



O ESPETÁCULO DA EVOLUÇÃO:

A Arquitetura do Teatro no Nordeste do Brasil, 1850 – 1930

Universidade Federal da Paraíba
TCC • Novembro/2017

ROSEANNY GOMES SANTOS PALMEIRA
Orientadora: Maria Berthilde Moura Filha

P172e Palmeira, Roseanny Gomes Santos.

O Espetáculo da Evolução: A Arquitetura do Teatro no Nordeste do Brasil, 1850-1930. / Roseanny Gomes Santos Palmeira. – João Pessoa, 2017.

103f. il.:

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Berthilde Moura Filha.

Monografia (Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo) Campus I - UFPB / Universidade Federal da Paraíba.

1. Arquitetura Teatral 2. Teatros no Nordeste do Brasil 3. Teatro Santa Isabel 4. Teatro do Parque 5. Teatro José de Alencar I. Título.



O ESPETÁCULO DA EVOLUÇÃO: A ARQUITETURA DO TEATRO NO NORDESTE DO BRASIL, 1850 - 1930.

Roseanny Gomes Santos Palmeira

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para obtenção de título de bacharel em
Arquitetura e Urbanismo pela
Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Berthilde Moura Filha

João Pessoa, Novembro de 2017

PALMEIRA, Roseanny Gomes Santos Palmeira. **O Espetáculo da Evolução: A Arquitetura do Teatro no Nordeste do Brasil, 1850-1930**, João Pessoa – PB . 2017.

Aprovado em: 24/11/2017

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Maria Berthilde Moura Filha (orientadora)

Profª. Drª. Jovanka Baracuhy Cavalcanti

Profª. Drª. Nelci Tinem

João Pessoa, Novembro de 2017

À minha avó.

[AGRADECIMENTOS]

Por trás dessa pesquisa estão pessoas que foram meu apoio e fonte de aprendizado na construção da minha história ao longo do curso.

Agradeço primeiramente a Deus pelas promessas e por seu amor incondicional, estando ao meu lado em todos os momentos.

A muitos dos meus professores, por demonstrarem comprometimento com a arquitetura e fazer dela uma ferramenta de propagação de valores, pois sempre ouvia o quanto é importante se colocar no lugar do outro e sentir suas necessidades para se obter um bom projeto. Assim, aprendi que arquitetura também é amor, é se doar pelo bem comum.

Agradeço, a professora Cláudia Torres por me colocar em contato com o professor e arquiteto Antônio Amaral e sua esposa Berenice, que me ajudaram na coleta de pesquisa referente ao Teatro do Parque, me recebendo calorosamente em sua residência, em Recife.

Especialmente, agradeço à Berthilde, minha orientadora, por sua paciência, dedicação e auxílio, contribuindo para o meu crescimento ao longo do tempo. Foi assistindo uma de suas disciplinas (HAUB) que pude reconhecer a importância da educação patrimonial, passando pela experiência de reconhecer um conjunto arquitetônico (o Antigo Engenho Paul), num local que sempre visitei para assistir a espetáculos teatrais, mas nunca o havia percebido. Esse sentimento é como um choque, uma percepção automática, que me emocionou e me marcou profundamente. Essa percepção me levou a ricas experiências no PROBEX, em seu laboratório de pesquisa, o LPPM, em 2013.

Na minha família, sou grata a minha mãe que sempre investiu e acreditou em mim. Ao meu pai, companheiro das viagens à Recife e Fortaleza e de quem herdei o gosto pelas artes. À minha tia Rejane, por toda a sua disposição e à minha querida avó Rita, por ser meu exemplo de mulher forte e guerreira.

Agradeço aos meus companheiros de curso, especialmente à Vanessa, minha amiga para todas as horas, com quem compartilhei tantos momentos felizes e noites de trabalho. Espero que assim seja, por toda a vida.

Não posso esquecer de Hadassa, que mesmo estando longe, no Porto, se dispôs a me ajudar na coleta de plantas dos teatros de Portugal. Nem de Dulce, que tão amigavelmente me recebeu no Teatro José de Alencar, me convidando a um breve retorno. E Célia que me atendeu na visita ao Teatro Santa Isabel.

No palco do teatro eu me sinto bem, eu sou feliz. Como atriz, me sinto privilegiada por unir a arquitetura a um tema que vive dentro de mim. E por fim, agradeço à Tony Silva, meu primeiro professor de teatro, que me ensinou com tanto esmero e dedicação a arte de encantar pessoas.

[RESUMO]

Esta pesquisa se insere num contexto de estudos sobre a arquitetura do teatro no Nordeste do Brasil, considerada como um registro que ajuda a contar parte da história desse edifício e da arquitetura local. Para tanto, estudam-se os teatros construídos nas capitais nordestinas, no período de 1850 a 1930, com foco em três exemplares arquitetônicos. Destaca-se o estudo, a caracterização e registro evolutivo, pautando-se em atributos historiográficos e tipológicos da planta do edifício teatral, aliados as técnicas construtivas e seus estilos, contribuindo para a preservação de sua memória. A primeira etapa metodológica consistiu na revisão bibliográfica e levantamento dos teatros que se encaixavam dentro do recorte temporal e espacial. Em seguida, a sistematização dos dados baseou-se em categorias de classificação das edificações, enquadrando-as em três grupos com critérios de escolhas que melhor resumissem as características que ressaltariam os exemplares mais emblemáticos representantes de cada modelo do edifício teatral encontrada no Nordeste. Logo, as fontes principais se tornaram o Teatro Santa Isabel, o Teatro José de Alencar e o Teatro do Parque com seus contextos históricos e tipológicos. Dessa forma, foi possível ilustrar e analisar as permanências e as transformações para comprovar o desejo por uma adequação de um edifício nos moldes europeus, do modelo de teatro à italiana, para outros nos moldes climáticos desta região do país, no modelo de teatro-jardim.

Palavras Chave: arquitetura teatral, teatros do Nordeste do Brasil, modelo italiano, teatro-jardim, Teatro Santa Isabel, Teatro José de Alencar, Teatro do Parque.

[ABSTRACT]

This research can be included in a context of studies about the theatre's architecture in the northeast of Brazil, considering it as a registry, which helps to tell part of the history of this building and the local architecture. For this, it has as object of study the theatres built in northeast capitals of the country, in the period between 1850 and 1930, with focus on three architectural examples. The center of discussion is the study, characterization and evolutionary record, based on historiographic and typological attributes of the plant of the theatre building, in agreement with the materials and styles used in these buildings too – an approach which contributes to preserve its memory. The first methodological step was the literature review and survey of theatres that fit within the temporal and spatial clipping. In the next step, the systematization of the data was based on categories of classification of buildings, framing them into three groups with criteria of choices that better summarize the characteristics that would highlight the most emblematic examples representing each model of the theater building found in the Northeast. Then, the main sources became the Santa Isabel Theatre, José de Alencar Theatre and Park Theatre with their historical and typological contexts. As a result, it was possible to illustrate the permanencies and transformations to prove the desire for an adequate European building, the Italian model, for other climatic building for this country's region, called "garden-theatres" models.

Key-words: theatrical architecture, theaters in the northeast of Brazil, Italian model, garden-theatre, Santa Isabel Theatre, José de Alencar Theatre, Park Theatre.

[SUMÁRIO]

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – LABORATÓRIO: O TEATRO NA ARQUITETURA	
1.1. As formas e usos do teatro europeu: tipologia da planta.....	14
1.2. Um modelo para Portugal e Brasil.....	26
CAPÍTULO 2 – A MONTAGEM DO ESPETÁCULO: O TEATRO NO NORDESTE DO BRASIL.....	
2.1. A arquitetura teatral nas capitais do Nordeste do Brasil até o início do século XX: A planta em meio a um contexto social, temporal, econômico, tipológico e do modelo; e a escolha dos exemplares	43
2.2. Edifícios teatrais (3 exemplares) nos documentos, na bibliografia e in loco: Recife, PE (Teatro Santa Isabel e Teatro do Parque), Fortaleza, CE (Teatro José de Alencar)	58
CAPÍTULO 3 – ABREM-SE AS CORTINAS: DESMEMBRAMENTO DOS EXEMPLARES.....	
3.1. Aplicação do método de análise e identificação da adequação arquitetônica.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
APÊNDICES	

INTRODUÇÃO



O teatro representa uma das mais importantes e antigas expressões artística e arquitetônica da história. Uma “expressão” que diverte, emociona, vislumbra, faz refletir em um “lugar de ver”¹ e que ao longo do tempo tece uma rica história social e edificada. Este Trabalho Final de Graduação se configura como um estudo dessa arquitetura teatral e como ela se expressou na Região Nordeste do Brasil, entre 1850 e 1930, analisada em uma perspectiva histórica e morfológica.

Na organização espacial, esse edifício podia ser dividido em quatro partes: o foyer, a sala de espetáculos, a caixa cênica e os camarins. Dentre elas, o ponto focal era o auditório, que adotou vários formatos de palco, sendo o mais utilizado e disseminado o modelo italiano com a plateia no formato de ferradura². Essa foi, no século XVIII, o tipo e modelo firmados na Europa, chegando a países como Portugal, que por sua vez trouxe essa influência para o Brasil no século XIX, com a chegada da coroa portuguesa na então sede do vice-reinado, o Rio de Janeiro.

O teatro se destacou como o edifício símbolo de modernização das cidades do final do século XIX ao início do século XX, constituindo o principal objeto de representação do progresso e civilização das cidades do Brasil e do Nordeste do país. Sua importância acabou se estabelecendo não só pelo que representou em termos sociais e estéticos para aquela época, mas também, no estudo deste tipo edificado, pelo seu caráter de adaptação arquitetônica, em particular nas capitais do Nordeste brasileiro, onde haverá um rearranjo das partes que compõem o edifício, citadas anteriormente, em função da necessidade de se adequar ao clima.

