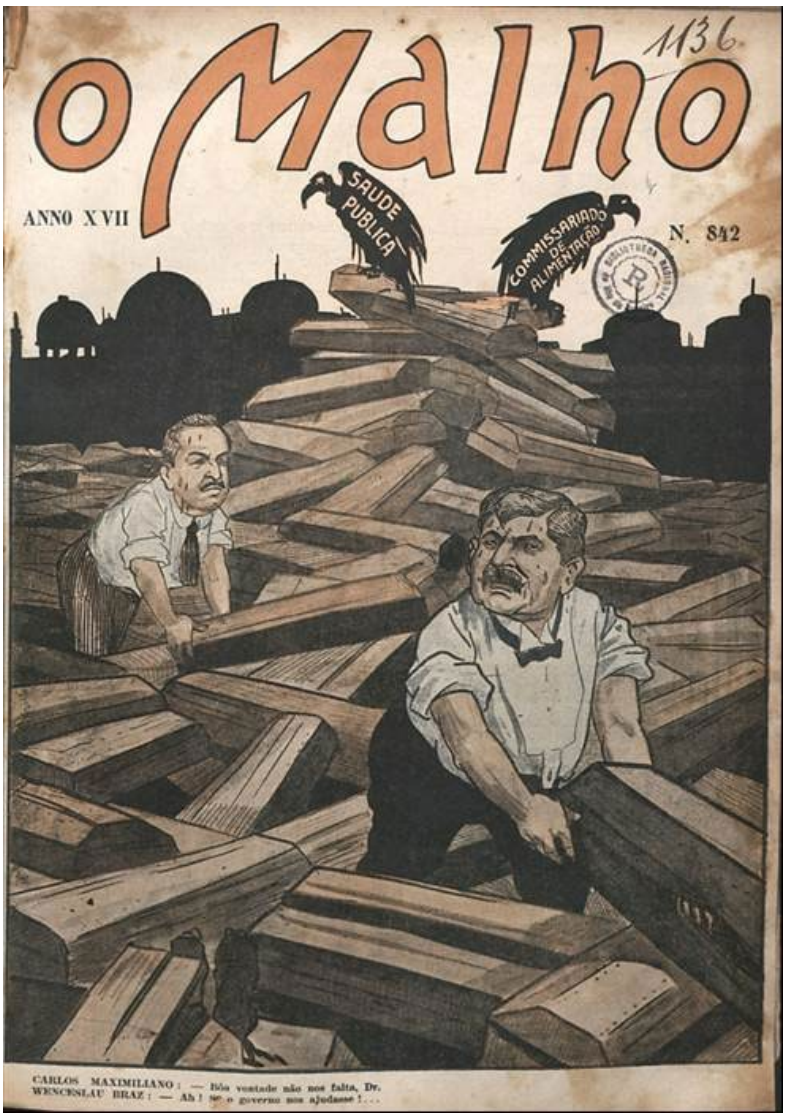


Figura1 – Capa de O Malho, de 02 de novembro de 1918, apresentando o caos pela falta de caixões para os mortos da pandemia. Hemeroteca Digital Brasileira, Disponível em http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/38026.

Cabe aqui acrescentar a reflexão do historiador Philippe Ariès (1914 – 1984), na obra *História da Morte no Ocidente*

(2012). O francês percebe que, do final do século XIX ao começo do XX, o homem ocidental passa a vivenciar o que ele chama de 'morte da morte', pois, no processo de modernização da sociedade, dentro da qual a ciência passa a ganhar importância, a morte, e tudo que se refere a ela, torna-se proibido. Antes morria-se no interior dos lares, o doente convalescia com a família, mas na sociedade moderna a medicina passa a se responsabilizar pelo doente, afastando da família o contato com o moribundo. A ciência se responsabiliza por organizar a vida, melhorá-la e prolongá-la. Nesse intuito, a doença e a morte são afastadas para os hospitais e os cemitérios. Se, por um lado, é importante ter a ciência trabalhando pela vida, fato fundamental em uma pandemia, por outro, também é necessário que tenhamos consciência da nossa inevitável finitude.

