

POR UMA HISTORIOGRAFIA *da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente*



Evelyn Furquim Werneck Lima

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Centro de Letras e Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Pesquisadora do CNPq e da Faperj. Autora, entre outros livros, de *Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2012. evelynfwlima@yahoo.com.br

Teatro Oficina-SP, de Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1989-1994, fotografia (montagem).

Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente*

Towards a historiography of western modern and contemporary theatre architecture

Evelyn Furquim Werneck Lima

RESUMO

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 dedicam ao estudo do edifício teatral — um objeto recorrente de tratados canônicos no Renascimento e no século XVII. Fundamentado nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau, este artigo objetiva analisar processos metodológicos e ideológicos aplicados por três historiadores da arquitetura e três teóricos do teatro, que abordaram o tema de alguma maneira e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura para as artes performáticas modernas e contemporâneas é praticada na contemporaneidade por teóricos do teatro com maior intensidade do que pelos historiadores da arquitetura.

PALAVRAS-CHAVE: historiografia da arquitetura; arquitetura teatral; história do espaço teatral.

ABSTRACT

An accurate exam on the western history of theatre architecture in the modern and contemporary period proves the almost complete absence of critical works requiring an urgent need for historiographic studies that expands research in this area. Architectural historians in the 20th and 21st centuries do not devote themselves to the study of the theatrical building — an object of canonical treatises in the Renaissance and the 17th century. Grounded in Michel de Certeau's historiographic concepts, this article aims, above all, to analyze methodological and ideological processes applied by three architecture historians and three theater theorists who have addressed the theme in some way, and under what different theoretical approaches, in the sense of arguing that the historiography of architecture for the modern and contemporary performing arts is practiced in contemporary times by theater theorists with greater intensity than by architectural historians.

KEYWORDS: historiography of architecture; theatre architecture; history of theatrical space.



* Este artigo apresenta um dos primeiros resultados de pesquisa mais ampla intitulada Estudos do espaço teatral: arquitetura, teatro e cultura (8ª etapa) — para a qual agradeço o apoio do CNPq — e tem como objetivo investigar a historiografia da arquitetura teatral do Renascimento à contemporaneidade. Sou grata também à colaboração das bolsistas Milena Fernandes (IC/Pibic) e Débora Estruc (IC/Pibic).

A arquitetura raramente inventa as formas fundamentais do edifício. Inspira-se muitas vezes nos elementos tipológicos de outros períodos, que são selecionados e modificados para representar e construir o espaço obedecendo a um determinado programa e às necessidades de uma determinada sociedade. Ao percorrer algumas narrativas historiográficas sobre a arquitetura de teatros do século XX até a contemporaneidade, pretende-se compreender o papel do edifício teatral em disciplinas como a história, a sociologia e a antropologia urbana, indispensáveis para estabelecer relações entre arquitetura, teatro e cidade. Trata-se de temática relevante tanto para a história, quanto para a arquitetura, quanto para as artes cênicas. Para tal, foram investigados os textos de Michel de Certeau¹ sobre a operação historiográfica no sentido de confrontar noções da historiografia geral com a historiografia da arquitetura, antes mesmo de se iniciar a pesquisa específica no campo da história da arquitetura. Frequentemente usada como sinônimo de história ou para se referir a um conjunto de obras históricas relativas a um período específico, a historiografia envolve também uma reflexão acerca das diferentes abordagens teóricas e metodológicas de fazer história, ou seja, significa analisar a perspectiva histórica dos próprios estudos históricos, ou seja, a própria história da história, como definiu Jacques Le Goff.²

Debruçar-se sobre o registro e a recuperação dos artefatos e dos acontecimentos que acompanham sua criação referentes à historiografia e à história da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI significa acompanhar a mudança de paradigma da escrita histórica anunciada por Certeau em seu livro *A escrita da história*. Certeau enfatiza que as maneiras de se fazer história e as técnicas por ela empregadas vão variar devido aos distintos contextos culturais de cada sociedade.³ Partindo do princípio formulado por este autor de que a prática do historiador se centraria em transformar um objeto em histórico, em historicizar um elemento, o qual, não sendo analisado dentro de um contexto possivelmente ficaria no espaço do não-dito, entende-se nesta pesquisa que a prática do historiador seja transformar o artefato em história, em compreendê-lo dentro de um contexto.⁴ A leitura de Certeau permite também compreender a prática do historiador como semelhante à prática de um operário. No paradigma tradicional, a história *tout court* dizia respeito essencialmente à narrativa política, pois as demais histórias, como a história da arte (e da arquitetura), ou a história da ciência eram negligenciadas e consideradas periféricas aos interesses dos historiadores. A Nova História se interessa por quaisquer atividades humanas, por isso é notável a existência de várias histórias de tópicos que anteriormente se acreditava não serem objetos da história. Nesse sentido, é evidente a necessidade de se recuperar e analisar criticamente fatos e obras de disciplinas diversas, e, no caso deste projeto, a história da arquitetura de teatros.

¹ Ver CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982 [1975].

² Ver LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 12 [1977].

³ Cf. CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 78.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 54.

Como ficou claro desde a canônica obra de Leon Battista Alberti publicada em latim em 1485, a história da arquitetura é a história da arte do *disegno*⁵ — desígnio — ou seja, comporta propostas esboçadas para abrigar as atividades humanas, envolvendo quase sempre uma relação dialética entre texto e imagem. No capítulo I do *De re aedificatoria*, Alberti proclama que “toda edificação é constituída por desenhos e estrutura”, ou seja, a “*res aedificatoria*”, a própria arquitetura concebida nos desenhos, só poderá vir a ser uma “coisa edificada” após a concepção da estrutura completa da arquitetura como resultado da transmutação da ideia ou invenção intelectual em projeto arquitetônico.⁶ Até mesmo projetos não executados representam a história da arquitetura, podendo ser analisados como exemplares da produção arquitetural de uma determinada época, como defende Umberto Eco, pois os desenhos e perspectivas permitem denotar o que será a edificação.⁷

Neste artigo, o termo historiografia da arquitetura teatral significa identificar e confrontar criticamente os processos ideológicos e os aportes teóricos de alguns historiadores selecionados que analisam a história da arquitetura de teatros produzida nos séculos XX e XXI no Ocidente. No campo da historiografia da arquitetura, privilegiou-se o momento reflexivo da operação histórica, com base nos pressupostos de Manfredo Tafuri para quem a história da arquitetura é sempre fruto de uma dialética não resolvida e deve ser capaz de descrever criticamente “os processos que condicionam o lado ‘concreto’ da criação de projetos”, ou seja, “sua função histórica como um capítulo específico na história do trabalho intelectual e seu modo de recepção, desde que esses processos sejam também inseridos na história geral das estruturas e relações de produção”.⁸ Ele acrescenta que sempre que a síntese histórica se apresentar como um todo completo, o historiador deve introduzir uma desintegração das unidades constitutivas, submetendo-as a novas análises.⁹

Resultante das mudanças de paradigmas introduzidas nas artes cênicas no século XX, ocasionadas em especial devido às drásticas mudanças na forma de encenar, a história da arquitetura teatral passou por inúmeras discussões conceituais que se pretendeu aprofundar, cabendo ressaltar que o ato de projetar e construir teatros no ocidente revela diferentes proposições espaciais que variam de acordo com a sociedade que as produz, e, como revela esta pesquisa, tem sido pouco estudada como reflexão histórica.

⁵ O *disegno* materializa assim um processo racional e dedutivo que parte de princípios tirados da natureza e da observação da arquitetura antiga, e o corpo arquitetônico torna-se um conjunto de relações entre linhas e proporções, regido pela conveniência. Cf. GONCALVES, Denise. Uma história da historiografia de arquitetura — texto e imagem na definição de uma disciplina. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 12, n. 20, Uberlândia, jan.-jun. 2010.

⁶ Ver ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 [1485] citado por VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G. O desenho e a arquitetura em Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari. *Anais do VII Encontro de História da Arte*, Unicamp, 2011, p. 535.

⁷ Cf. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1987 [1968].

⁸ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1987, p. 14 [1980]: “it must be made capable of critically describing the processes that condition the ‘concrete’ side of the creation of projects, that is to say, the autonomy of linguistic choices and their historical function as a specific chapter in the history of intellectual labor and its mode of reception. [...] it must be fitted into the general history of the structures and relations of production”.

⁹ *Idem*.

É fato que as investigações abrangendo a história do edifício teatral vêm permitindo algumas indagações teóricas sobre regras e modelos, como prega Françoise Choay e tal como revelado no livro *Arquitetura e teatro*, publicado em 2010.¹⁰ Teria havido continuidade nas teorias sobre este programa arquitetural? Quais teriam sido as grandes rupturas e o que as teria ocasionado? Quais os historiadores da arquitetura que se debruçaram especificamente sobre os espaços destinados às artes performáticas?

Pressupõe-se que os historiadores devam ser estudados a partir de seus respectivos processos de construção de interpretações, argumentos, críticas, a partir do conjunto de suas obras e da verificação das novas possibilidades epistemológicas introduzidas. Ao investigar a temática proposta, percebeu-se a ausência de um estudo historiográfico sobre os autores e sobre as obras que discutam criticamente a arquitetura teatral no Ocidente, motivo que justifica a pesquisa cujos resultados parciais são revelados neste artigo fundamentado em alguns trabalhos publicados e selecionados desde o início do movimento moderno até os nossos dias.

Ao longo da pesquisa, fez-se necessário rever a história da arquitetura em suas diferentes vertentes no sentido de selecionar qual seria o *corpus* de historiadores que seriam confrontados quanto às suas metodologias, seus aportes teóricos e seus recortes temporais e o critério de seleção desses três historiadores da arquitetura e da arte. Nesse sentido, o critério principal foi selecionar historiadores da arquitetura que não consideram a construção da arquitetura moderna como resultante de uma matriz única, porém como uma história construída de partes conflitantes e fragmentadas que dependem de uma análise crítica com base em “conceitos”, em análises e documentação, como propôs Tafuri na revista *Contropiano*, em 1969.¹¹ Ou seja, buscou-se evitar os historiadores que consideram o movimento moderno como um movimento único dentro da proposta funcionalista.¹² O segundo critério foi trabalhar com historiadores que não negam a inspiração marxista, ainda que não tenham adotado as metodologias específicas.