Durante a pesquisa, se fez notória uma lacuna sobre o tema, tendo sido apenas explorado por Moura Filha (2000), quanto à sua importância na modernização do tecido urbano das cidades da região nordestina. Além disso, os principais exemplares desses teatros são lembrados em algumas obras por seus estilos e monumentalidade ou marco, porém nenhum estudo foi elaborado no tangente à planta do edifício, foco de nossa abordagem. Então, numa tentativa de se moldar um teatro de formato italiano que chega no Brasil, numa concepção de projeto para uma realidade específica, procura-se entender: que

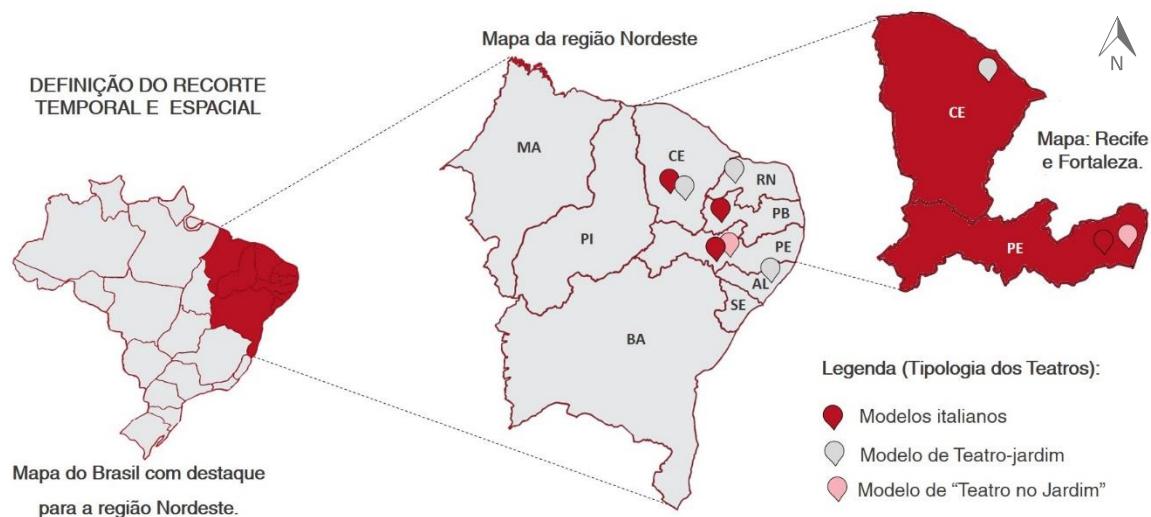
¹–“Lugar de ver”: significado da palavra grega “theatron”. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/teatro/>>. Acesso em: 07 de Setembro de 2017.

²– Plateia em ferradura: O palco é fechado nos três lados, com uma quarta parede visível ao público frontal. Disponível em: <<http://www.avaad.ufsc.br/>>. Acesso em: 06 de Outubro de 2016.

transformações esses modelos “importados” de teatro sofrem para proporcionar conforto e ventilação adequados ao nosso clima?

A partir do recorte temporal faz-se um levantamento dos principais teatros inaugurados nas capitais dos Estados do Nordeste do Brasil entre 1850 e 1930, atribuindo a eles critérios classificatórios que nos permite escolher um objeto de estudo para cada tipo de planta, totalizando três exemplares das diferentes morfologias arquitetônicas encontradas na região, estando eles localizados em Recife e Fortaleza (Figura 1), com o objetivo de entender o processo de adequação do modelo importado às necessidades climáticas do Nordeste.

Figura 1. Identificação em mapas dos tipos de plantas encontrados nas capitais nordestinas, dentro do recorte espacial e temporal da pesquisa.



Fonte: Elaborado pela autora.

A delimitação dos recortes desta pesquisa aconteceu através da identificação dos modelos de teatros encontrados na Europa, Portugal e Brasil, ao longo da consulta bibliográfica sobre o tema entre o final do século XIX e o início do século XX. A ideia foi abranger o maior espaço e tempo possíveis, voltando até um pouco antes do recorte temporal, por meio dessas consultas, para a compreensão do percurso do teatro até chegar no Nordeste do Brasil. Esta decisão se manifesta na heterogeneidade dos documentos publicados em épocas e lugares distintos, por autores de nacionalidades diversas, sendo organizados por temas (Figura 2 e Tabela 1).

Figura 2. Alguns exemplares dos documentos consultados por tema.



Fonte: Google Imagens.

Tabela 1. Principais documentos de pesquisa organizados por temas.

PESQUISA BIBLIOGRÁFICA (ORGANIZADA POR TEMAS)	
A TIPOLOGIA ARQUITETÔNICA DO TEATRO	
01 CONCEITO E TERMINOLOGIA	ARÍS(Espanha, 1993); QUATREMÈRE DE QUINCY (Argentina, 2007)
02 HISTÓRICO, PLANTA	PEVSNER(Barcelona, 1980); AVAAD(Santa Catarina, UFSC)
NA EUROPA	
03 HISTÓRICO, PLANTA E VOLUMETRIA	LIMA(Rio de Janeiro, 2006); DANCKWARDT(Porto Alegre, 2001); CARNEIRO(Porto, 2007); LIMA & CARDOSO(Rio de Janeiro, 2010)
NO BRASIL	
04 HISTÓRICO, PLANTA	MAGALDI (1962); LIMA(Rio de Janeiro, 2000, 2011); LIMA(João Pessoa, 2003);
05 VOLUMETRIA E ESTILO	SOUSA(São Paulo, 1954); SILVA (São Paulo, 1988)
NO NORDESTE	
06 HISTÓRICO, VOLUMETRIA E ESTILO	MOURA FILHA(Bahia, 1992); MOURA FILHA(João Pessoa, 2000); CASTRO(Fortaleza, 1992, 2010); SOUSA(João Pessoa,1999); BORGES(Recife, 2000); VELOSO & BARROSO(Fortaleza, 2002); DIAS(Recife, 2008); GANDARA(Teresina, 2011)

Fonte: Elaborado pela autora.

Logo, para dar resposta às questões e objetivos apresentados, foram selecionados como objeto empírico para o estudo:

- O Teatro Santa Isabel em Recife, PE: representante do modelo italiano importado em estilo Neoclássico³, foi escolhido por sua volumetria semelhante aos teatros europeus e por ter se tornado referência para a concepção de outros teatros da região nesses moldes, a datar da sua inauguração em 1850. Esse teatro marca o início do nosso recorte temporal;
- O Teatro José de Alencar, em Fortaleza, CE: representa o modelo em planta do teatro-jardim⁴ com linguagem Eclética⁵, sendo escolhido por

³- Neoclássico: “(...) denota o estilo artístico próprio da Europa, entre 1770 e 1830, influenciado pela Antiguidade grega.” KOCH, 1996, p.59.

“(...) a correspondência com os modelos da arquitetura antiga, grega e romana, e a racionalidade das próprias formas naquilo que os elementos arquitetônicos tradicionais podem ser assimilados a elementos de construção: as colunas de sustentação vertical, o travejamento de sustentação horizontal (...)” BENÉVOLO, 1992, p.62.

“(...) constituíam-se de alguns elementos construtivos, como cornijas e platibandas que eram revestidos com ornamentos. As linhas básicas das construções eram marcadas por pilastras, sobre as quais se assentavam arquitraves e platibandas, onde se dispunham elementos decorativos (...) ” SOUZA, 2008, p.87.

⁴- Teatro-jardim: Caracteriza-se pela existência de avarandados e pátios internos, especialmente criados para o arejamento desses edifícios erguidos em regiões de temperaturas elevadas. Conceito segundo a denominação usada em catálogo da firma escocesa MacFarlane, que projetou e produziu a estrutura metálica do Teatro José de Alencar. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/grupo4.asp>>. Acesso em: 29 de Agosto de 2016.

⁵- Ecletismo: do ponto de vista estilístico, é uma composição “baseada na adoção imitativa coerente e “correta” de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico

sua rica estética volumétrica que o destaca dos demais de mesmo modelo⁶, e por seu marco na arquitetura do ferro. Esse teatro demonstra a primeira mudança de rompimento com o modelo europeu no Nordeste;

- E o Teatro do Parque, em Recife, PE: representante do modelo “teatro no jardim”⁷, tratado com elementos decorativos do Art Nouveau⁸. Foi escolhido por ser o único exemplar desse modelo. Esse teatro nos leva a segunda variação da planta do edifício teatral no Nordeste do país e nos aproxima do final do recorte temporal dessa pesquisa, quando o teatro começa a assumir uma posição secundária dando lugar às salas de cinema, conforme afirma Lima (2000, p.317).

Quanto aos objetivos específicos se propõe [1] discutir a necessidade do processo de adaptação do teatro no Nordeste do Brasil; [2] identificar os exemplares mais emblemáticos de teatro no Nordeste de acordo com o tipo de plateia, o modelo da planta, a linguagem arquitetônica, os materiais construtivos e a implantação.

Para alcançar os objetivos, se lança a metodologia (Figura 3) seguinte:

- a) Pesquisa e revisão bibliográfica: organizada por temas, essa consulta à literatura proporciona o embasamento teórico, passeando pelo tipo e modelo arquitetônico do teatro na Europa, no Brasil até chegar ao Nordeste;
- b) Coleta de dados: foram feitas duas viagens para os Estados da região Nordeste que contém os exemplares determinados na etapa anterior, visitando e fazendo o registro fotográfico do Teatro Santa Isabel e do Teatro do Parque, em Recife; e do Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

único e preciso (a esta corrente pertenceram as mais destacadas tendências neogregas, neogípcias e neogóticas) ". FABRIS, 1987, p.14.

O Ecletismo surge ao mesmo tempo em que, “as novas técnicas arquitetônicas do século XIX exercem a sua influência: o uso de armações de ferro, do concreto e do vidro. Ficando estes materiais descobertos ou ocultos sob uma cobertura e ornamentos de épocas passadas. ” KOCH, 1996, p.62.

⁶- Dentre os teatros jardins, além do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, encontram-se: o Teatro Alberto Maranhão, em Natal e o Teatro Deodoro, em Maceió.

⁷- “Teatro no jardim”: Embora seja considerado por alguns autores um teatro-jardim, pelas características únicas do Teatro do Parque, vamos nesse presente trabalho, denominá-lo de “teatro no jardim” para diferenciá-lo dos demais modelos.