Contudo, embora o surto tenha durado apenas três meses, algumas medidas de isolamento foram implantadas. Segundo Schwarcz e Starling (2020), em outubro de 1918 as autoridades fecharam restaurantes, bares, teatros, cinemas, bordeis, fábricas e escolas. Assim, deve ter sido muito complexo sobreviver na cidade infectada, desabastecida e desértica daqueles meses. Depois dos terríveis meses com a doença, o Carnaval de 1919, iniciado em 1º de março, foi apoteótico. Segundo Ruy Castro (2019), era a "festa da desforra" por um período de guerra circundado por uma pandemia devastadora.

O Teatro de Revista no Rio de Janeiro

Levando em conta que a presente pesquisa investiga o impacto da chamada 'Gripe Espanhola' sobre o Teatro de Revista carioca, identificado como Patrimônio Cultural da Cidade, vale compreender a importância desse gênero para a história cultural do Rio de Janeiro. Em 1918 a capital da República possuía uma vida cultural potente, o lazer do

carioca concentrava-se no centro da cidade. Como pontua Evelyn Furquim Werneck Lima (2000), o velho centro era *locus* do mundanismo da cidade maravilhosa. As casas de espetáculos ficavam concentradas principalmente na Praça Tiradentes e na Cinelândia. Havia cinematógrafos e teatros, sendo a maioria dos teatros de grande porte, como o Trianon que abrigava mil lugares. Nesse centro animado, o Teatro de Revista ocupava um lugar de destaque. Lima (2000, 103) ressalta que a Praça Tiradentes foi importante para o teatro da cidade desde a edificação do Real Teatro São João (1913). O prédio, que incrementou o lazer da Corte à época, passou por incêndios e reconstruções e, no terreno que o abrigou, existe hoje o Teatro João Caetano. A propósito, se a construção do referido edifício teatral visava reproduzir na colônia a cultura teatral erudita de Lisboa, a longo prazo a estratégia não funcionou, pois, nas últimas décadas do século XIX, a Praça Tiradentes passou a ser o polo de gêneros populares do teatro ligeiro, como o Teatro de Revista. Nesse contexto, vale acrescentar que o local ganhará mais evidencia no período republicano, pois, com as reformas urbanas do início do século XX e a introdução dos bondes, a referida praça passou a ser um polo aglutinador de público, na medida em que para lá convergiam muitas linhas de bonde de locais diversos da cidade, sendo que algumas tinham seu ponto final ali. Por conseguinte, a praça se tornou um espaço favorável aos dispositivos de lazer, levando grandes empresários a investiram naquele logradouro. Havia ali uma incipiente indústria cultural, um polo de entretenimento importante para a cidade onde o carioca das classes média e baixa desfrutava de um teatro divertido e comunicativo que tratava da vida da cidade.