Após a realização dos levantamentos preliminares, verificou-se que a abordagem da arquitetura especificamente destinada às artes cênicas e à música foi pouco explorada pelos historiadores da arquitetura, sendo necessário investigar quem teria se debruçado sobre esta temática, sendo constatado que, mais recentemente, são teóricos e historiadores do teatro que investigam os espaços teatrais.

Historiadores da arquitetura e da arte discutem a arquitetura teatral?

A arquitetura do movimento moderno, em que pesem as suas múltiplas correntes, foi caracterizada pela simplificação das formas e dos ornamentos buscando conciliar os princípios subjacentes à concepção arquitetônica

¹⁰ Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck e CARDOSO, Ricardo B. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2010.

¹¹ Ver TAFURI, Manfredo. Per una critica dell'ideologia architettonica. *Contropiano, Materiali marxisti*, n. 1, 1969, artigo analisado por MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e lastoria critica. *Scienza & Politica*, v. XXV, n. 47, 2012.

¹² Historiadores como Nicolau Pevsner, Sigfried Gideon e Bruno Zevi, entre outros, foram desconsiderados para este estudo.



com o rápido avanço tecnológico e com a própria modernização da sociedade, caracterizando diferentes movimentos e escolas de design arquitetônico, alguns em tensão uns com outros, como o demonstram os estudos dos historiadores selecionados para a análise: o historiador da arte Giulio Carlo Argan¹³, e os historiadores da arquitetura Manfredo Tafuri¹⁴ e Kenneth Frampton.¹⁵ Infelizmente, esses historiadores dedicam poucas páginas ao edifício teatral em suas obras, exceção feita a poucas obras das vanguardas e algumas considerações detalhadas sobre a proposta de Walter Gropius para o Totaltheater jamais edificado, mas que gerou escritos teóricos do próprio arquiteto no *Bauhausbücher*¹⁶, e foi objeto de discussão em duas obras de Argan aqui analisadas, e, também, dos escritos historiográficos de Tafuri e Frampton sobre a história da arquitetura moderna.

Giulio Carlo Argan e a época do funcionalismo

Na obra *L'arte moderna 1770-1970*, especificamente no capítulo intitulado "L'epoca del funzionalismo", Giulio Carlo Argan¹⁷ dedica várias páginas à Escola de Arte Bauhaus louvando seu aspecto democrático e defende a máxima que ele reconhece na obra de Gropius que determinaria a forma do edifício, afirmando que: "A cidade não é feita de contêineres funcionais, a fábrica não é um galpão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um prédio onde nos divertimos. É o dinamismo da função que determina a forma dos edifícios".¹⁸ Considerando a nova sede da Bauhaus em Dessau inaugurada em 1925 uma das melhores obras do funcionalismo europeu, Argan investiga também o projeto do Totaltheater de 1927 como um centro educativo-social cuja arquitetura foi concebida em função das ações cênicas e na qual o público deixa de ser espectador para participar do espetáculo¹⁹, questão que vinha sendo amadurecida desde o início do século XX, com as propostas das diferentes vanguardas artísticas. Mas a arquitetura teatral não é mais mencionada ao longo do século XX, que ele só analisa até 1970. Esse mesmo projeto de edifício teatral seria realmente tratado como objeto histórico em outra obra.

Demonstrando profunda erudição e conhecimento e referindo-se, entre outros, ao mesmo projeto de Gropius na obra intitulada *Walter Gropius e a Bauhaus*²⁰, Argan argumenta que, como a sociedade buscava novos objetivos sociais, também "a estrutura arquitetônica do teatro se transforma. Uma vez que os próprios espectadores são atores e que a emoção deles é um elemento

¹³ Ver ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1984 [1970].

¹⁴ Ver TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968, e *La sfera e il labirinto*, op. cit.

¹⁵ Ver FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1980].

¹⁶ Além de terem publicado 31 números da revista chamada *Bauhaus*, Walter Gropius e László Moholy-Nagy publicaram uma série de livros chamados *Bauhausbücher*, ficando cada edição sob a responsabilidade de um artista-professor. O de Gropius foi o volume 1.

¹⁷ Giulio Carlo Argan (Turim, 1909 – Roma, 1992) foi historiador e teórico da arte marxista, sendo seus livros considerados bibliografia fundamental de cursos de História da Arte em todo o mundo ocidental.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970*, op. cit., p. 331: "La città non è fatta di contenitori di funzione, la fabbrica non è un capannone dove si lavora, la scuola non è una casa dove si insegna, il teatro non è un edificio dove ci diverte. È il dinamismo della funzione che determina la forma degli edifici".

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 332 e 333.

²⁰ Ver *idem*, *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 [1951].

essencial da ação, desaparece a separação entre palco e plateia; a praticabilidade cênica se estende a todo o teatro; a mobilidade dos equipamentos permite mudar com frequência e rapidez a relação espacial entre público e atores”.²¹

Nesta obra, Argan define o teatro da Bauhaus como um teatro total que funde todos os tipos de espetáculo, “envolve o espectador na ação, submete-o a uma violenta descarga de emoções, libera suas energias interiores e, pelo menos na intenção, fortifica sua capacidade de percepção, sua alegria de viver. Personagens, música, luzes, cores têm a mesma importância e se integram num organismo vivo, num espaço animado, colorido, sonoro”.²² Além do Totaltheater idealizado por Gropius para Piscator, Argan também analisa o teatro esférico projetado por Andreas Weininger, em 1924 e o teatro em forma de U estudado por Farkas Molnar, ambos da Bauhaus, sem muito aprofundar a análise das duas propostas.

O que se deduz da investigação é que, para o historiador e teórico italiano, a arte consiste em um modo de produção de valor entre outros, portanto, circunscrito historicamente e que se constitui em uma forma nova de trabalho surgida pela superação do modo de trabalho artesanal e pela produção em larga escala. Discípulo do historiador e crítico de arte Lionello Venturi, também como ele, Argan enfocou a arte como prática produtiva, ou modo de trabalho e consciência. Tal maneira de analisar os movimentos artísticos do século XX decorre certamente do fato de este historiador pautar-se pelos conceitos de Karl Marx, utilizando também as teorias hegelianas contidas na *Fenomenologia do espírito*. Argan ainda integrava a cultura reformista, crítica e comprometida, característica de vários intelectuais italianos da época e, segundo Marco Assenato, que defendeu uma tese sobre Tafuri, na qual também investiga a contribuição de Argan para a historiografia, revelando que “entre a Escola de Frankfurt e a fenomenologia, ele tentou escapar dos aborrecimentos do mercado cultural”.²³

No prefácio da edição italiana do livro *L'arte moderna 1770-1970*, Argan alega que, nesta obra, ele se propôs a explicar em que medida e por meio de que processos as artes visuais concorreram para formar a ideologia e o sistema cultural da ciência moderna e participaram de modo direto e autônomo das tensões, das contradições e da crise de seu tempo.²⁴ O historiador italiano procura o sentido da arte na sua própria história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos. Apesar de muitas vezes criticado por não assumir posições políticas no processo de investigação das obras, considero-o um historiador de grande conhecimento estético e erudição e suas análises muito contribuem para a formação dos arquitetos, em que pese sua tímida incursão no campo específico da arquitetura teatral.

²¹ *Idem, ibidem*, p.74.

²² *Idem*.

²³ ASSENNATO, Marco. *Une marseillaise sans Bastille à prendre: Manfredo Tafuri enquête par la philosophie*. Doctorat en formation initiale. Université Paris-Est, 2017, p. 166: “entre l'École de Francfort et la phénoménologie, il tente de trouver une échappatoire aux tracas du marché de la culture”.

²⁴ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970, op. cit.*, Avvertenza, p. IX.

Manfredo Tafuri e a ideologia na história da arquitetura

O segundo historiador de arquitetura neomarxista selecionado é Manfredo Tafuri²⁵, um dos criadores de uma historiografia da arquitetura, tendo escrito obras de impacto como *Teorie e storia dell'architettura* (1968) e *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico* (1973), e, numa segunda fase, *La sfera e il labirinto* (1980), entre outras. Defende que tanto a arte quanto a arquitetura moderna estiveram sempre a serviço do sistema capitalista, pois nasceram de uma reação de choque frente à experiência da vida na metrópole e, nesse sentido, o arquiteto e o artista devem traduzir em suas obras a missão social que pretendem assumir.²⁶ Referindo-se à crise da arquitetura moderna, Tafuri alega que esta ocorreu graças à sua persistência em manter um projeto ideológico nunca realizado, visto estar atrelado desde o início ao capitalismo.

Percebe-se que Tafuri está mais preocupado com uma crítica das ideologias arquiteturais que possibilitariam provocar uma transformação radical na sociedade capitalista, como já afirmado pelo historiador da arquitetura grego Panayotis Tournikiotis.²⁷ A partir do livro *Teorie e storia dell'architettura* (1968), ao afirmar que “criticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir a sua carga de significados”²⁸, Tafuri está sinalizando que cada vez mais o projeto estava se distanciando da crítica. Na mesma obra, Tafuri escreve que “a ideologia subjacente às obras arquitetônicas é uma visão do mundo que se destaca como uma construção do ambiente humano, uma ideologia muito ‘material’ feita de organização de espaços públicos e privados, técnicas de construção, divisão do trabalho, métodos de concepção do projeto”.²⁹ Porém, é na introdução no livro *La sfera e il labirinto*, aqui consultado na versão inglesa *The sphere and the labyrinth*³⁰, que Tafuri esclarece o papel histórico da ideologia, defendendo que,

De fato, dada a natureza superestrutural da ideologia, a historicização das intervenções concretas da ideologia no real abre um campo original de investigação. Uma tarefa, de fato, parece cada vez mais urgente: a face ambígua da superestrutura não deve ser deixada sozinha. Nomeadamente, é necessário impedir que ela multiplique ad infi-

²⁵ Manfredo Tafuri (Roma, 1935 – Veneza, 1994) foi um historiador de arquitetura. Depois de se formar em arquitetura, trabalhou no gabinete Architetti e Urbanisti Associati. Foi aluno de Ludovico Quaroni e G. C. Argan. Em 1966 vence o concurso para a cadeira de Storia dell'Architettura em Roma e em 1968 transfere-se para Università IUAV em Veneza onde se torna director do Istituto di Storia. O seu interesse pela investigação histórica ocupou a sua atividade, abrangendo a arquitetura desde o Renascimento até à época contemporânea. Foi militante do ativo do Partido Comunista Italiano. Até à sua morte ensinou na Universidade de Veneza.