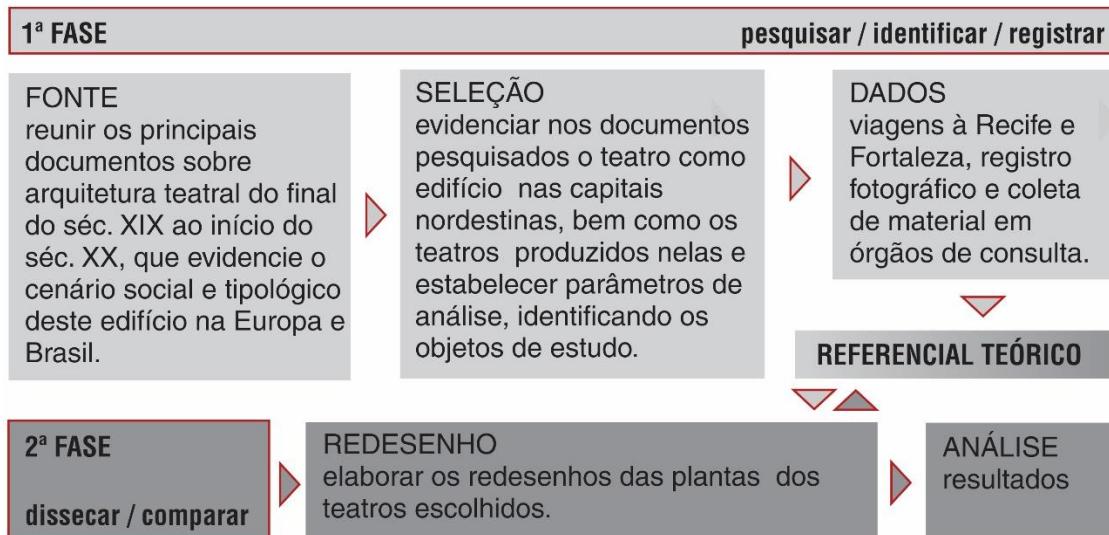
⁸- Art Nouveau: Movimento europeu que “ao contrário do ecletismo, procede mais por fusão ou por síntese do que por adição ou por acumulação. Tende a criar uma relação orgânica entre o ornamento e a função do objeto. (...) entre 1895 e 1914, assumiu, conforme os países, aspectos muito variados. ” DUCHER, 1992, p.200.

(...) estilo que na arquitetura traz as formas vegetais da natureza, numa linguagem estilizada, nos novos materiais de construção, vidro e ferro. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/grupo4.asp>>. Acesso em: 10 de Setembro de 2017.

No Teatro do Parque não foi permitido o acesso pela Prefeitura do Recife por se encontrar em reforma desde 2010. Durante as viagens, também se acessou os acervos de órgãos de consulta locais para coleta de material escrito, iconográfico e digital dos teatros;

- c) Sistematização dos dados: o material foi organizado de acordo com o modelo de cada teatro (modelo italiano, teatro-jardim e “teatro no jardim”), com o estudo teórico e redesenho das plantas;
- d) Análise, apresentação e discussão dos resultados: os redesenhos elaborados na etapa anterior são revistos e dissecados, em seções, nos permitindo analisar e comparar as plantas dos três teatros estudados.

Figura 3. Fluxograma metodológico



Fonte: Elaborado pela autora.

Esta pesquisa se estrutura em três capítulos. O primeiro capítulo [Laboratório] é um verdadeiro laboratório teatral, tal como ocorre na composição dos personagens e do texto de uma peça, investigando o “teatro na arquitetura” para a descrição do conceito de “tipo” e “modelo” adotados, e da história da planta do edifício teatral, destacando o modelo que se sobressai. Expõe-se um panorama dessa arquitetura na Europa, em Portugal e no Brasil, para a compreensão espacial e temporal de sua trajetória e influências antes de chegarmos aos objetos de estudo, nossos “personagens”, no Nordeste do país.

No capítulo seguinte [A montagem do espetáculo], após a fase laboratorial, dá-se início aos “ensaios do espetáculo” e “montagem do cenário”, com a descrição da arquitetura teatral produzida no Nordeste do Brasil num contexto urbano e social. Com a ausência de textos que embasassem uma metodologia específica para seleção dos exemplares finais de estudo, foi adotada uma pesquisa exploratória de amostragem não probabilística⁹ de um representante de cada modelo da planta do edifício teatral encontrada nas capitais do

⁹- Amostragem não probabilística: quando na definição da amostra existe uma intenção na escolha que pode contribuir significativamente para a pesquisa. Disponível em: Técnicas de Pesquisa. MARCONI & LAKATOS, 2002.

Nordeste brasileiro. Em seguida, é elaborada a historiografia de cada exemplar acompanhada da setorização aplicada no redesenho de sua planta (Teatro Santa Isabel e Teatro do Parque, em Recife, PE; e Teatro José de Alencar, em Fortaleza, CE).

No capítulo três [Abrem-se as cortinas], é “dia de estreia” e na apresentação introduzimos a metodologia de análise, em seguida a aplicando na forma de diagramas, nas plantas redesenhadadas dos três exemplares, caracterizando e comprovando a evolução do edifício teatral, na região Nordeste do Brasil, segundo a sua implantação, historiografia, setorização e disposição interna dos ambientes, estrutura, simetria, dentre outros aspectos, consultando a literatura bibliográfica utilizada para descrição, compreensão e comparação.

1. LABORATÓRIO: O Teatro na Arquitetura



1.1. As formas e usos do teatro europeu: tipologia da planta.

Tipo, no seu conceito mais geral, pode ser descrito como a reunião de um número de indivíduos ou objetos com determinadas propriedades em comum, formando uma classe ou grupo.¹⁰ É uma definição que depende de um critério de classificação. Em arquitetura, são bastante discutidos os conceitos de tipo, modelo e tipologia¹¹, mas sem intenção de aprofundar esta questão, nos apropriamos, para “tipo”, da seguinte definição de Arís (1993, p. 16): “falamos de tipos desde o momento em que reconhecemos a existência de similaridade estrutural entre certos objetos arquitetônicos, a margem de suas diferenças no nível mais aparente ou epitelial. ”

E para compreender a diferença entre tipo e modelo, seguimos as definições que Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy expõe em seu livro “Diccionario de arquitectura: voces teóricas”:

“A palavra tipo não representa tanto a imagem de uma coisa a copiar ou a imitar perfeitamente, mas sim a ideia de um elemento que, por si mesmo, deve servir de regra ou modelo. (...) O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que deve repetir-se tal como é. O tipo é, pelo contrário, um objeto em função do qual se pode conceber obras que não se assemelhem nada entre si. No modelo tudo é dado e preciso; no tipo tudo é mais ou menos vago. ”
Quatremère de Quincy (2007, p.241 e 242, tradução nossa).

Logo, Quatremère de Quincy confirma a similaridade de que trata Arís quando fala de “tipo” como uma fonte de inspiração, sem um caráter de repetição para este, cabendo a repetição ao “modelo”.

Partindo dessa similaridade estrutural, na qual concordam os dois autores, que gera uma regra que une as edificações de um mesmo grupo e adotando o ponto de vista de que “os tipos arquitetônicos não se concebem como esquemas esclerotizados e imutáveis, mas como estruturas em constante processo de formação submetidas a uma série de transformações internas” (ARÍS, 1993, p.114), buscamos no edifício teatral, a partir de suas plantas, uma regra que vá além de sua “pele” (épocas ou estilos), procurando identificar na sua dinâmica interna, um ponto fixo.

Para isso, identificamos na concepção do teatro ocidental vários formatos de palco para um auditório fechado, de acordo com o site *Teatros do Brasil*¹²: o

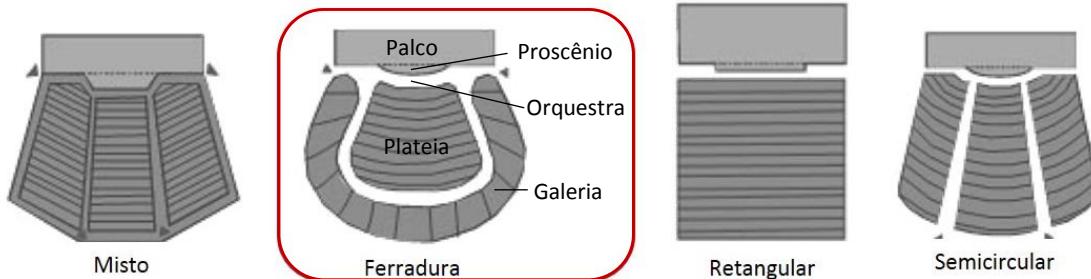
¹⁰- Conceito geral para uma linguagem não especializada. Arís, 1993, p.15.

¹¹- “ (...) ao falar-se de arquitectura, é comum usar-se o termo “tipologia” da construção para indicar o “tipo” de construção. Esta noção é um claro erro já que “tipologia” é precisamente o estudo dos diferentes tipos (...) ” Quaroni (1977, tradução nossa).

¹²- <<http://www.ctac.gov.br/espaco/italiano.htm>>. Acesso em: 28 de Agosto de 2016.

italiano, o elisabetano, o espaço múltiplo, o anfiteatro ou palco em arena e o palco circundante. Porém, dentre eles, o modelo italiano foi o que se tornou mais popular. Nele o palco é fechado em três de seus lados, com visibilidade ao público frontal por um quarto lado, possuindo um arco de proscênio¹³ na frente do palco, onde se desenvolve a atuação. Uma cortina pode ser usada, entre o palco e o proscênio para esconder o palco em caso de troca de cenário que é separado da plateia pelo fosso da orquestra. Esse modelo assumiu quatro formatos de plateia: o retangular, o semicircular, em ferradura ou misto (Figura 4). A plateia em ferradura foi a que ganhou destaque, se tornando o formato mais tradicional, apresentando variações que lembram um “U” ou um “sino”.

Figura 4. Modelos do palco italiano com destaque para a plateia em ferradura.



Fonte: AVAAD, UFSC.