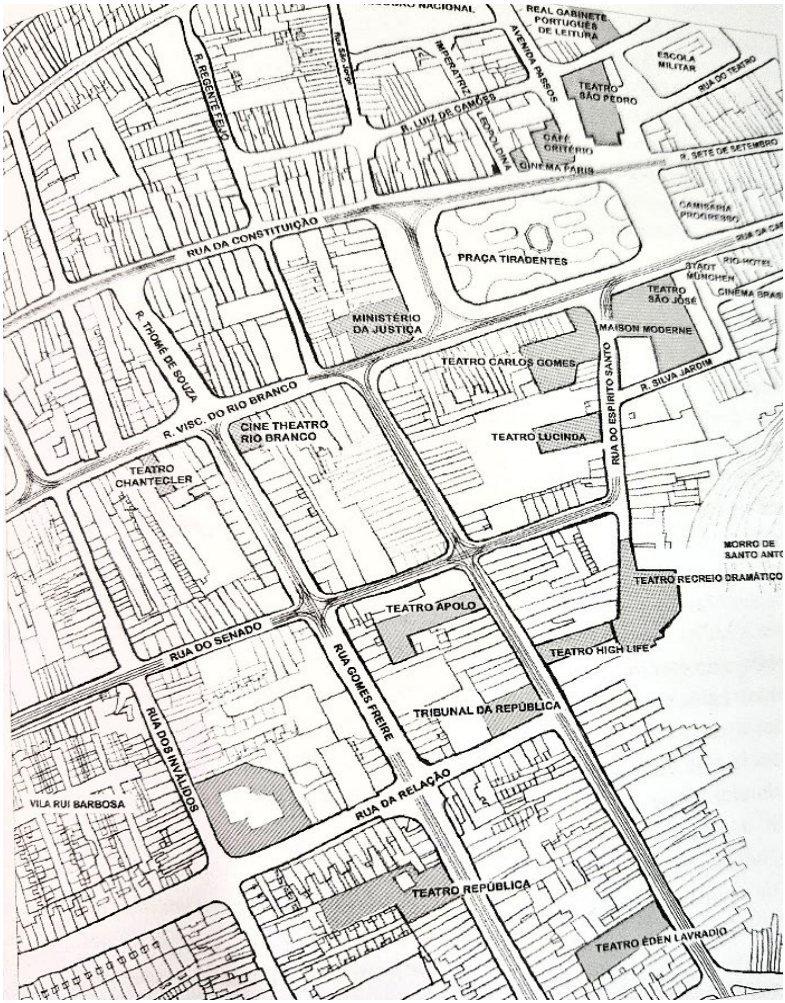


Figura 2 - Croquis da Praça Tiradentes (1889-1930). Elaborado por Evelyn Lima a partir da planta cadastral. Fonte: Lima, 2000.

Nesse contexto, é significativa a trajetória do empresário Paschoal Segreto (1868 – 1920), um grande proprietário de casas de espetáculos da Praça Tiradentes que investiu em cinemas, parques de diversões e Teatro de Revista. Por sua influência e poder recebeu a alcunha 'Ministro das Diversões da Cidade'. O empresário foi o criador da

Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José (1911-1926), empresa que tem papel fundamental na propagação do chamado teatro ligeiro no início do século XX. Para se ter uma ideia do esquema comercial da empresa, a referida companhia adotou o esquema do 'teatro por sessões', que consistia na apresentação de três récitas diárias de pequenas revistas ou comédias musicadas, podendo ter vesperais às quintas, sábados e domingos. Como fica claro, em uma semana os atores das companhias entravam em cena 24 vezes e ainda tinham que ensaiar os espetáculos seguintes. Tratava-se, portanto, de um esquema bastante lucrativo para o empresário, mas extremamente exaustivo para os atores. É possível vislumbrar uma espécie de competição entre a atividade coletiva e artesanal do teatro e a reprodução mecânica das projeções cinematográficas.

Por outro lado, vale salientar que os atores não possuíam qualquer tipo de amparo ou lei trabalhista. O crítico e cronista Mario Nunes (1956, 135) adverte para o fato de nossos atores, em 1918, não terem sequer o direito ao descanso semanal, uma realidade que se agrava quando pensamos nos atores do Teatro de Revista pois, além de representarem seus tipos, também cantavam e dançavam para as grandes plateias da cidade. Em contrapartida, Lima (2000, 105) apresenta uma planta baixa contendo as casas de espetáculo da Praça Tiradentes entre os anos de 1989 e 1930, visualizam-se ali 11 teatros na praça e arredores (Fig.2). Portanto, vale imaginar o fluxo intenso de um público de milhares de cariocas interagindo com centenas de atores, atrizes, camareiros, contrarregras, pontos, ensaiadores e músicos que circulavam naquele local, isso quotidianamente. Nesse sentido, podemos entender um pouco como funcionava o tal 'Ministério da Diversão'. Por outro lado, é necessário levar em conta que o polo efervescente de teatros animados pelo Teatro de Revista no centro da cidade teve vida longa, pois o gênero resistiu do final

do século XIX a meados do século XX, deixando influências no cinema brasileiro das chanchadas, chegando reverberar nos programas de humor da televisão.