²⁶ Cf. TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico*. Bari: Laterza, 1973.

²⁷ Cf. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999, p. 194.

²⁸ TAFURI, Manfredo *apud* FRAJNDLICH, Rafael Urano. Dois projetos nos anos de formação de Manfredo Tafuri. *Pós*, v. 23, n. 39, São Paulo, jun. 2016, p. 86.

²⁹ TAFURI, Manfredo *apud* MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica. *Scienza & Politica*, v. XXV, n. 47, 2012, p. 113: “L’ideologia sottesa dalle opere architettoniche è una visione del mondo che si pone come costruzione dell’ambiente umano. Una ideologia molto “materiale” fatta di organizzazione degli spazi pubblici e privati, di tecniche costruttive, di divisione del lavoro, di metodi di progettazione”.

³⁰ Ver TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*, *op. cit.*

*nitu o jogo envolvente de espelhos que pressupõe como seu próprio atributo. Mas isso só é possível se alguém conseguir entrar no castelo mágico de formas ideológicas, armado com um filtro que funciona como um antídoto eficaz para a hipnose.*³¹

No artigo publicado em 1975, intitulado "Architettura e storiografia. Una proposta di método", Tafuri alega que a história da arquitetura pode ser lida fundamentada nos parâmetros historiográficos relativos, simultaneamente, à incidência do trabalho intelectual e aos desenvolvimentos de modos e relações de produção, sendo, portanto, um processo dialético.³²

Em síntese, pode-se entender que Tafuri defende a necessidade de pensar arquitetura na "esfera da história" considerando as transformações que ocorreram ao longo dos séculos nas linguagens, nos modos de produção e na cultura. Apesar de não ter se dedicado especificamente à arquitetura de teatros, oferece uma visão historiográfica bem delineada e que serviu a outros historiadores da arquitetura. Segundo Andrew Leach, que defendeu uma tese de doutorado sobre Tafuri, a obra *Teorie e storia* (1968) rapidamente divulgou o trabalho deste historiador na Itália e no estrangeiro, assumindo relevância na bibliografia internacional do terceiro quartel do século XX.³³ Constatando o fracasso das vanguardas, em *Progetto e utopia* (1973), Tafuri desenvolveu uma crítica radical da "ideologia arquitetural", convidando os arquitetos a reconsiderarem totalmente a experiência moderna. Paralelamente, ele também denunciou a "crítica operativa" de Zevi e de Benevolo. Segundo Jean-Louis Cohen, seu "projeto histórico" era "um exercício para expor as motivações e estratégias retóricas da arquitetura por meio da aplicação de técnicas da psicanálise e crítica literária". Tafuri comparou o trabalho do historiador a um trabalho de investigação com base na *microstoria* de Carlo Ginzburg³⁴, fundamentado em indícios e não em certezas.

Entretanto, é na obra de sua segunda fase, *The sphere and the labyrinth*, composta de artigos de diferentes temporalidades, que Tafuri vai se dedicar mais à arquitetura teatral. Ainda na introdução desta obra, define a função da crítica no trabalho do historiador, explicando que este profissional é um trabalhador "no plural" e que a história envolve a crítica das práticas significantes e opera nas suas próprias construções, fazendo "uma incisão com um bisturi em um corpo cujas cicatrizes não desaparecem; mas, ao mesmo tempo, as cicatri-

³¹ *Idem, ibidem*, p. 16: "In fact, given the superstructural nature of ideology, the historicization of ideology's concrete interventions into the real opens up an original field of inquiry. One task, indeed, seems increasingly urgent: the ambiguous face of the superstructure must not be left to itself. Namely, it is necessary to prevent it from multiplying ad infinitum the engrossing game of mirrors that it presupposes as its own attribute. But this is possible only if one succeeds in entering the magic castle of ideological forms, armed with a philter that functions as an effective antidote to hypnosis".

³² *Idem*, *Architettura e storiografia. Una proposta di método. Arte Veneta XXIX*, 1975, p. 20. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.pdf>. Acesso em 5 mar. 2020.

³³ Cf. LEACH, Andrew. *Choosing history: a study of Manfredo Tafuri's theorisation of architectural history and architectural history research*. Tese (Doutorado) – Universitait Ghent, Ghent, 2005.

³⁴ Ver COHEN, Jean-Louis. *The future of architecture: since 1889*. London and New York: Phaidon Press, 2011, p. 408: "The 'historical project' [that Tafuri set out was by no means a justification for a nostalgic use of the forms of the past, but rather] an exercising exposing the motivations and rhetorical strategies of architecture through an application of techniques of psychoanalysis and literary criticism".

zes não cicatrizadas já desfiguram a densidade das construções históricas, tornando-as problemáticas e impedindo-as de se apresentarem como a "verdade".³⁵ Esta metáfora fornece indícios do processo metodológico de Tafuri,

Assim como Argan, Tafuri entende que como historiadores, "nossa tarefa é reconstruir lucidamente a estrada percorrida pelo trabalho intelectual, reconhecendo as tarefas contingentes às quais uma nova organização do trabalho pode responder"³⁶ e disserta sobre diferentes temas da história da arquitetura, sendo que analisa o teatro das vanguardas formulando relevantes opiniões sobre o fazer teatral. Tafuri também se refere ao U-Theater apresentado por Farkas Molnar no *Bauhausbüchde* 1925, contudo, aprofunda a descrição formal do projeto de Molnar e critica a quantidade de mecanismos previstos para ampliar os efeitos cênicos, como jatos de água e aspersores de perfume, que considera excessivos, questionando se para aquele arquiteto o próprio edifício não seria o acontecimento teatral.³⁷

E ainda, tal como Argan e mais tarde Frampton, dedica-se em especial ao teatro de Gropius para Piscator, criticando enfaticamente a proposta transgressora do arquiteto alemão, que compara com a montagem de Eisenstein para *GazMaks*, encenado em uma verdadeira fábrica de gás, enquanto o teatro de Gropius se isola completamente do real. Para ele, o projeto de Gropius é um espaço de ilusão fascinante, "um instrumento construído aproximadamente como uma máquina de escrever, equipado com todos os meios de iluminação, com impulsos e rotações nas direções vertical e horizontal, com um número ilimitado de cabines de projeção".³⁸ Mas apesar da crítica contundente, ele reconhece a inovação no objetivo de colocar o espectador no centro do evento teatral.

Na segunda parte do livro, "Adventures of the avant garde: from the cabaret to the metropolis", Tafuri demonstra grande conhecimento sobre o teatro das vanguardas, e relata a inversão de valores após as experiências soviéticas do início da década de 1920: por um lado o teatro dos grandes festivais que vai para as ruas em busca das multidões, ocasião em que ele afirma que a rua entra no teatro, e de outro, a crítica ao projeto para o Teatro Central de Moscou projetado em 1931 por Konstantin Melnikov, no qual "três conjuntos em forma de leque estão dispostos em frente a um palco circular; o primeiro está na forma de uma grande piscina ovoide, o segundo gira na horizontal, o terceiro gira na vertical e é visto de fora como um enorme cilindro", em uma *assemblage* de formas.³⁹

³⁵ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*, op. cit., p. 12: "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".

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 20: "our task is to reconstruct lucidly the road traversed by intellectual labor, thereby recognizing the contingent tasks to which a new organization of labor can respond".³⁶

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 108: "do they really constitute a machine suitable to the new theatre of the unexpected, or do they not tend rather to substitute themselves for it?".

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 109: "an instrument constructed approximately like a typewriter, furnished with all the means of lighting, with thrusts and rotations in both vertical and horizontal directions, with an unlimited number of projection booths".

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 110: "Three fan shaped sets are arranged in front of a circular orchestra; the first is in the form of a large ovoidal pool, the second revolves horizontally, the third revolves vertically and is seen from the outside as an enormous cylinder".

Criticando em geral os arquitetos funcionalistas da primeira metade do século XX e ressaltando os perigos que corre o historiador da arquitetura, visto que a manipulação de formas sempre tem um objetivo que transcende às próprias formas, ele aconselha muita cautela com os momentos de ruptura e alerta para os riscos do terreno movediço de mitificações sublimes sobre as quais repousa a monumental construção do movimento moderno.⁴⁰

O que se deduz dos estudos realizados, é que Tafuri buscou construir um estatuto ideológico da arquitetura em seu projeto histórico e suas primeiras obras apresentam forte base marxista tal como seu contemporâneo Galvano Della Volpe, filósofo e professor da Universidade de Messina e seu mestre G.C. Argan, da Universidade de Roma.⁴¹ Entretanto, o que se verifica no livro *La sfera e il labirinto*, publicado em 1980, aqui utilizado em sua versão inglesa, é que houve uma inflexão nas conceituações de Tafuri rumo às correntes francesas de Lucien Febvre, da *Nouvelle-histoire* e da *microstoria* indiciária de Carlo Ginszburg, após ter também adotado conceitos de Nietzsche e da Escola de Frankfurt.⁴²

Cabe ressaltar que o pesquisador José Lira observa na obra da maturidade de Tafuri uma perspectiva menos dualista das relações entre crítica e prática, enveredando pela análise da “gênese da história operativa, seja no sentido de apanhar sua especificidade histórica, seja no sentido de contribuir para o entendimento de sua abrangência, recortes e limites metodológicos”.⁴³

Kenneth Frampton e a crítica operativa da arquitetura

Outro autor selecionado para este estudo de historiografia da arquitetura de teatros é o inglês Kenneth Frampton autor de *Modern architecture: a critical history* (1980), *Studies in tectonic culture* (1995), *American masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2001), *Labour, work and architecture* (2005), e uma edição revisada de *Modern architecture: a critical history* (2007), entre outras.⁴⁴ Ao longo da pesquisa, detectou-se que é um dos historiadores da arquitetura que mais investigam a arquitetura de teatros no século XX, referindo-se a vários edifícios teatrais que fizeram história.