Até aqui, destacamos os elementos que formam o auditório do modelo italiano, porém, podemos conceber o projeto para esse teatro, em seções que antecedem e procedem esse auditório: [a]o foyer, hall ou vestíbulo, [b]o auditório ou sala de espetáculos, [c]a caixa cênica ou caixa de palco e [d] uma sala de apoio para os atores, que mais tarde se tornariam os camarins e em alguns teatros também, as salas de ensaio (Figuras 5 e 6). O foyer corresponde a um área de interação social que marca a passagem entre o exterior e o interior do teatro. O auditório abrange a plateia (ou no francês, “parterre”) num nível mais baixo que o piso do palco, os balcões formam a galeria em camadas verticais intituladas frisas (segundo piso), camarotes (terceiro piso) e torrinhos (do quarto piso à galeria mais alta de um teatro)¹⁴, e o fosso para a orquestra. A caixa cênica comporta a maquinaria, o cenário, os bastidores¹⁵, o palco e o proscênio. E os camarins, se reservam para o preparo do figurino e maquiagem

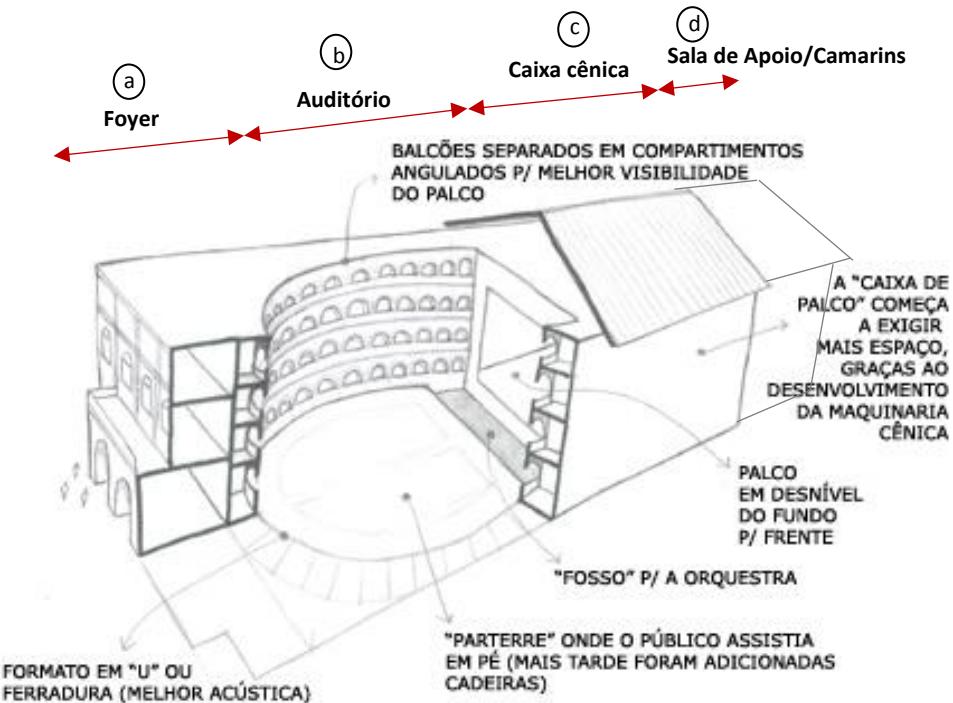
¹³- Proscênio: espaço que antecede o palco separado deste pela cortina. Disponível em: <http://www.teatrodonet.com.br/partes_do_teatro.html>. Acesso em: 28 de Agosto de 2016.

¹⁴- Frisas, camarotes e torrinhos: nomenclaturas utilizadas por Geraldo Gomes, em seu livro Arquitetura do Ferro no Brasil, na descrição dos guarda-corpos do auditório do Teatro José de Alencar. SILVA, 1988, p.227.

¹⁵- Bastidores: Pares de painéis verticais retangulares, de madeira e pano, que escondem do espectador as dependências laterais do palco. Disponível em: <<http://artesatividades.blogspot.com.br/2015/02/elementos-do-teatro.html>>. Acesso em: 15 de Outubro de 2017.

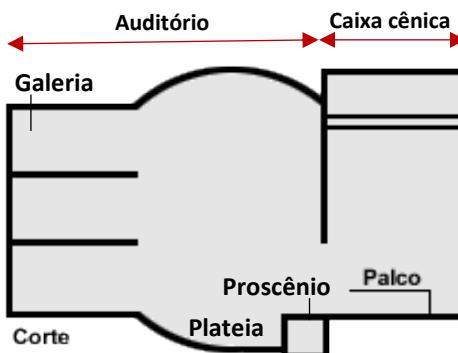
dos atores antes e depois o espetáculo. Podiam aparecer atrás da caixa cênica, nas suas laterais, sobre esta ou abaixo.

Figura 5. Perspectiva do modelo de palco italiano com plateia em ferradura.



Fonte: AVAAD, UFSC.

Figura 6. Corte do auditório e caixa cênica do modelo de palco italiano.



Fonte: AVAAD, UFSC.

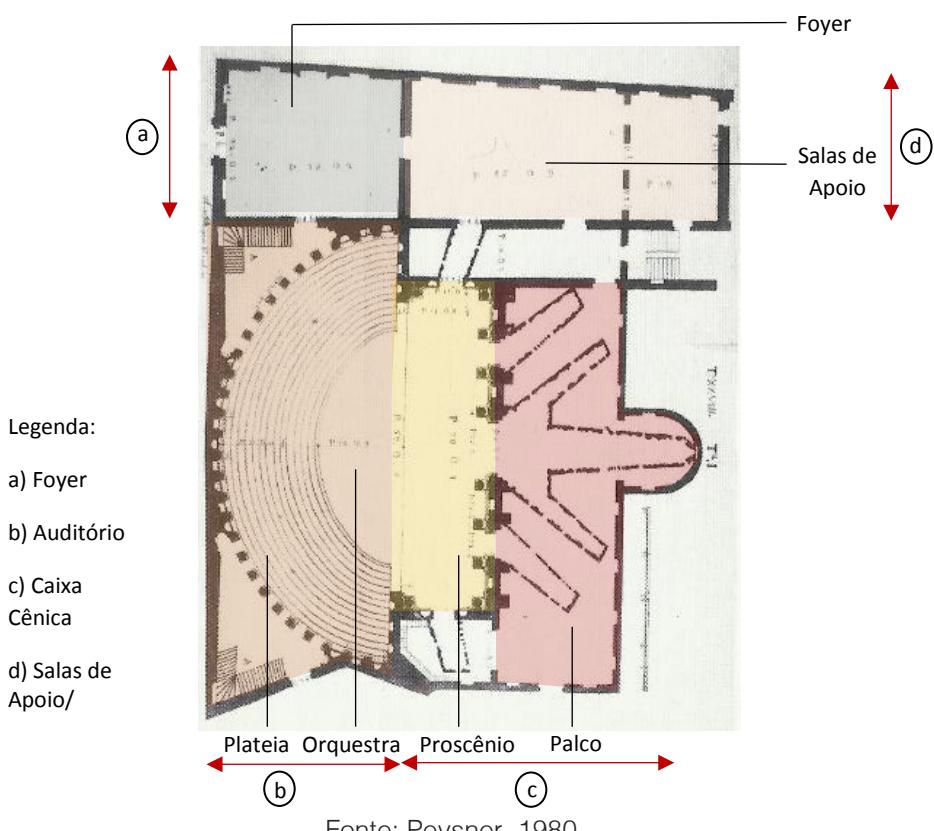
Agora, conhecendo as características do teatro de palco italiano, vamos compreender o surgimento dessa arquitetura teatral específica, que data do século XVI, identificando suas características na disposição interna de alguns teatros construídos na Itália, em período que antecede o nosso recorte temporal. Nesse século, os Tratados Renascentistas¹⁶ norteavam a produção

¹⁶- Os tratados eram livros escritos e ilustrados por arquitetos italianos da época com o estabelecimento de critérios para as construções, baseados no estudo da arquitetura clássica, visando a melhoria do que havia sido produzido até então. Disponível em: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/2009/04/06/tratados-renascentistas/>>. Acesso em: 15 de Outubro de 2017.

arquitetônica. Entre eles, destacamos aqui, para a arquitetura de teatros, três arquitetos cujo estudo e produção culminaram no modelo de teatro à italiana: Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e Vicenzo Scamozzi.

Serlio foi quem desenvolveu a cena em perspectiva e instaurou três tipos de cenografia de acordo com o gênero do espetáculo, se trágico, cômico ou satírico, segundo Lima & Cardoso (2010, p.27). Palladio¹⁷ trabalhou em seu tratado as ordens clássicas e a relação entre edifício e cidade. É dele o projeto para o Teatro Olímpico de Vicenza (Figuras 7 e 8), de 1585, com desenho semelhante aos desenvolvidos por Serlio para um modelo baseado no edifício teatral romano com as novas tendências da época. Esse teatro tem a plateia formada por arquibancadas em semiellipse coroada por uma balaustrada, palco quadrado com um cenário fixo formado por uma parede com um arco de triunfo ao centro e dois menores ao lado desse. Os arcos emolduravam os pontos focais, dando a impressão das ruas da cidade em perspectiva. Entre o palco e a plateia, o espaço para a orquestra aparece em um nível mais baixo. Os setores foyer, auditório e salas de apoio tem acessos independentes do exterior do edifício para o interior.

Figura 7. Planta do Teatro Olímpico de Vicenza, 1580-1584, de Andrea Palladio, s/d.



¹⁷- Palladio: baseado no conteúdo do site Arquitetando. Disponível em: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/2009/04/06/tratados-renascentistas/>>. Acesso em: 15 de Outubro de 2017.

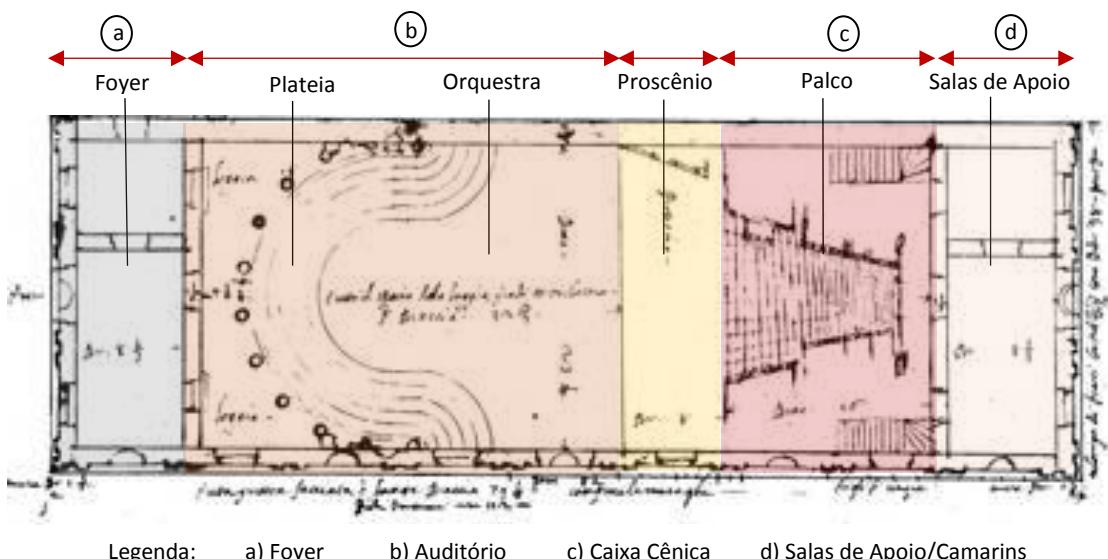
Figura 8. Vista geral no interior do Teatro Olímpico de Vicenza, 1580-1584, de Andrea Palladio, s/d.