A propósito, cabe aqui explicar o que é o Teatro de Revista. Trata-se de um gênero cômico, fragmentado e musicado, oriundo da França do século XVIII. A revista de ano, ou *revue de fin d'année*, chegou ao Brasil no século XIX, tendo Artur Azevedo (1855 – 1908) como seu principal autor. O significado do termo está na palavra 'revisitar', ou seja, passar em revista os fatos importantes da cidade: no início de cada ano fazia-se um espetáculo musicado parodiando os acontecimentos do ano anterior. A estrutura dos espetáculos é constituída por números musicais e quadros curtos ligados por um tênue enredo. O espetáculo é finalizado por uma apoteose, que é uma cena musicada, coletiva e ufanista na qual a maioria do elenco dança e canta. Entre as personagens da revista estavam tipos ligados ao cotidiano carioca como o malandro, o caipira, o português e a mulata[1], e havia também as caricaturas de celebridades da política e personagens alegóricos. Se é possível designar um protagonista da cena revisteira, ele era o compadre (*compère*), que poderia entrar só ou em dupla e funcionava como uma espécie de mestre de cerimônias da peça. Normalmente, vinha de outra cidade, país ou planeta e circulava pela cidade, buscando os acontecimentos e personagens do momento. No início do século XX, período da Primeira República, a revista teatral sofreu transformações, pois a fórmula original da revista de ano perdeu espaço nos palcos e outra, mais fragmentada e ligeira, começaria a surgir. Aos poucos, as revistas deixaram de ser uma retrospectiva do ano anterior, passando a ser apresentadas o ano inteiro. Para Neyde Veneziano (1996, 60), o gênero sofreria um

1 Hoje a palavra "mulata" não é mais usada, por seu conteúdo pejorativo e estereotipado, mas à época era uma personagem presente na maioria das peças do gênero.

abrasileiramento gradual, que desembocaria no que a autora chama de 'revista carnavalesca'. Portanto, em 1918, o teatro de revista passava por este processo de mutação. Entre os dramaturgos em evidência no início do século, vale destacar os nomes de Luiz Peixoto (1889-1973), Carlos Bettencourt (1888-1941), Cardoso de Menezes (1878-1958) e Raul Pederneiras (1874-1953). Os revistógrafos eram geralmente figuras ligadas à imprensa capazes de alimentar o palco das novidades que agitavam a cidade. Vale reafirmar que o gênero da revista esteve presente nos palcos cariocas por quase oito décadas, pois começou a ter importância nos anos 1880 do século XIX, com Artur Azevedo, e resistiu nos palcos da cidade até os anos 1960 do século XX.

A Gripe em cena

Nessa breve descrição já é possível entender a importância do cotidiano e da vida urbana para o gênero. Nesse sentido, uma pandemia de grandes proporções como a gripe espanhola deve ter afetado de forma contundente o funcionamento dos palcos revisteiros, seja na organização dos espetáculos, seja na saúde de seus componentes, seja nos argumentos da dramaturgia. Já sabemos que os teatros estiveram fechados em algum momento de outubro, o mês mais mortífero do surto. Por outro lado, Paiva (1991) atesta que houve algumas estreias de revistas em 1918, mas o ano decorreu fraco devido à crise econômica provocada pela guerra e greves operárias, portanto, a pandemia agravou intensamente uma situação já difícil e foi devastadora para algumas companhias teatrais, impedidas de trabalhar por terem a maioria dos componentes doentes.