Apesar de se considerar neomarxista, Frampton se diz influenciado por Reyner Banham, principalmente no que tange a dar voz aos próprios arquitetos cujas obras analisa. Mais tarde, ao perceber que teria que alterar o discurso, ele se apoia na obra de Hannah Arendt e na de Paul Ricoeur para escrever o ensaio “Towards a critical regionalism” texto que anuncia o concei-



⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁴¹ Cf. FRAJNDLICH, Rafael Urano, *op. cit.*, p. 82.

⁴² Esta constatação também pode ser verificada nos pronunciamentos dos seguintes estudiosos, MOREIRA, Rafael. Tafuri e Portugal: uma recordação. In: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão, RETTO JR, Adalberto da Silva e FRAJNDLICH, Rafael Urano (orgs.). *Atas do Seminário Internacional Construção de um Programa: Manfredo Tafuri, seus leitores e suas leituras*, São Paulo: FAU/USP, 2018, p. 270, e MICHELIS, Marco de. Manfredo Tafuri e a morte da arquitetura. In: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão, RETTO JR, Adalberto da Silva e FRAJNDLICH, Rafael Urano, *op. cit.*, p. 296.

⁴³ LIRA, José Tavares Correia de. Arquitetura, historiografia e crítica operativa nos anos 1960. In: SEGREET, Roberto *et al* (orgs). *Arquitetura + Arte + Cidade: um debate contemporâneo*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley/Proureb, 2010, p. 237.

⁴⁴ Kenneth Frampton (1930 -) é um arquiteto, crítico e historiador britânico. Ele é o professor de arquitetura Ware da Escola de Pós-graduação em Arquitetura, Planejamento e Preservação da Columbia University, Nova York. Ele reside nos Estados Unidos desde meados dos anos 1980.

to de regionalismo crítico e, posteriormente, o livro *Studies in tectonic culture* (1995) em que funde dois aspectos: o da resistência de culturas tradicionais ao processo de globalização, e a afirmação da materialidade da arquitetura, na tectônica.⁴⁵ Em entrevista a Stan Allen e Hal Foster, em 2003, Frampton diz que se inspirou em Benevolo e em Banham e afirma que depois de ler Hannah Arendt, identificou que há uma oposição fundamental entre o tectônico e o cenográfico na arquitetura, em que o tectônico é a autonomia fundamental da estrutura e o cenográfico é o aspecto representacional da imagem.⁴⁶

Entretanto, é no *Modern architecture: a critical history*⁴⁷ que se encontram análises críticas de alguns teatros, tal como o Teatro do Werkbund que seria a última formulação da estética “forma-força” de Van de Velde, construído em 1914, no 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”.⁴⁸ Frampton dá uma interpretação perfeita sobre o sonho do Werkbund de transformar o mundo pela *Gute form* e pelo monopólio industrial, reconhecendo que foi uma utopia.

Como aponta este historiador, os arquitetos Auguste e Gustave Perret desenvolveram um estilo peculiar ao vencer a disputa com Van de Velde ao projetar o Théâtre Champs Elysées com três auditórios em pavimentos distintos, com um vasto espaço subsidiário que compreendesse palco, bastidores, foyers, vestiários, tudo isto num espaço de 37 m de largura por 95m de profundidade Frampton louva a solução estrutural interna, que pouco é transmitida para o exterior da edificação, cujas fachadas recebem um tratamento clássico.⁴⁹ Ainda sobre outro teatro dos irmãos Perret, o Teatro da Exposition des Arts Décoratifs e Industriels, o historiador considera que “foi a manifestação mais lúcida e lírica jamais feita por Perret”. No entanto, apesar de louvar a engenhosidade estrutural do arquiteto, Frampton desaprova “a expressão que permanecia desajeitada” no exterior.⁵⁰

Como a maior parte dos historiadores que investiga a história da arquitetura teatral, Frampton examina a obra que — apesar de não ter sido edificada — é a mais comentada do chamado movimento moderno: o TotalTheater. No capítulo referente à “Nova objetividade: Alemanha, Holanda, Suíça, 1923-33”, Frampton considera o projeto elaborado para Erwin Piscator, como a obra que mais insere Gropius no movimento *Neue Sachlichkeit*. O diretor que encomendou o projeto já havia fundado seu Teatro Proletário em 1924, segundo o modelo de Meyerhold, cujo Teatro Proletário de Outubro em 1920 — satisfazendo as exigências de um palco biomecânico, permanentemente iluminado, livre de ilusionismo —, foi descrito pelo ator russo como “um palco a

⁴⁵ Ver texto da entrevista de Frampton ao arquiteto português Joaquim Moreno. *Projeto Design*, edição 409, 2014, com introdução de Renato Anelli.

⁴⁶ Ver FRAMPTON, Kenneth; ALLEN, Stan; FOSTER, Hal. A conversation with Kenneth Frampton. *October*, v. 106, Cambridge, set./dez. 2003.

⁴⁷ Ver FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. 3rd edition reprint. London: Thames and Hudson, 1996 [1980].

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 99: “The much admired Werkbund Theatre was to be the last formulation of Van de Velde’s ‘form-force’ aesthetic. Fusing actor with audience and auditorium with landscape, as in the open air arenas of Neolithic man, it appeared as a unique empathetic expression”.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 107.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 108: “was the most lucid and lyrical statement that Perret ever made” [...]. “Externally, however, the expression remained awkward”.

ser utilizado como um fórum político ou como o simulador de uma profunda experiência social”.⁵¹

A análise de Frampton sobre o TotalTheater que pretendia revolucionar a arquitetura teatral no século XX é bem detalhada a partir das declarações do próprio Gropius e das plantas e maquetes, inúmeras vezes republicadas nos jornais da Bauhaus e demonstra o entusiasmo do historiador pela concepção e pela adaptabilidade desse edifício teatral em que o auditório conversível também estava equipado com um palco periférico no qual a ação podia transcorrer ao redor do público. Frampton transcreve uma fala de Gropius em conferência proferida em Roma em 1938,

*Uma transformação completa do edifício é obtida ao girar a plataforma do palco e parte da orquestra a oitenta graus. Em seguida, o palco italiano anterior transforma-se numa arena central totalmente cercada por fileiras de espectadores! Isto pode ser feito inclusive durante a representação. [...] Esse ‘ataque’ ao espectador, alterando a sua posição quando a peça está a ser encenada e mudando inesperadamente a área do palco, transforma a escala de valores vigente, permitindo ao espectador ser colocado diante de uma nova consciência do espaço e fazendo com que ele participe na ação.*⁵²

Ao detalhar com acuidade o funcionamento deste teatro-máquina, Frampton deixa clara sua posição favorável ao projeto, afirmando que “em sua solução extraordinariamente elegante e flexível, Gropius ofereceu a Piscator um auditório capaz de transformar-se rapidamente em uma das três formas clássicas de palco: o palco italiano, o palco projetado e a arena”.⁵³ Opinião contrária é expressa na análise do projeto para o concurso do Teatro Soviético de Kharkov de 1931, submetido pelo japonês Rentchitchiro Kavakita, que ele critica principalmente por não ser uma proposta construtivista e nem tampouco seguir as tradições japonesas.⁵⁴

Apesar de inicialmente considerar-se vinculado ao marxismo, e dizer-se inspirado por Leonardo Benevolo e Reyner Banham, Frampton revela sua afinidade com a teoria crítica da Escola de Frankfurt, na introdução de *Modern architecture* (1980). Cabe ressaltar que na publicação do prefácio da 4ª edição ampliada e modificada do *Modern architecture*, em 2007, o próprio Frampton afirma que considera sua história da arquitetura “operativa” no sentido em que “Manfredo Tafuri caracterizou como “operativo”, ou seja, ideologicamente instrumental. Nesse sentido, deve-se admitir que a última edição desta obra permanece tão operacional quanto sempre foi, com toda a fraqueza arbitrária

⁵¹ MEYERHOLD *apud* FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, *op. cit.*, p. 139: “stage to be used as a political forum or as the simulator of profound social experience”.

⁵² GROPIUS *apud* FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, *op. cit.*, p. 139 e 140: “A complete transformation of the building occurs by turning the stage platform and part of the orchestra through 180°. Then the former proscenium stage becomes a central arena entirely surrounded by rows of spectators! This can ever be done during the play. This attack on the spectator, moving him during the play and unexpectedly shifting the stage area, alters the existing scale of values, presenting to the spectator a new consciousness of space and making him participate in the action”.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 139: “In his remarkably elegant and flexible solution, Gropius provided Piscator with an auditorium which could be rapidly transformed into one of the three ‘classic’ stage forms, the proscenium, the apron, or an arena”.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 259.

que isso implica”.⁵⁵ Na introdução do livro *Modern architecture*, desde a primeira edição de 1980, o historiador inglês já havia feito considerações sobre seu processo metodológico ao afirmar que,

*Como outros historiadores da minha geração, fui influenciado por uma interpretação marxista da história, embora até a leitura mais superficial deste texto revele que nenhum dos métodos estabelecidos da análise marxista foi aplicado. Por outro lado, minha afinidade pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, sem dúvida, coloriu minha visão de todo o período e me conscientizou profundamente do lado sombrio do Iluminismo que, em nome de uma razão irracional, trouxe o homem para uma situação em que ele começa a ser tão alienado de sua própria produção quanto do mundo natural.*⁵⁶

Para o pesquisador José Lira, “sem evadir-se da problemática do discurso anti-histórico dos modernos, ainda em 1968, Manfredo Tafuri situou o passo operativo na fronteira entre a afirmação de novas poéticas e a deformação da história”.⁵⁷ Este autor vê a possibilidade de este fato ser atribuído ou à maneira tranquilizadora como Tafuri descrevia o passado como confirmação do presente e da ação imediata, isto é, como ideologia; ou ao excessivo comprometimento com a atividade projetual, “o procedimento parecia-lhe amortecer as possibilidades de clarificação e interpretação de métodos, poéticas e significados não manifestos nos projetos e obras analisados”.⁵⁸

Percebeu-se que a história da arquitetura desses três historiadores ignora projetos e edifícios teatrais mais recentes, inclusive a de Tafuri, cujo conhecimento sobre teatro e sobre as vanguardas históricas é profundo como se constatou em *The sphere and the labyrinth*, em especial no capítulo “O palco como uma cidade virtual: de Fuchs ao Totaltheater”.⁵⁹ Nesse sentido, para uma avaliação comparativa entre o que teria ocorrido na história de espaços teatrais, recorreu-se à investigação dos historiadores e teóricos do teatro que escreveram e analisaram a história desses espaços de 1989 a 2019 sob uma perspectiva de maior envolvimento com o fazer teatral.