Fontes: <http://www.greatbuildings.com>

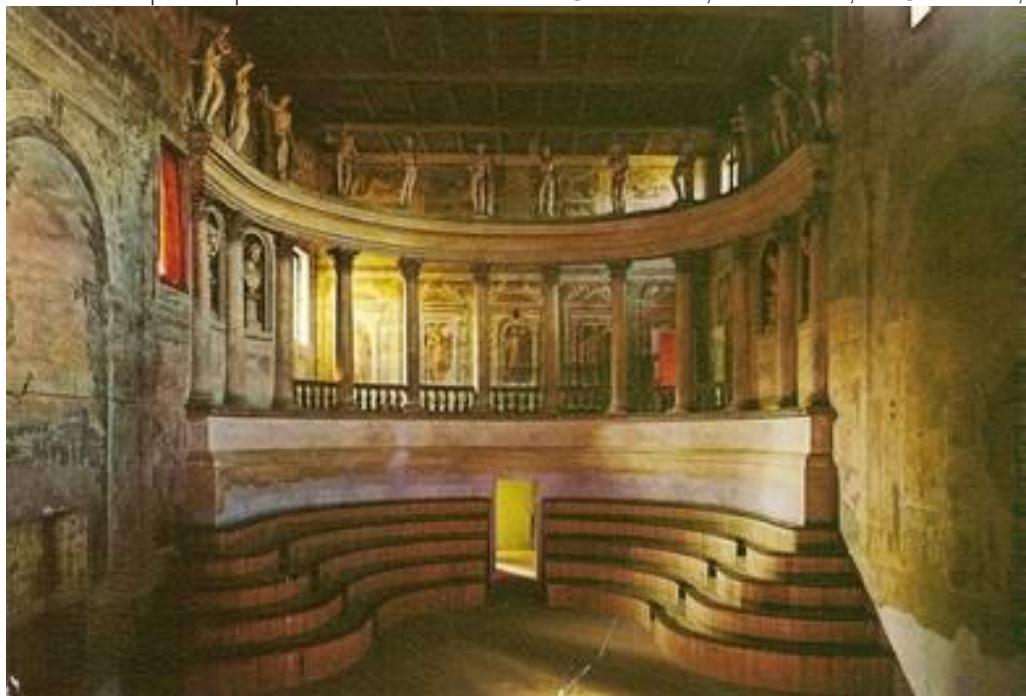
Scamozzi, discípulo de Palladio, foi o responsável pelo Teatro all'Antica de Sabbioneta (Figuras 9 e 10), construído em 1590. Nele as arquibancadas da plateia tem o formato de ferradura sendo coroadas por uma balaustrada, porém ressaltam Lima & Cardoso (2010, p.34) que esta comporta, agora, um espaço elevado e central no auditório para acomodar uma audiência privilegiada, o príncipe. Sua perspectiva apresenta apenas um ponto focal em um arco maior e centralizado. Entre o palco e a plateia, encontramos a orquestra ao nível desta última.

Figura 9. Planta do Teatro all'Antica de Sabbioneta, 1588-1590, de Scamozzi, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

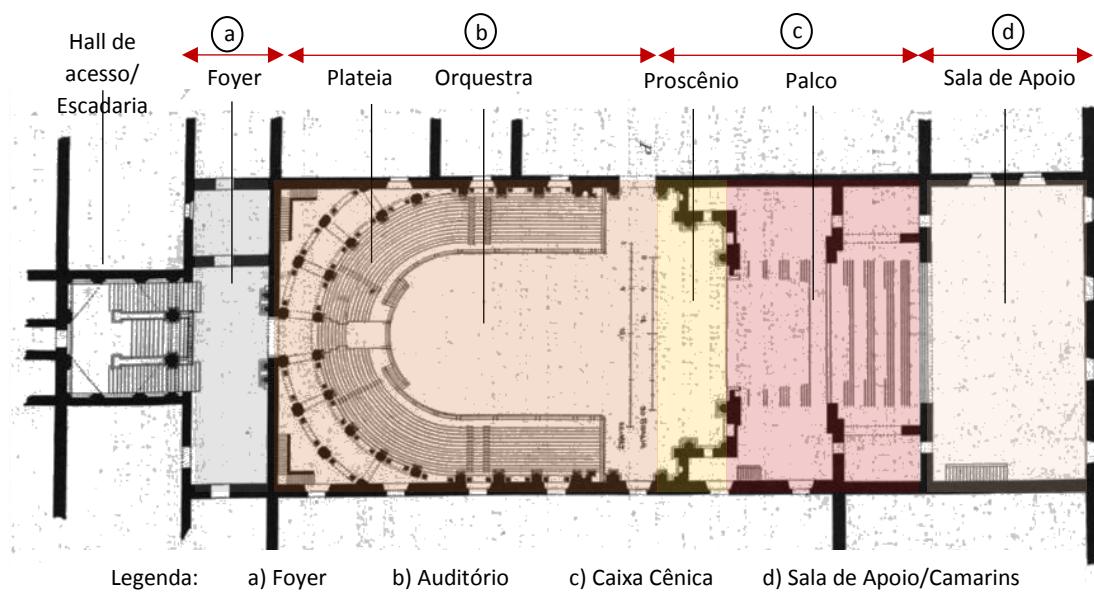
Figura 10. Vista para a plateia no interior do Teatro Sabbioneta, 1588-1590, de Scamozzi, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

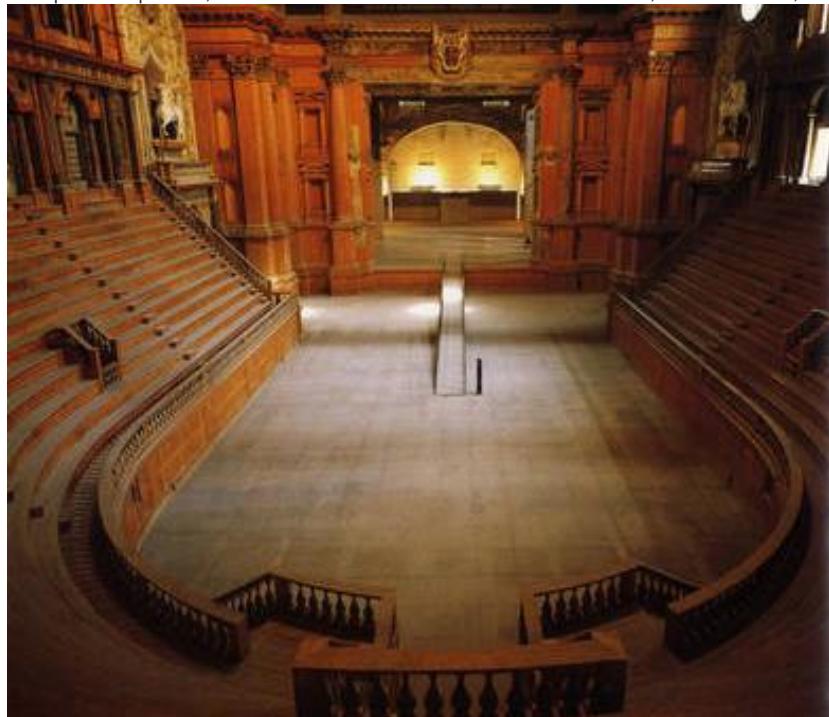
Além dos tratadistas, outros arquitetos se destacam com suas obras nos séculos seguintes, como Giovan Battista Aleotti, que projetou o Teatro Farnese de Parma (Figuras 11, 12 e 13), em 1618. Esse teatro possui as arquibancadas em arco pleno prolongado, lembrando um formato de “U”, sendo coroadas por uma dupla fila de balaustradas. Nele o cenário deixa de ser fixo, como nos exemplos anteriores, para introduzir painéis móveis pintados com uma perspectiva melhor calculada. E para esconder essa maquinaria cênica, tem-se cortinas formando um frontispício. O palco e a plateia continuam separados pela orquestra.

Figura 11. Planta do Teatro Farnese de Parma, 1617-1628, de Aleotti, s/d.



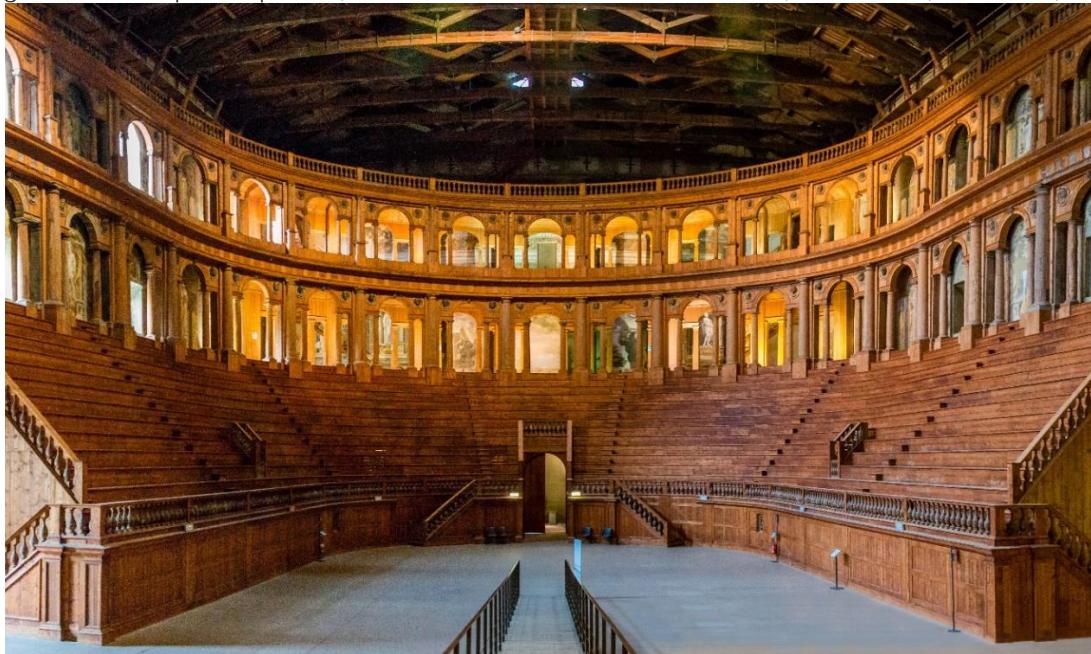
Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

Figura 12. Vista para o palco, interior do Teatro Farnese de Parma, 1617-1628, de Aleotti, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

Figura 13. Vista para a plateia, interior do Teatro Farnese de Parma, 1617-1628, de Aleotti, s/d.