Em registro do periódico *A Época* de 15 de outubro de 1918, é noticiado o fechamento de três teatros: o Carlos Gomes, o Trianon e o Recreio (Fig.3). O motivo do fechamento é a enfermidade da maioria dos atores. A notícia também

lamenta o fato do público, assustado com as aglomerações, não comparecer mais às casas de espetáculos. Na mesma nota encontra-se a informação da 'desinfecção' do Teatro São José, 'do jardim à caixa'. Vê-se, portanto, que a pandemia afetou verdadeiramente o funcionamento daquele 'ministério das diversões' que o centro da cidade abrigava.

A "INFLUENZA" NOS THEATROS
— TRES CASAS FECHADAS

A "influenza hespanhola" invadiu os theatros, obrigando tres delles a fechar as portas, por terem seus artistas enfermado. São elles o Trianon, o Recreio e o Carlos Gomes, que affixaram em suas tabellas a ordem de suspender os espectaculos emquanto durar a epidemia da "hespanhola".

O publico tambem não tem procurado as casas de diversões, pois hontem a concorrencia foi muito diminuta .

O povo, receoso da epidemia, foge dos ajuntamentos, e por essa razão é que hontem os cinemas e theatros estiveram vazios.

O S. JOSE' FOI DESINFECTADO

O theatro S. José soffreu hontem uma desinfecção geral, desde o jardim até á caixa.

Figura 3 – Nota em Jornal A Época, 15 de outubro de 1918. Hemeroteca Digital Brasileira disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/720100/18524

Fica claro que o colapso causado pela doença na vida da capital da República teve consequências em seus palcos. Certamente, os mais expostos foram seus atores e atrizes, pois a atividade teatral, por seu caráter coletivo e presencial, era muito perigosa. Nesse sentido, assim como aconteceu com a Covid-19, a gripe espanhola tirou dos palcos alguns nomes de destaque como o de Olympio

Nogueira (1878 – 1918), um ator muito conhecido por atuar em revistas, comédias e dramas, que se tornara especialmente famoso por sua atuação no papel de Cristo no drama religioso *O Mártir do Calvário*. A doença ainda causou o óbito das atrizes Luísa Lopes, corista do Teatro São José, Virginia Aço, atriz e cantora de carreira reconhecida, Beatriz Martins, atriz de origem portuguesa, igualmente integrante da Companhia do Teatro São José, e dos atores João Carvalho e José Gonçalves Leonardo.

Diferentemente do que aconteceu com a Covid-19, a passagem da gripe espanhola foi nefasta, mas breve. Como mencionado, o carnaval de 1919 foi uma festa da desforra, como expõem Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2020, 156). "Quem chegou saudável a fevereiro de 1919, tinha de fato muitas razões para rasgar a fantasia, se encher de confete e serpentina e dar um tapa na morte ao som de uma boa marchinha". Basicamente, foram três meses de sofrimento e perdas que devem ter deixado graves sequelas, mas, felizmente, o teatro de revista sobreviveu e teve outros momentos de grande sucesso. Contudo, levando em conta a importância do Teatro de Revista para a cidade do Rio de Janeiro ao longo de décadas, certamente, a passagem da 'espanhola' deve ter deixado sequelas, no entanto, passados uns meses, alguns fatos, personagens e referências àqueles terríveis dias foram revisitados e registrados em paródias e alusões de algumas revistas teatrais levadas aos palcos cariocas em 1919.

REFERÊNCIAS

Ariès, Philippe. 2012. *História da morte do ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Castro, Ruy. 2019. *Metrópole a beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.

Goulart, Adriana da Costa. 2005. "Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro". *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 12, 1 (abr): 137-160.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2000. *Arquitetura Do Espetáculo - Teatros e Cinemas na Formação Da Praça Tiradentes e Cinelândia.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Nava, Pedro. 2012. *Chão de Ferro.* São Paulo: Companhia das Letras.

Nunes, Mário. 1956. *40 anos de teatro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.

Paiva, Salvyano Cavalcanti de. 1991. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Schwarcz, Lília Moritz e Heloísa Murgel Starling. 2020. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras.

Veneziano, Neyde. 1996. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* Campinas: Editora da Unicamp.