Por uma historiografia crítica da arquitetura teatral moderna e contemporânea: historiadores e teóricos do teatro

Cabe aqui um parêntese informativo sobre os rumos que o edifício teatral estava assumindo desde o Congresso *Architecture et dramaturgie* de 1948,

⁵⁵ FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 7, col. World of Art: “Manfredo Tafuri characterized as ‘operative’, that is to say, as ideologically instrumental. In this regard, it has to be conceded that the latest edition of this work remains as operative as ever, with all the arbitrary weakness that this entails”. Para Lira, o método operativo tratava ao mesmo tempo de se contrapor aos postulados e pedagogias anti-históricas do Movimento moderno sem recair na disciplina historicista acadêmica. Cf. LIRA, José Tavares Correia de., *op. cit.*, p. 237.

⁵⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture, op. cit.*, [1996] p. 9: “Like many others of my generation, I have been influenced by a Marxist interpretation of history, although even the most cursory reading of this text will reveal that none of the established methods of Marxist analysis has been applied. On the other hand, my affinity for the critical theory of the Frankfurt School has no doubt coloured my view of the whole period and made me acutely aware of the dark side of the Enlightenment which, in the name of an unreasonable reason, has brought man to a situation where he begins to be as alienated from his own production as from the natural world”.

⁵⁷ LIRA, José Tavares Correia de., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁸ TAFURI, Manfredo. *Architettura e storiografia. Una proposta di método, op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth, op. cit.*

realizado na Sorbonne, do qual participaram ilustres homens do teatro e da arquitetura, que chegaram a importantes conclusões. A primeira é que, independente da forma escolhida, era impossível conceber novos teatros a serem construídos com estrutura fixa. A segunda, era que os novos edifícios teatrais não poderiam esquecer a natureza “presencial” do teatro, sob risco de se tornarem “salas cinematográficas”. A terceira era que o novo teatro deveria ser pensado para as novas dramaturgias e para a música. Em 1961, o Centre National de La Recherche Scientifique, realizou um outro simpósio sob o título “O lugar teatral na sociedade moderna”. A ideia de “lugar” ampliou o conceito de espaço e de qualquer aderência funcionalista, direcionando a discussão para o ambiente das inserções e das especificidades. A partir de então, percebe-se a pertinência do acréscimo do conceito de “lugar praticado” formulado por Certeau⁶⁰, ao conceito de espaço teatral. Esta nova formulação implicou a adoção de “lugares não especificamente teatrais”, cujo contexto físico e material influi sobre a cena, pois traz em si a memória local. A partir de então, muitos diretores têm realizado experimentações em espaços pouco tradicionais, não especificamente concebidos como uma arquitetura para as artes cênicas, mas muitos diretores ainda procuram os edifícios teatrais bem projetados, conforme constatado em recentes pesquisas.

No rastro dos projetos não construídos na Bauhaus e no construtivismo russo, destacam-se na historiografia da arquitetura teatral na segunda metade do século XX, a obra do historiador de teatro Michel Corvin que discute os teatros experimentais efetivamente construídos por Andre Wogenscky e Jacques Polieri para a Casa de Cultura de Grenoble (1968) e o de Polieri para a Expo 1970, em Osaka.⁶¹ Corvin observa que surgiram espaços esféricos e até arenas retangulares em todo o mundo, dotados de mecanismos de transformação da cena de acordo com o tipo de espetáculo. O “teatro do movimento total” de Osaka, apresentava uma plataforma circular móvel controlada por maquinistas e três palcos reservados ao público que dispunham de telas de projeção. Tanto o palco cênico quanto as plataformas para a plateia se deslocavam no espaço, conferindo ao espetáculo um dinamismo inusitado. Vale lembrar que dez anos antes, o mesmo cenógrafo e encenador Polieri havia apresentado o projeto de uma sala de espetáculos móvel e circular instalada em Paris, concebida para 300 espectadores, com perfeitas condições de visibilidade e acústica. Todavia, não se aprofunda neste artigo a contribuição de Corvin, por ser muito pontual.

Face às mudanças ocorridas nos anos 1960-1970, tanto no teatro quanto na arquitetura, foram investigadas obras de historiadores de espaços teatrais que vêm analisando este tema ao longo do século XX e possivelmente do século XXI, tais como Ian Mackintosh⁶², Gay McAuley⁶³, cujas obras são bem-conceituadas, em especial no mundo anglo-saxão. Entretanto, dentro do esco-

⁶⁰ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 202 [1980]: “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”.

⁶¹ Ver CORVIN, Michel. Polieri, créateur d’une scénographie moderne. *Cahier d’exposition*. Dirigé par Noëlle Guibert. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2002.

⁶² Ver MACKINTOSH, Iain. *Actor, audience and architecture: theatre concepts*. Routledge: London, 1993.

⁶³ Ver MCAULEY, Gay. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999

po teórico metodológico da pesquisa, foram selecionados outros três teóricos e historiadores do teatro que têm raízes neomarxistas e igual reconhecimento, destacando-se na historiografia da arquitetura teatral do século XX. O primeiro é o estudioso americano Marvin Carlson, que escreveu *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (1989) e que esteve presente em dois Congressos na Unirio, quando pronunciou conferências (“The changing places of performance”, 2012 e 2017), atualizando os conceitos sobre a arquitetura teatral até o século XXI, além de ter publicado *The theatre of the French Revolution* (1966) sobre os teatros edificadas no final do XVIII e início do XIX na França. O segundo selecionado foi o inglês David Wiles que publicou, em 2003, *A short history of western performance spaces*, com uma história inovadora, trabalhando desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, entendendo também que os “espaços encontrados” como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Mas um dos estudos históricos mais recentes e aprofundados sobre a arquitetura teatral é o da neozelandesa Dorita Hannah, intitulado *Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde* (2018). Estes três estudiosos têm muito a contribuir para esta pesquisa historiográfica, em que pesem suas diferentes abordagens teóricas e metodológicas.

Marvin Carlson e a história dos espaços teatrais à luz da semiologia

Places of performance (1989) de Marvin Carlson⁶⁴ integra os aspectos socioculturais, teatrais e espaciais da arquitetura teatral da Grécia ao final do século XX, discutindo a dimensão do evento teatral como um texto complexo ao longo de seis capítulos nos quais desenvolve análises da arquitetura para as artes cênicas em diferentes temporalidades à luz da semiótica, com inúmeras referências teóricas a Roland Barthes (*Elements of semiology* e *Sémiologie et urbanisme*) e a Umberto Eco (*La struttura ausente*), entre outros.

Utilizando metodologias emprestadas dos teóricos da arquitetura e da cidade como Lewis Mumford e Kevin Lynch, além de outros semiólogos, no capítulo “The jewel in the casket”, Carlson analisa os modelos de teatros no interior de palácios e no capítulo “The urban hub” ele investiga o impacto do edifício teatral em complexos desde a antiguidade greco-romana, a partir da *Aesthetics* de Hegel, analisando posteriormente o “teatro-monumento” em várias cidades europeias, incluindo o Teatro de Manaus e a Ópera de Sidney. É bastante atual a reflexão de Carlson sobre os impactos urbanísticos do projeto da Ópera Bastille — obra do governo socialista de Mitterrand, do complexo cultural do Lincoln Center em Nova York, construído às custas da gentrificação da área com a expulsão do porto-riquenhos e, também, do National Theatre no South Bank de Londres. Ele critica os complexos de vários teatros em um único empreendimento cultural reconhecendo que o antigo lugar do “príncipe” renascentista foi substituído nesses empreendimentos pelos interesses econômicos daqueles que usam o teatro e a cultura como um símbolo de valorização imobiliária do entorno, a exemplo do também investigado do

⁶⁴ Marvin Carlson (1935–) teórico e historiador americano. Professor da City University of New York. Seu trabalho profícuo abrange principalmente a história do teatro na Europa do século XVIII ao século XX.

complexo do Barbican Centre de Londres. Nos demais capítulos, Carlson analisa edifícios teatrais e seus elementos característicos em outras temporalidades, que não o século XX.

Entretanto, apesar de afirmar que o edifício teatral é um dos objetos arquitetônicos mais persistentes na história da cultura ocidental⁶⁵, no primeiro capítulo desta obra intitulado “The city as theatre”⁶⁶, Carlson investiga a semiótica de espaços utilizados para as representações que transformam a cidade no próprio teatro. Tomando como referência as entradas reais e o teatro medieval, espetáculos que ocorriam no espaço público, o autor discute o espaço urbano, a arquitetura teatral e o “espaço encontrado” dos principais diretores do século XX. Ele destaca, entre outras, as montagens de Max Reinhardt, que, em 1920, dirigiu o drama medieval *Everyman*, encenado na praça diante da catedral de Salzburg e, em 1930, montou as peças shakespearianas *Sonho de uma noite de verão* em uma floresta e *O mercador de Veneza*, em uma praça veneziana⁶⁷, utilizando o conceito de Victor Hugo que defendia que o espaço é um “personagem silencioso” ou uma testemunha dos eventos, e que os melhores cenários seriam o próprio local onde eventos históricos ou dramatúrgicos teriam ocorrido.⁶⁸

A ideia de um teatro sem que houvesse um edifício específico, sem uma entidade arquitetural convencional, foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro engajados politicamente nos anos 1960 e 1970.⁶⁹ O teatro realizado na rua ou em espaços alternativos pré-existentis transformou-se em símbolo de liberdade política e o edifício teatral passou a ser visto como a representação material da indústria cultural, associada ao capitalismo.⁷⁰ Carlson demonstrando em suas conclusões que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser espaços para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais para a apresentação teatral.