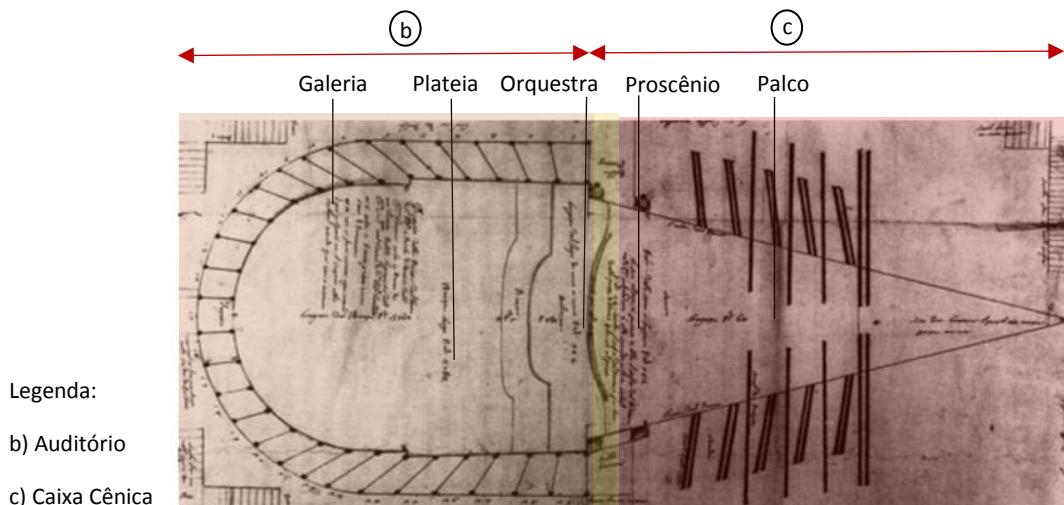


Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Destacamos, também, mais três edifícios teatrais. Segundo Pevsner (1980, p. 80 e 81, tradução nossa), em 1637 foi construído em Veneza, o primeiro teatro do mundo para a ópera, o San Cassiano, no qual os bastidores agora se inseriam na caixa cênica e, nos auditórios, não mais se via as arquibancadas, havendo também a introdução das galerias. Em 1639, é inaugurada em Veneza, a casa de ópera SS. Giovanni e Paolo (Figuras 14 e 15) que representa bem essas mudanças. Apresentava uma plateia em “U”, onde no nível mais baixo as

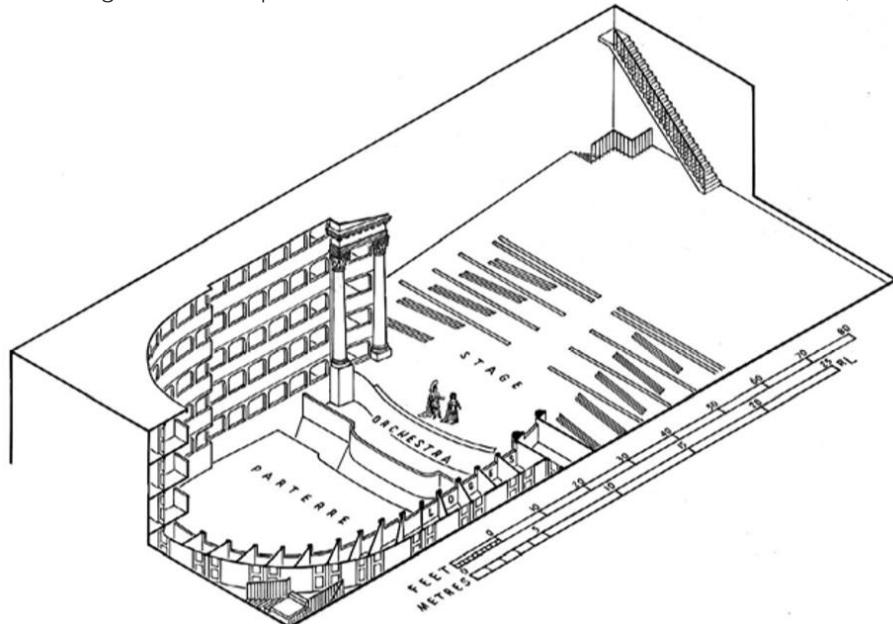
pessoas assistiam ao espetáculo de pé, no lugar das arquibancadas. Na galeria, cinco níveis de camarotes acima da plateia, separados por paredes, invadiam o palco, entre duas colunas. Entre o palco e a plateia, havia um fosso e a orquestra. E no palco, a cenografia se mantinha em painéis móveis. Danckwardt (2001, p.140), afirma que este teatro “prenuncia as grandes salas de ópera do séc. XVII e XVIII” e que “representa, neste sentido, a base (...) de teatros como o San Carlo, de 1737, em Nápoles e o complexo Teatro Alla Scalla, de 1778, em Milão, entre tantos outros edifícios destinados à ópera” (DANCKWARDT, 2001, p.142 apud BARRON, 1998, p. 299).

Figura 14. Planta do Teatro SS Giovani e Paollo de Veneza, 1639, s/d.



Fonte: Danckwardt, 2001.

Figura 15. Perspectiva do Teatro SS Giovani e Paollo de Veneza, 1639.

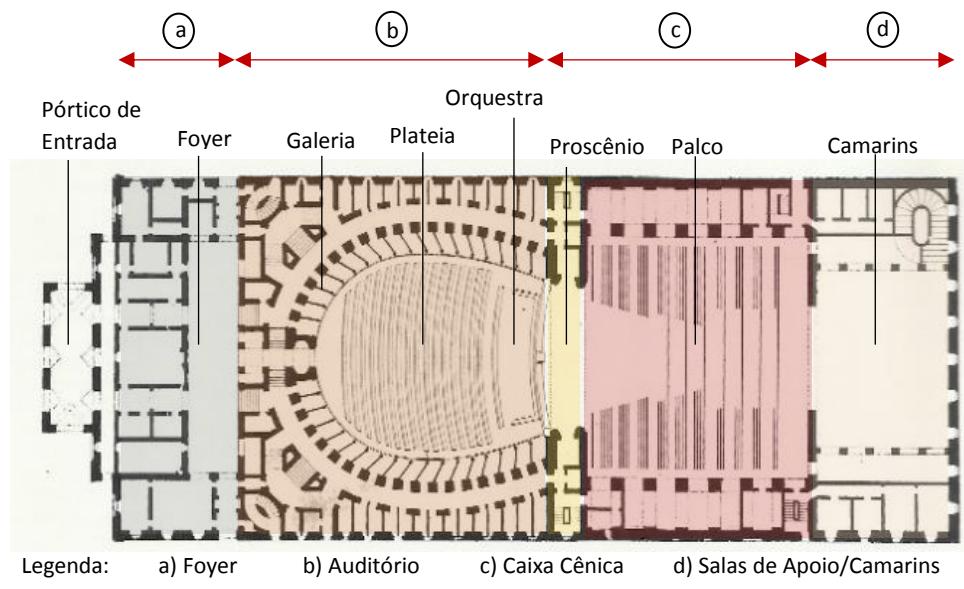


Fonte: Danckwardt, 2001.

O Teatro Alla Scalla (Figuras 16, 17 e 18) de Milão é o exemplo final desse resumo da evolução tipológica do teatro romano clássico para o modelo italiano com plateia em ferradura, entre o século XVI e XVIII, considerado “o clímax da

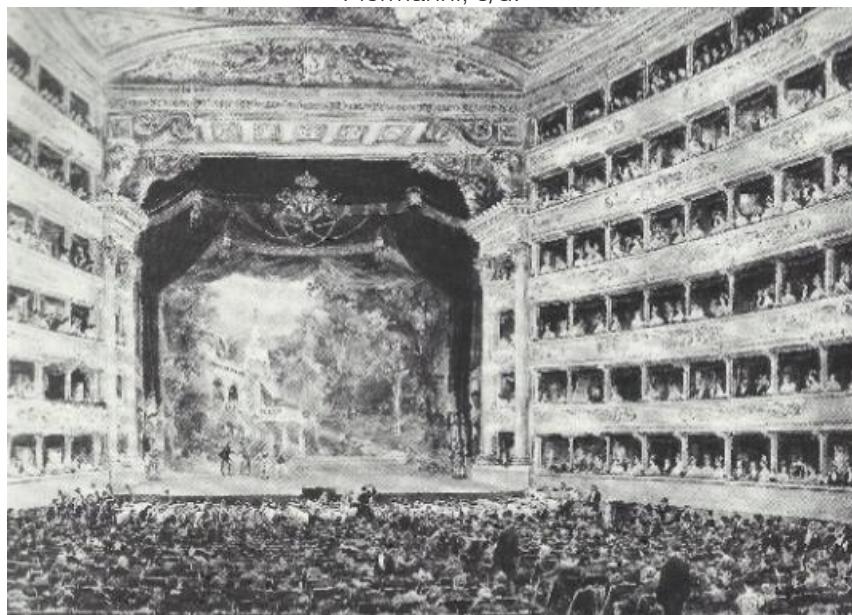
arquitetura teatral italiana”, como afirma Pevsner (1980, p. 88, tradução nossa). Ressalta-se que na plateia em semicírculo, com centro na base do proscênio, a posição dos espectadores laterais impedia totalmente a visão do fundo do palco. Talvez seja por isso que o formato em ferradura acabou prevalecendo na planta do edifício teatral. O Teatro Alla Scalla apresenta uma audiência em plateia baixa no formato de ferradura e seis níveis de camarotes na galeria, com destaque para o camarote real ao centro (local de visão privilegiada, o já citado “lugar do príncipe”). A plateia no nível mais baixo, agora se vê dotada de cadeiras. O espaço da orquestra permanece entre a plateia e o palco com bastidores, em um nível mais baixo.

Figura 16. Planta baixa do Teatro Alla Scala de Milão, 1776-1778 de Giuseppe Piermarini, s/d.



Fonte: Pevsner, 1980.

Figura 17. Vista para o palco no interior do Teatro Alla Scala de Milão, 1776-1778 de Giuseppe Piermarini, s/d.



Fonte: Pevsner, 1980.

Figura 18. Vista para a plateia no interior do Teatro Alla Scala de Milão, 1776-1778 de Giuseppe Piermarini, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>.

Em resumo às mudanças observadas até aqui, ressalta-se o seguinte relato contido em “Modelos e Réplicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses”, escrito por Luis Soares Carneiro:

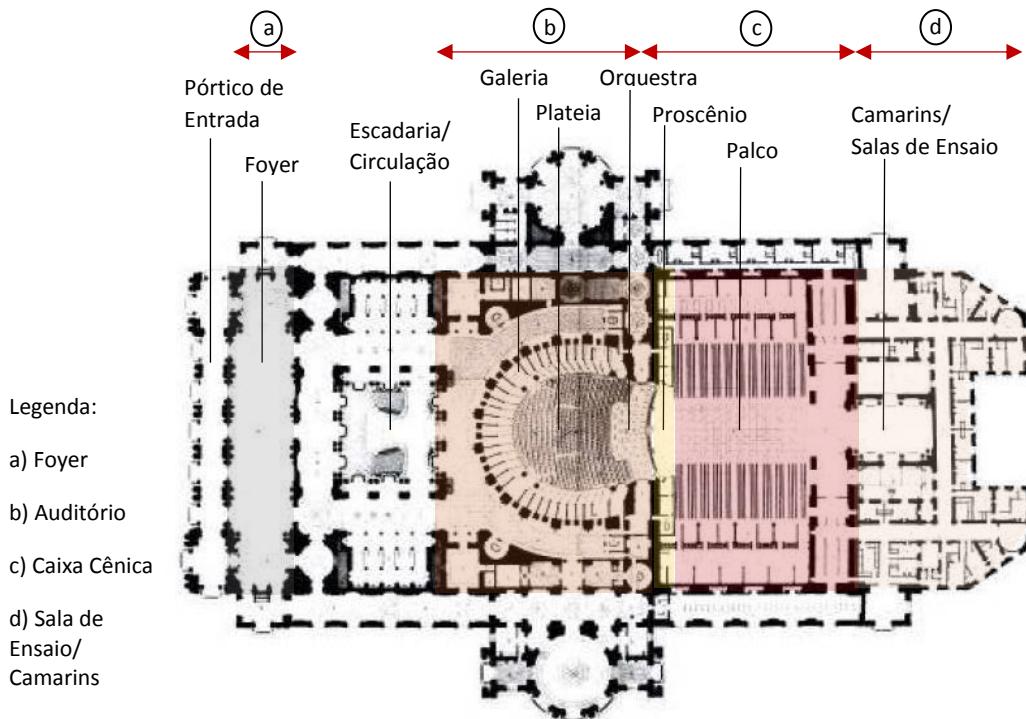
(...) a adopção da perspectiva e a determinação do lugar do príncipe, a racionalização da disposição dos antigos pátios que possibilitavam a individualização das famílias pela colocação em camarotes-janela¹⁸ dispostos em ordens e assegurando a hierarquização dos lugares, tal como os esforços de pesquisa da melhor acústica determinando espaços de planta curvilínea – é que se foram conformando as salas da tradição italiana. Outros aspectos secundários se iriam agregar, sucessivamente, para constituir as versões maduras de tais teatros: como a crescente importância, dimensão e sofisticação dos espaços de recepção, distribuição e permanência dos espectadores, ou como o progressivo crescimento das dimensões gerais e dos espaços de apoio à cena. (CARNEIRO, 2007, p.50)

Entre o final do século XIX e início do século XX, são incorporadas ao edifício teatral europeu, inovações técnicas: “no auditório, as galerias podiam, por meio de estruturas de aço ou de concreto armado, projetar-se em saliências” (PEVSNER, 1980, p.102, tradução nossa) sobre a plateia, os mecanismos cênicos dotados de roldanas e contrapesos produziam rapidamente a troca de

¹⁸- Luis Soares Carneiro faz referência a disposição das famílias nas varandas ou janelas das casas, para assistir aos espetáculos, que mais tarde viriam a se tornar os camarotes nos edifícios teatrais fechados. A exemplo dos “corrales” espanhóis de que fala Danckwardt (2001, p.126): “na Espanha do séc. XVI, as companhias passaram a locar estes espaços, que eram pátios centrais de agrupamentos de casas em três lados, abertos para a rua”.

cena, a eletricidade e a lâmpada incandescente substituíam a luz à gás e o palco que até então era ligeiramente inclinado para a frente ajudando na perspectiva dos cenários, se torna plano. A exemplo dessas inovações temos a Ópera de Paris (Figuras 19, 20 e 21) que apresenta uma plateia em ferradura e na galeria quatro níveis de camarotes. O auditório tem em suas laterais, duas rotundas com acesso independente. Entre o palco e a plateia, a orquestra, e atrás do palco, salas de apoio e camarins.

Figura 19. Planta baixa da Ópera de Paris, 1861-1875, de Charles Garnier, s/d.



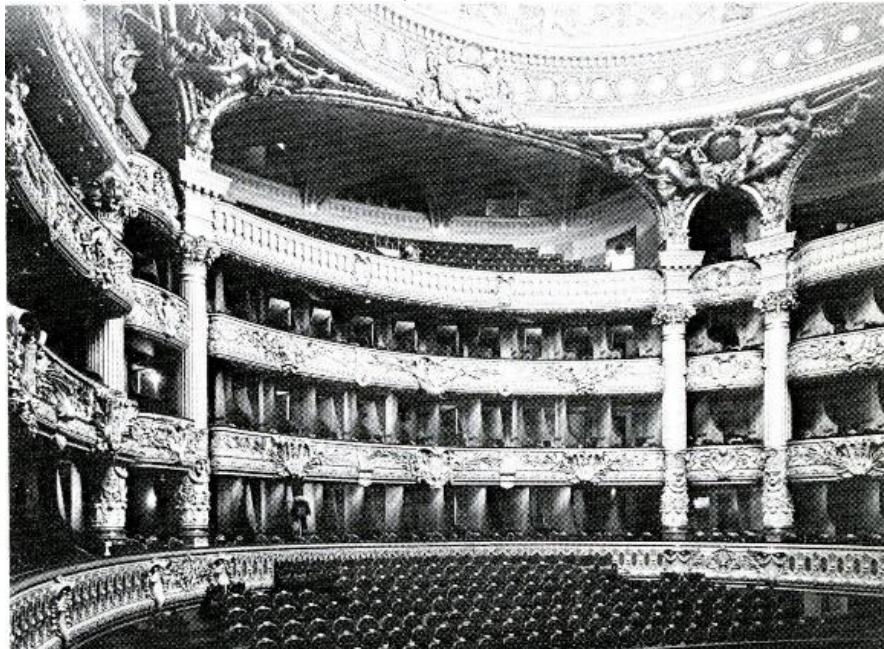
Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

Figura 20. Vista para o palco, interior do Ópera de Paris, 1861-1875, de Charles Garnier, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

Figura 21. Vista para a plateia, interior do Ópera de Paris, 1861-1875, de Charles Garnier, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu>

A Ópera de Paris, “marcou o termo da evolução do teatro lírico, e seu partido arquitetônico serviria de modelo à inúmeros teatros construídos após 1875” (LIMA & CARDOSO, 2010, p.102). E assim, através dos exemplares europeus apresentados, vemos que a disposição dos setores assumem uma linearidade na dinâmica interna do edifício e demonstram que a relação do palco de frente para uma plateia em ferradura, se torna, dentro do tipo arquitetônico teatral, o ponto fixo, a nossa “invariante formal que se manifesta em exemplos diversos ao nível da estrutura profunda e da forma” (ARÍS, 1993, p.12), que viriam a ser adotados no Brasil e no Nordeste do país dentro do recorte temporal dessa pesquisa.

1.2. Um modelo para Portugal e Brasil.

A arquitetura renascentista do século XVI, abordada no subcapítulo anterior, trazia o estudo da planta inspirada nos elementos do teatro clássico. Em meados do século XVII, a planta se modificava internamente caminhando para o modelo de teatro à italiana, como vimos. Até então, os teatros em toda a Europa, eram construídos e administrados em função das companhias¹⁹, que através de patrocinadores, adquiriam o seu uso exclusivo para entreter a corte. Apresentavam sua estrutura em alvenaria de pedra e madeira (arquibancadas, colunas, cenários, tesouras), e como eram iluminados artificialmente por candelabros, os incêndios eram frequentes, sendo muitos totalmente destruídos ou reformados. Segundo Danckwardt (2001, p.136), esse espaço cênico dos teatros da Itália já polarizava as atenções dos arquitetos, que regressavam para seus países “contaminados” com as novas ideias.

No século XVIII os espetáculos operísticos se desenvolviam associados a ideia de teatros públicos, não mais restringindo o projeto do edifício às necessidades de uma companhia específica, “resultando em espaços que pudesse abrigar os diversos gêneros de espetáculo” (DANCKWARDT, 2001, p.142).

Temos agora, que nos setecentos, a difusão pelos países da Europa do conceito e do modelo do palco italiano, a maioria com plateia em ferradura, se estabeleceram em edifícios dedicados às práticas teatrais. Logo, se discutiu os valores clássicos e foi adotado o molde renascentista em uma linguagem neoclássica com seus volumes maciços, formas racionais, simétricas e frontões triangulares. Nos materiais construtivos ainda se destacavam a pedra, a madeira e a utilização do mármore, porém com técnicas mais avançadas.

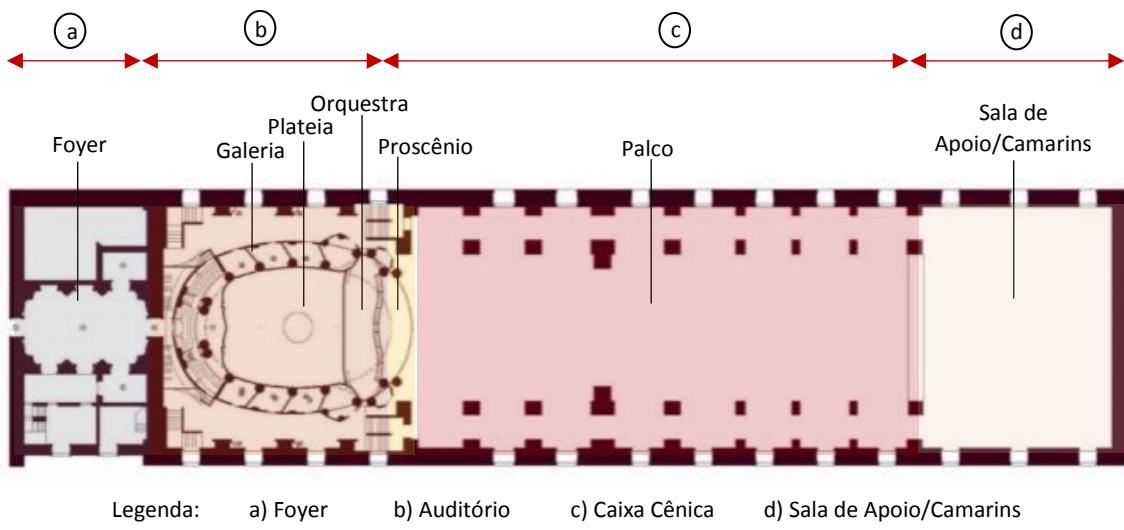
Já no século XIX, na Europa, o grande desenvolvimento das indústrias demanda grandes espaços a prova de fogo, o que nos leva a substituição da madeira pelo ferro, exigindo estudos dedicados a esse novo material. A arquitetura metálica se desenvolve nos grandes países produtores de ferro como Inglaterra, França e Alemanha com estruturas cada vez mais delgadas. Em meio a esse contexto, a França em disputa com a Inglaterra, se destaca no mercado de produtos industrializados e na transformação do espaço urbano, com o projeto de grandes avenidas e boulevards de Eugéne Haussmann, que acompanhando os avanços da tecnologia apresenta uma burguesia em busca de conforto e lazer. A França, então passa a ser a nação modelo, também no âmbito cultural, para os demais países, deixando a linguagem neoclássica e adotando uma arquitetura eclética, símbolo dos ideais de progresso e modernidade de uma sociedade capitalista.