A grande contribuição de Carlson para a historiografia da arquitetura teatral foi ter trazido à luz, ainda nos anos 1980, o deslocamento e o experimentalismo dos encenadores contemporâneos que — em que pesem os muitos concursos para arquitetura teatral ocorridos e os inúmeros projetos de teatros efetivamente construídos, inclusive no século XXI⁷¹ -, assumiram a decisão de encenar suas *performances* em antigas estruturas abandonadas, em florestas e desertos, em apartamentos e lanchonetes, ou mesmo na rua, ampliando a noção de espaço teatral para o já mencionado conceito ceriteaudiano de “lugar praticado”, como uma tática para transformar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo estado. Nas duas conferências que Carlson pronunciou no Rio de Janeiro, em 2012 e 2017, o teórico discutiu as transformações contemporâneas ocorridas no espaço teatral, consistindo em “espaços



⁶⁵ Ver CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, p. 6.

⁶⁶ Este capítulo foi publicado em português com o título A cidade como teatro, ver *O Percevejo Online*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, jul.-dez., 2012. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412/1954>>.

⁶⁷ Cf. CARLSON, Marvin. *Places of performance*, op. cit., p. 28.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 27 e 28.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 32.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p.36.

⁷¹ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck et al. *Arquitetura teatral contemporânea no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UniRio/CAU/RJ, 2017 (documentário).

encontrados” e *site-specifics*, exemplificados em análises de grupos teatrais de várias nacionalidades.⁷²

Nas obras examinadas, Carlson se utiliza de conceitos de Michel Foucault e, como já mencionado, faz uso de metodologias emprestadas de teóricos do urbanismo como Mumford e Lynch que exploram a presença do tempo e da história na ambiência urbana, além de outros semiólogos e materialistas culturais como Raymond Williams.

David Wiles e a investigação dos *found-spaces* na historiografia

O historiador de teatro David Wiles⁷³ publicou em 2003 *A short history of western performance spaces*⁷⁴, introduzindo uma história inovadora, analisou edifícios teatrais desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, porém entendendo também que os “espaços encontrados” como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Apesar de Wiles não ser arquiteto, ele faz um levantamento histórico minucioso com base nos estudos sobre o espaço dos filósofos Henri Lefebvre (*La production de l'espace*, 1974) e Michel Foucault, (*Des espaces autres*, 1967). Defendendo que o espaço tem função actante na performance, Wiles argumenta que, citando Lefebvre, que “o espaço é social e o objeto arquitetônico está inseparavelmente ligado ao público como sujeito”.⁷⁵ É a partir do texto de Lefebvre (1974) sobre “espaços monumentais” e comemorativos que Wiles discute uma variedade de espaços públicos apropriados para o teatro em diferentes temporalidades e demonstra que as culturas ocidentais invariavelmente constroem espaços teatrais para enfatizar valores específicos, com objetivos sócio-políticos e religiosos.

Uma das razões da escolha deste teórico como fonte primária é que Wiles faz um levantamento bem embasado da história dos espaços teatrais que aborda não só os aspectos físicos, mas enfatiza o contexto cultural no qual cada tipologia de edifício teatral foi criada, questão fundamental para a pesquisa proposta. Wiles divide seu estudo entre sete tipos de espaço: sagrado, processional, público e simpótico, seguidos por capítulos sobre “O círculo cósmico”, “A caverna” e o capítulo final “o espaço vazio” inteiramente dedicado a investigar sobre os espaços teatrais do século XX. No que tange ao movimento moderno, Wiles considera que “a arquitetura de teatros proposta foi um grande fracasso, pois os teatros eram flexíveis, versáteis e despidos de mensagens sociais, comprovando uma impossibilidade conceitual”. Segundo

⁷² Cf. CARLSON, Marvin. The changing places of performance. Conferência proferida no Second International Conference Architecture, Theatre and Culture na Unirio, em agosto 2012, em que Carlson complementa os lugares alternativos para as artes performáticas acrescentados na contemporaneidade.

⁷³ David Wiles é professor de Professor Emérito da University of Exeter, e membro do Wolfson College de Oxford. Integra o Grupo de Trabalho Historiografia do Teatro da International Federation of Theatre Research Escreveu entre outras obras *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning* (1997), no qual se dedica ao estudo do espaço teatral na antiguidade clássica e *A short history of western performance space*, investigando como o espaço, em especial a relação das configurações palco-plateia, e os possíveis significados que estas configurações imprimem na tradição artística ocidental.

⁷⁴ Ver WILES, David. *A short history of western performance space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 205: “space is social, and the architectural object is conjoined inseparably to the audience as subject”].

ele, “a *machine à jouer* confirmou-se tão quimérica quanto a *machine à vivre* de Le Corbusier.⁷⁶

Observando a evolução das conformações teatrais a partir de suas antigas manifestações romanas, registradas por Vitruvius, Wiles detalha sua revisão sobre o edifício teatral durante os períodos renascentista, neoclássico e romântico até o estabelecimento da caixa cênica do teatro à italiana com iluminação artificial e espectadores confortavelmente sentados, situação ainda presente em quase todos os teatros do West End londrino.⁷⁷

A exemplo do diretor e teórico Mike Pearson, que defende espetáculos que reúnam “lugar, *performance* e público”⁷⁸, Wiles também não aceita que “encenar” e “espaço” sejam entidades separadas e não acredita que um determinado espetáculo se mantenha o mesmo, como uma constante ontológica, independentemente de quando e onde é realizado.⁷⁹ Nesse sentido, este autor escreveu a história dos espaços teatrais para libertar os artistas das garras do edifício teatral que ele denomina “máquinas espaciais que moem peças de significados teatrais predeterminados”.⁸⁰ Wiles argumenta que o espaço da *performance* e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento pelo menos tão significativamente quanto vice-versa e critica os historiadores para os quais o espaço teatral é simplesmente uma moldura na qual a peça pode ser colocada e retirada sem alterar a experiência da *performance*.

Ao atacar a história linear, Wiles defende, sobretudo, que o conhecimento do passado do edifício e do lugar teatral pode dar maior flexibilidade aos encenadores, *performers* e espectadores libertando-os dos conceitos preestabelecidos, valorizando outros espaços não especificamente concebidos para o teatro. Ao longo da obra, Wiles tece várias observações neomarxistas sobre maneiras pelas quais diferentes tipos de espaço teatral estão vinculados a diferentes estruturas sociais, e fica explícito que o livro investiga as diferentes tipologias a partir do ponto de vista do público.

O processo metodológico de Wiles ocasionalmente apresenta genealogias inovadoras de ideias inter-relacionadas que por vezes conduzem a uma compactação do tempo histórico de longa duração que confunde distinções culturais, mas como este artigo fez um recorte temporal para investigar especificamente o século XX, não houve observações conflitantes. Cabe ressaltar que entre os historiadores de teatro, Wiles, assim como Carlson, destacam-se por defenderem que o espaço teatral é mais relevante para a História do Teatro do que o texto dramático apresentado em um palco italiano.

Dorita Hannah e três atitudes para o edifício teatral

No entanto, o mais recente trabalho sobre a história da arquitetura teatral selecionado e analisado neste estudo foi publicado pela arquiteta e teórica

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 22: “Theatre Architecture turned out to be one of the modernism’s greatest failures, flexible, versatile theatres stripped of social messages proving a conceptual impossibility. The ‘machine à jouer’ proved as chimeric as Le Corbusier’s ‘machines à vivre’”.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 248.

⁷⁸ PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. Londres-Nova York: Routledge, 2001.

⁷⁹ Cf. WILES, David, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 4: “spatial machines that grind out predetermined theatrical meanings”.

neozelandesa Dorita Hannah no livro *Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde*.⁸¹ Neste livro resultante de sua tese de doutorado defendida em 2008 na New York University, a autora examina vários modelos de espaços temporais que expressam essa revolução, inspirando abordagens contemporâneas sobre o edifício teatral. Hannah investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzscheana e transformando o *objective/deleuziano* — como objeto-evento — em “abjeto”, a fim de propor novas formas de análise do espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.

Essa autora, que não é propriamente uma historiadora, identifica três atitudes em relação ao espaço para *performance* que surgiram entre 1872 e 1947, denominando-as “absoluta”, “abstrata” e “abjeta”, em correspondência ao simbolismo, construtivismo e surrealismo. Para a autora, tais atitudes em relação ao espaço ameaçaram o edifício teatral tradicional do século XIX que não mais se coadunava com as conquistas teatrais e tecnológicas e levaram os encenadores a locais mais eventuais para o acontecimento teatral e político de maneira que o ambiente construído de uma *performance* não deve ser considerado como parte do acontecimento, mas o próprio acontecimento. Segundo este estudo perspicaz de história da arquitetura teatral, menos associado à consolidação de modelos absolutos, a arquitetura de teatros na contemporaneidade vem se transformando para dar lugar à uma multiplicidade de expressões contrastantes.

Event-Space, em quatro capítulos, cada um correspondendo a um período histórico, inicia-se com a análise do Festspielhaus de Bayreuth inaugurado por Wagner em 1872. No primeiro capítulo “Disciplining the bourgeois glory machine” a autora demonstra o esgotamento do modelo de teatro de palco italiano, no qual o arco do proscênio separa o público dos atores. Numa análise pouco comum, Hannah examina o teatro de Richard Wagner, construído por Otto Bruckwald inspirado nos projetos não realizados de Gottfried Semper como o edifício teatral que, segundo seus argumentos, concluiu uma era para os estudos da arquitetura teatral. Analisa posteriormente a Ópera de Paris projetada por Charles Garnier⁸² e inaugurada em 1875, que considera como uma apoteose entre o espetáculo e a vigilância com seus luxuosos *foyers* destinados ao evento da integração social, que ratifica o argumento da obra de que a arquitetura teatral deve ser pensada como o próprio evento.

No capítulo 2, intitulado “Absolute space: universal landscapes”, utilizando a terminologia emprestada de Lefebvre para o conceito de espaço absoluto, a autora explora as paisagens atmosféricas e universais dos cenógrafos Edward Gordon Craig e Adolphe Appia. Ela argumenta que a cena proposta por Craig — inspirada no simbolismo do final do século XIX —, ecoou nas propostas cenográficas de Appia que foram reinterpretadas no último quartel do século XX pelo “Teatro de imagens” de Robert Wilson e pelo “Espaço vazio” ou *Empty space* (1965) — famoso livro de Peter Brook —, cujos efeitos po-

⁸¹ HANNAH, Dorita. *Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde*. Londres-Nova York: Routledge, 2019.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 73. Hannah considera inúmeros *foyers* projetados por Charles Garnier para a Ópera Garnier, Paris, 1875, como “a maior oportunidade para apresentar sua arquitetura como um evento espaço para múltiplos roteiros”.

dem ser observados em especial no Teatro do Bouffes du Nord em Paris, um teatro projetado por Louis Marie Emile Leménil em 1876, readaptado e reaberto em 1974, com a sala de espetáculo italiana transformada em um local dinâmico.⁸³ Nesta categoria de edifício teatral, Hannah inclui o Teatro do Hellerau⁸⁴, ambientado por Adolphe Appia em Dresden, construído em 1911, que foi um importante centro de artes, teatro e dança no início do teatro moderno até a ascensão do nazismo. Hannah defende a proposta de Appia, e considera o Hellerau o primeiro teatro dos tempos modernos a ser construído sem o arco do proscênio e com um palco completamente aberto. Appia ambientou o teatro em 1910 e ali criou inúmeras encenações em 1912 e 1913.⁸⁵

Hannah também dedica alguns parágrafos ao Grosse Schauspielhaus, uma reforma expressionista de um circo realizada por Hans Poelzig em Berlin, 1919, e à adaptação do Teatro Vieux Colombier, desenhado por Louis Jouvet, em Paris, em 1920. Nesta última obra a autora percebe forte influência da cena arquitetônica de Craig e dos espaços rítmicos de Appia, por meio dos diferentes níveis, escadas e painéis do palco aberto.⁸⁶

Se para Argan e Frampton o projeto do Totaltheater de Gropius constitui uma espécie de “ponto de mudança”, de símbolo do movimento moderno na história da arquitetura teatral, como já se verificou, no capítulo “Espaço abstrato: em direção a uma arquitetura de alienação”, Hannah examina a proposta bauhausiana e conclui que Gropius transformou o edifício teatral em uma “máquina arquitetônica”. Novamente com base nas teorias da produção do espaço de Lefebvre (1974), para ela, o edifício projetado que é considerado o arquétipo da arquitetura teatral do século XX propõe uma suposta homogeneidade do espaço abstrato modernista ao qual ela associa uma prática espacial reducionista que segue uma lógica funcional, apresentando neutralidade e transparência.

No entanto, é no capítulo intitulado “Abject space – toward the architecture of Cruelty” que a autora confronta os desenhos do século XVIII de Piranesi⁸⁷, apresentando inúmeras perspectivas sobrepostas que subvertiam a perspectiva e a estrutura renascentista de um único ponto de fuga, com a linguagem do espaço proposta por Antonin Artaud em *The theatre and its double* (1938). O termo espaço “abjeto” surgiu das teorias de Artaud e de George Bataille, que demonstraram uma revolta física contra a arquitetura racionalista devido principalmente à ausência de uma relação harmoniosa com o corpo visceral e inconsciente, sinalizando o fracasso dos projetos utópicos, tanto na arquitetura quanto no teatro, posição também partilhada por Tafuri em *The sphere and the labyrinth* (1980).

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁸⁴ O Hellerau Festival Theatre foi construído em 1911 por Heinrich Tessenow para atender às proposições do cenógrafo. Adolphe Appia e do músico educador Émile Jaques-Dalcroze, com linhas claras e estrutura funcional, representando uma alternativa visionária com poço da orquestra retrátil, palco flexível sem separação e auditório permitindo a interação entre atores e público.

⁸⁵ HANNAH, Dorita, *op. cit.*, p. 133-139.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 134 e 142.

⁸⁷ Tais desenhos foram também investigados por Tafuri no primeiro capítulo do livro *The sphere and the labyrinth*, quando também identifica a irracionalidade das perspectivas superpostas com diferentes pontos de fuga e os confronta com um filme de Eisenstein.

Um dos exemplos mais dramáticos deste capítulo dedicado ao “espaço abjeto” é o parágrafo em que Hannah aponta para a brutalidade inerente aos espaços de reunião pública quando o Teatro Dubrovka de Moscou foi ocupado durante três dias pelos rebeldes chechenos, em 2002, ilustrando como uma arquitetura de teatro tradicional forneceu um local que era um verdadeiro espaço prisional que transformava espectadores e atores em reféns.⁸⁸ É o argumento mais convincente para demonstrar a tese do livro que uma arquitetura rígida e fechada com palco italiano não se adequa mais à contemporaneidade e não oferece proteção aos espectadores.

Em síntese, a grande contribuição de Hannah para a historiografia da arquitetura teatral é ter criado classificações fundamentadas em sólidos estudos de filósofos e teóricos no sentido de possibilitar os três modelos espaciais relacionados aos espaços para a *performance*, quais sejam o “espaço absoluto”, de Craig e Appia; o “espaço abstrato”, representado pelo Totaltheater de Gropius que ela critica por julgar a proposta uma máquina arquitetônica e o “espaço abjeto”, inspirado por Artaud e Bataille que resulta em interessantes análises de teatros contemporâneos.⁸⁹

O referencial teórico de Hannah fundamenta-se em vários filósofos com preponderância na discussão de Friedrich Nietzsche sobre a arquitetura a partir do encontro criativo e poderoso entre as forças de Apolo e Dionísio.⁹⁰ Confrontando arquitetura e filosofia, Hannah demonstra que o espaço também é performático, ativo e dinâmico tanto nos acontecimentos teatrais quanto nos sociais e políticos. Além de Nietzsche, ela utiliza aportes teóricos do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, do historiador Manfredo Tafuri, e do teórico e arquiteto Bernard Tschumi, no sentido de propor uma nova classificação para a história da arquitetura teatral.

Hannah defende uma arquitetura de teatro mais efêmera, objetivando um caráter dinâmico e acontecimental, enfatizando que atualmente a arquitetura é mais visceral, mais sensorial. Ela também identifica o uso desse “espaço-abjeto” no projeto do Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, em Tourcoing, concebido pelo arquiteto Bernard Tschumi (1996), igualmente defensor do espaço-evento, entre os vários outros exemplos que ela analisa, como o Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito em São Paulo, o Centro Cultural Humanidade 2012, espaço efêmero no Rio de Janeiro projetado por Carla Juaçaba em parceria com a cenógrafa Bia Lessa, e o Hannah Playhouse em Wellington, na Nova Zelândia, projetado por James Beard, exemplos que transformaram o lugar teatral em “espaço-evento”.

Entretanto, as análises realizadas até esta etapa da pesquisa permitiram perceber que, no Brasil, o trabalho teórico publicado que mais orienta os passos da história da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI é o livro intitulado *Arquitetura e teatro*⁹¹, em especial o capítulo “Novos paradigmas do teatro europeu no século XX”, no qual os autores investigam as vanguardas da primeira metade do século, e o capítulo “Cubo, esfera ou teatro ao ar livre?” em



⁸⁸ HANNAH, Dorita, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 4.

⁹⁰ Toda a obra historiográfica de Hannah é pautada nos conceitos nietzschianos que podem ser consultados em *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].

⁹¹ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck e CARDOSO, Ricardo B., *op. cit.*

que analisam as teorias que embasaram o edifício teatral na segunda metade do século. Os autores utilizam o aporte metodológico a que se refere Françoise Choay⁹² quando conceitua as diferenças entre as regras edilícias e os modelos criados, partindo da análise dos principais tratadistas e historiadores da arquitetura e concluindo que, ao longo da história, a arquitetura se desenvolve ora segundo os tratados que a definem, ora como a utopia que consiste na produção de novos modelos.⁹³ Aplicando tal aporte teórico, foram identificados projetos e ideologias utilizadas para alguns edifícios teatrais no ocidente.

A pesquisa visou investigar que teorias e metodologias estiveram por trás das histórias das transformações do espaço teatral, possibilitando rever princípios e formulações, que, uma vez publicados, tenham contribuído para a historiografia da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI. Com base nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau⁹⁴, a pesquisa objetivou, sobretudo, analisar os processos metodológicos e ideológicos de historiadores da arquitetura e três teóricos de teatro que se debruçaram de alguma forma sobre o tema, e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura de teatro moderna e contemporânea é ainda insipiente entre os historiadores da arquitetura teatral. O quadro sinóptico que revela esses princípios e formulações adotados pelos historiadores selecionados para análise permitiu formular algumas conclusões.

Tabela 1. Quadro sinóptico das investigações.

Historiadores e teóricos selecionados	Principais obras investigadas	Recorte temporal	Processos metodológicos e ideológicos	Abordagem teórica
Giulio Carlo Argan. Professor da Universidade de Roma.	<i>L'arte moderna</i> (1970) e <i>Walter Gropius e la Bauhaus</i> (1951).	1900-1970	No prefácio da obra <i>L'arte moderna</i> , Argan propõe explicar em que medida e por meio de que processos as artes visuais concorreram para formar a ideologia e o sistema cultural da ciência moderna e participaram de modo direto e autônomo das tensões, das contradições e da crise de seu tempo. O historiador italiano procura o sentido da arte na sua história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos.	Argan analisa os movimentos artísticos do século XX com base nos conceitos de Karl Marx, utilizando paralelamente as teorias hegelianas contidas na <i>Fenomenologia do espírito</i> (1807), em especial na obra <i>L'arte moderna</i> (1970).

⁹² Ver CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985 [1980].

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Ver CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica*, *op. cit.*

Manfredo Tafuri. Professor da Universidade de Veneza	<i>Teorias e storia dell' architettura</i> (1968), <i>Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico</i> (1973) e <i>La sfera e il labirinto</i> (1980).	1900-1980	Tafuri buscou construir um estatuto ideológico da arquitetura em seu projeto histórico e suas primeiras obras apresentam forte base marxista tal como seu contemporâneo Galvano Della Volpe, filósofo e professor da Universidade de Messina e seu mestre G.C. Argan, da Universidade de Roma.	Verifica-se no livro <i>La sfera e il labirinto</i> , (1980) que houve uma inflexão nas conceituações de Tafuri rumo às correntes francesas de Lucien Febvre, da <i>Nouvelle-histoire</i> e da <i>microstoria</i> indiciária de Carlo Ginszburg, após ter também adotado conceitos de Nietzsche e da Escola de Frankfurt.
Kenneth Frampton. Professor da Columbia University, Nova York.	<i>Modern Architecture: a critical history</i> (1980), e <i>Studies in tectonic culture</i> (1995).	1900-1980	Frampton segue inicialmente uma interpretação marxista da história, porém não utiliza o processo metodológico desta corrente. Ele diz que sua história é operativa, mas reage aos primeiros historiadores que trataram o movimento moderno como um bloco homogêneo e analisa a história da arquitetura levando em conta a ideologia. Coloca-se contrário as histórias muito simplistas, estimulando a discussão dos objetos arquiteturais em relação às crenças e ideologias.	Apesar de inicialmente considerar-se vinculado ao marxismo, e dizer-se inspirado por Leonardo Benevolo e Reyner Banham, ele próprio revela sua afinidade pela teoria crítica da Escola de Frankfurt. A partir do ensaio "Towards a critical regionalism" (Frampton 1983) Frampton abraçou conceitos de Hannah Arendt e passa a afirmar que há uma oposição fundamental entre o tectônico e o cenográfico na arquitetura, onde o tectônico é a autonomia fundamental da estrutura e o cenográfico é o aspecto representacional da imagem.
Marvin Carlson. Professor da City of New York University	<i>Places of performance: the semiotics of theatre architecture</i> (1989), <i>The theatre of the French Revolution</i> (1966) e <i>The lecture changing places of performance</i> (2012).	1900-2012	Na introdução de <i>Places of performance</i> (1989), Marvin Carlson deixa claro que vai investigar os aspectos socioculturais, teatrais e espaciais da arquitetura teatral em diferentes temporalidades à luz da semiótica de Barthes e Eco, mas também de Keir Elam e outros semiólogos.	Nas obras analisadas, Carlson desenvolve um estudo semiológico com inúmeras referências teóricas a Roland Barthes (<i>Elements of semiology</i> e <i>Sémiologie et urbanisme</i>) e a Umberto Eco (<i>La struttura ausente</i>), entre outros. Em alguns momentos ele se utiliza do aporte teórico de Michel Foucault e, também, faz uso de metodologias emprestadas de teóricos do urbanismo como Lewis Mumford e Kevin Lynch que exploram a presença do tempo e da história na ambiência urbana, além de outros semiólogos e materialistas culturais como Raymond Williams.

David Wiles. Professor Emérito da University of Exeter e membro do Wolfson College de Oxford.	<i>A short history of western performance spaces</i> (2003) e <i>Tragedy in Athens</i> (1997).	1900-2003	Ao longo da obra <i>A short history of western performance spaces</i> , utilizando metodologias da sociologia e da filosofia Wiles tece várias observações neomarxistas sobre maneiras pelas quais diferentes tipos de espaço teatral estão vinculados a diferentes estruturas sociais, e fica explícito que o livro investiga as diferentes tipologias a partir do ponto de vista do público.	Apesar de Wiles não ser arquiteto, ele faz um levantamento histórico e formal bastante minucioso com aporte teórico dos estudos sobre o espaço dos filósofos Henri Lefebvre (<i>La production de l'espace</i> , 1974) e Michel Foucault (<i>Des espaces autres</i> , 1967).
Dorita Hannah. Professora Adjunta da University of Tasmania, Australia.	<i>Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde</i> (2019)	1872-2018	Hannah investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzscheana e transformando o <i>objetivo</i> deleuziano — como objeto-evento — em <i>objeto</i> , a fim de propor novas formas de espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.	O referencial teórico de Hannah fundamenta-se em vários filósofos com preponderância na discussão de Nietzsche (1872) sobre a arquitetura a partir do encontro criativo entre as forças de Apolo e Dionísio. Confrontando arquitetura e filosofia, Hannah demonstra que o espaço também é performático, ativo e dinâmico tanto nos acontecimentos teatrais quanto nos sociais e políticos. Utiliza também aportes teóricos de Lefebvre (1974), de Tafuri (1980), e do teórico e arquiteto Tschumi, propondo uma nova classificação para a história da arquitetura teatral, que considera como um espaço-evento.

Confrontando as obras historiográficas investigadas sobre arquitetura teatral, fica claro que o projeto para o Totaltheater idealizado por Gropius em 1927, com palcos transformáveis de acordo com os espetáculos encenados — porém nunca edificado —, tem ainda hoje servido como uma inspiração às construções teatrais contemporâneas ditas flexíveis, permitindo diferentes conformações do palco. Verificou-se que tanto Argan (1970) quanto Frampton (1980) fazem críticas elogiosas ao projeto, considerando que Gropius tinha em mente a técnica e o domínio da máquina para possibilitar aos encenadores diferentes tipos de espetáculo, integrando palco e plateia, o que era uma inovação na época.

Constatou-se também que, ao fazer uma crítica ao movimento moderno, Tafuri faz uma análise bastante negativa do Totaltheater afirmando que Piscator queria uma alternativa para o real quando pediu seu teatro mecanizado a Gropius. Este historiador, em *Teoria e storia*, com aporte teórico de Nietzsche, concentra as reflexões de uma longa fase de elaboração, e apresenta

essencialmente uma resposta às pesquisas de Argan, antigo mestre, e entende o projeto como um problema de linguagem. A posição negativa em relação a algumas obras do movimento moderno também é assumida pelos teóricos do teatro que fizeram a história da arquitetura teatral como Wiles e Hannah, o primeiro criticando a *machine à jouer* que retira o teatro do real, em vista de tantos mecanismos empregados, e Hannah que considera as obras analisadas neste período como exemplares do “espaço abstrato” identificado por Lefebvre e, portanto, desprovidas da dimensão humana e visceral do teatro.

Tanto Carlson, quanto Wiles e Hannah discutem e analisam as novas possibilidades de “lugares” teatrais que se afastam do tradicional edifício teatral. Carlson, com o aporte metodológico da semiologia, reconhece espaços alternativos para as artes performáticas ao lado de grandes complexos de teatros, para os quais se mostra bastante crítico. Wiles, com análises foucaultianas, e aportes teóricos de Pearson e de Lefebvre, enfatiza os *site-specific* em espaços inusitados que substituíram em parte os edifícios teatrais. Hannah avaliou positivamente alguns edifícios que classificou como “espaço abjeto”, por permitirem associar-se ao “espaço-evento” para abrigar o espetáculo e a *performance* na contemporaneidade.

A partir da edição inglesa de *Progetto e utopia* (1973), abordando a história da arquitetura em geral, Tafuri afirma que o argumento do historiador pode agora ser desenvolvido com base na análise e documentação, e não apenas em “princípios”⁹⁵, e não só propõe um novo estágio em seu trabalho, mas também inverte o sentido do trabalho dos poucos historiadores “oficiais” do movimento moderno que haviam publicado suas obras até meados dos anos 1960. Ele defende um campo de pesquisas complexo, em que o historiador precisa discordar e provocar, e não apenas tratar os objetos e temas de modo sumário, criticando enfaticamente os mitos implementados sobre o funcionalismo nas primeiras histórias da arquitetura do século XX.

Apesar de Tafuri e Frampton analisarem alguns projetos de edifícios teatrais do movimento moderno, verificou-se, nas obras selecionadas para este estudo, a ausência de referências à arquitetura de teatros na segunda metade do século XX, momento em que a história do teatro apresentou uma radical revisão com o advento da encenação em “espaços encontrados”. Tais espaços foram bastante discutidos por Carlson com base nos estudos da semiologia de Barthes e da psicologia ambiental de Lynch assim como por Wiles, que abraçou as ideias de Pearson e, fundamentando-se no conceito foucaultiano das heterotopias e na produção do espaço de Lefebvre, examinou os espaços alternativos que muitas vezes substituíram o edifício especificamente projetado. Wiles argumenta ainda que o espaço da *performance* e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento e vice-versa.

Ao concluir este texto, concorda-se com Mário Biraghi que, defendendo novas incursões à história afirma que a “inquietação do historiador é aquela que não dá por passado o passado, que não lhe permite passar, mantendo-o

⁹⁵ Cf. RAMOS VÁZQUEZ, Fernando G. Sobre a erudição (parte 2/4). As primeiras histórias sobre a arquitetura moderna. *Arquitextos*, ano 16, ago. 2015. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.183/5659>>. Acesso 11 abr. 2020.

aberto, interrogando-o continuamente, e assim fazendo, modificando-o”⁹⁶, cabendo pois aos que se interessam pela história da arquitetura teatral, rever constantemente aquelas obras que contribuem para sua compreensão. É o que se pretende continuar fazendo nas próximas etapas desta pesquisa.

Artigo recebido em 10 de maio de 2020. Aprovado em 13 de junho de 2020.

⁹⁶ Entrevista de Marco Biraghi a Adalberto Retto Jr. publicada em entrevistas. *Arquitextos*, ano 7, out. 2006, disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3300?page=4>>. Acesso 11 abr. 2020.