Dentro da Europa, o modelo do teatro italiano chega a Portugal, antes dessa influência francesa, quando os pátios de comédias foram substituídos aos poucos por salas de espetáculo, em Lisboa, entre os séculos XVII e XVIII.

¹⁹- A exemplo do “Globe de Shakespeare”: em 1599, um teatro foi construído destinado às apresentações de sua companhia sob a proteção de um lorde (DANCKWARDT, 2001, p.115).

Carneiro (2007, p.51) aponta que a arquitetura portuguesa “é o resultado de sucessivas vindas e apropriações de modelos estrangeiros que se vão substituindo ao longo do tempo”. O autor destaca nesse sentido, o edifício teatral como uma réplica do modelo italiano, enfatizando exemplares como a Ópera do Tejo (Figuras 22, 23 e 24), de 1755, o Teatro de São Carlos, de 1793 e o Teatro de D. Maria II, de 1845, em Lisboa. Ressaltasse que antes desses teatros, já existia a Academia da Trindade²⁰ que, em 1735, marcou o início do edifício destinado aos espetáculos no país, onde se apresentavam companhias italianas, e o Teatro da Ajuda, de 1737. Mas foi com a Ópera do Tejo, um projeto de Giovanni Carlo Siccini Bibbiena²¹, que se tornou realidade um Teatro Real de Ópera em Portugal nos moldes italianos, sendo destruído por um terremoto no mesmo ano de sua construção. Ele tinha uma plateia no formato de “sino”, com quatro níveis de camarotes na galeria, separados por colunas, que se estendiam até as laterais do proscênio. Entre o alongado palco e a plateia, havia o fosso da orquestra.

Figura 22. Reconstituição da planta baixa do projeto preliminar da Ópera do Tejo, 1755, de Bibbiena, por Januário.

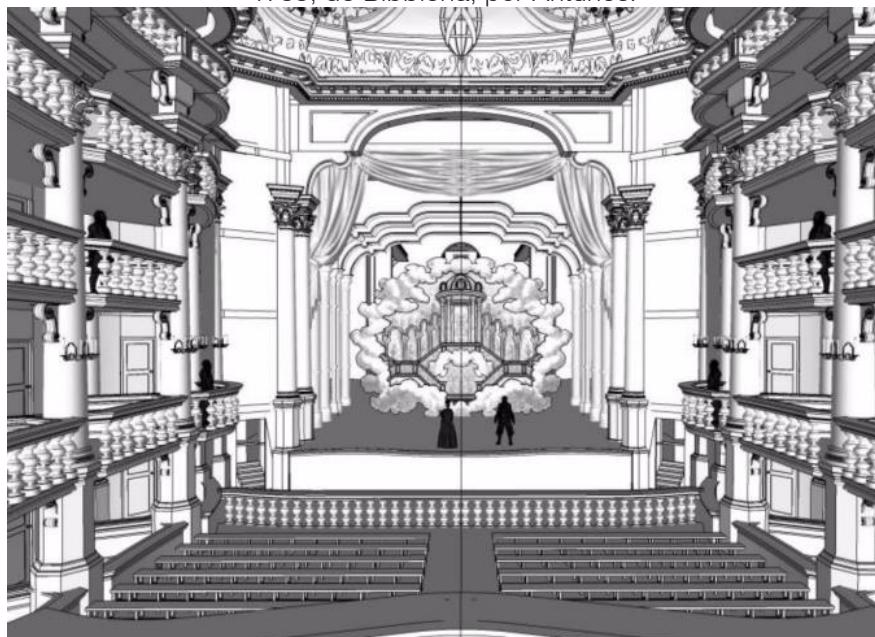


Fonte: ANTUNES, 2015.

²⁰- Teatros construídos até o final do século XVIII, em Lisboa: Academia da Trindade, Teatro da Ajuda, Ópera do Tejo e Teatro São Carlos (LIMA, 2000, p.48). Segundo Carneiro (2007, p.54), havia também o teatro da Rua dos Condes, desde 1738.

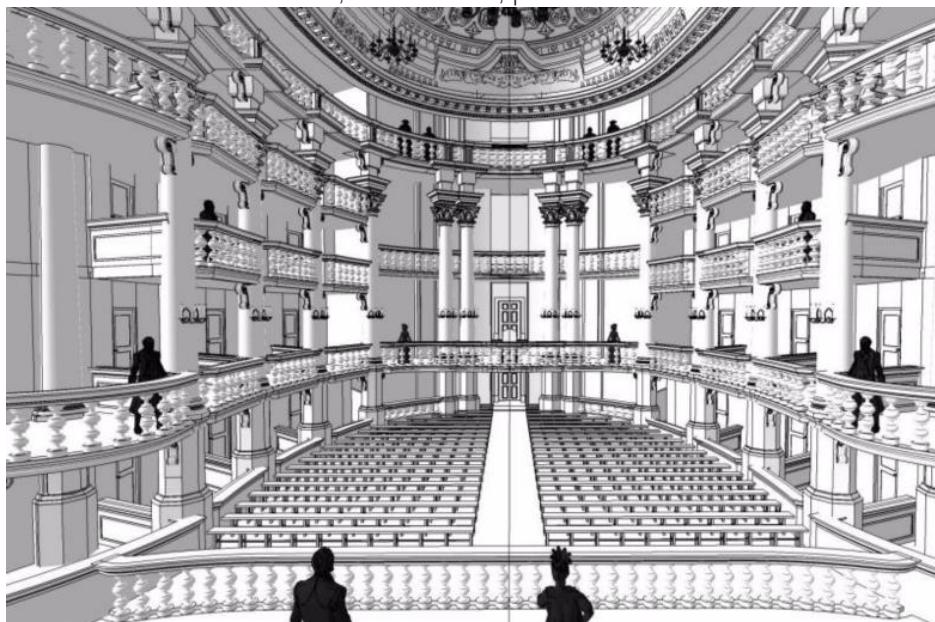
²¹- Giovanni Carlo Siccini Bibbiena foi um arquiteto italiano membro da família de artistas Galli da Bibbiena. Foi o único a seguir a profissão do pai, se formando na Academia Bolonhesa de Clementina. O contato teatral do arquiteto começou em Verona no Teatro Filarmônico, de 1732, projeto de seu pai, Francisco Galli da Bibbiena. Em 1752, se mudou para Lisboa a convite de José I, rei de Portugal, onde projetou a Ópera do Tejo ao lado do palácio real. Disponível em: < http://www.treccani.it/enciclopedia/galli-bibbiena_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 11 de Novembro de 2017.

Figura 23. Vista para o palco no interior da reconstituição tridimensional da Ópera do Tejo, 1755, de Bibbiena, por Antunes.



Fonte: ANTUNES, 2015.

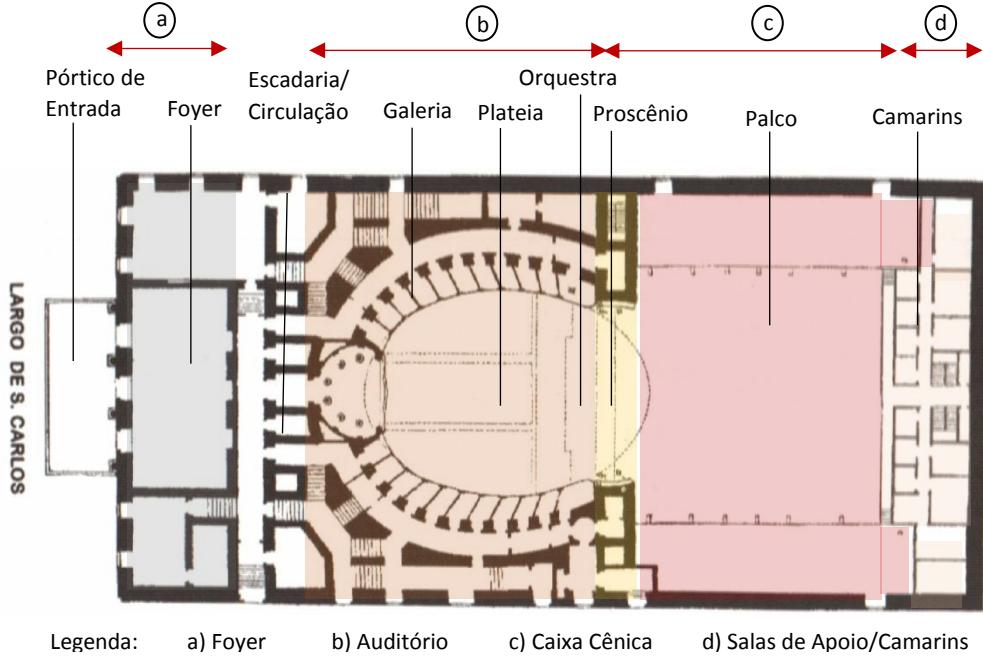
Figura 24. Vista para a plateia no interior da reconstituição tridimensional da Ópera do Tejo, 1755, de Bibbiena, por Antunes.



Fonte: ANTUNES, 2015.

O Teatro de São Carlos (Figuras 25, 26 e 27), projeto do arquiteto José da Costa e Silva, veio após 1771, quando um alvará real fomentou a criação de teatros públicos ao declarar “a profissão de ator isenta de infâmia, apontando as vantagens que o teatro poderia proporcionar ao povo” (LIMA, 2011, p.72) sendo agora considerados “escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos seus soberanos” (LIMA, 2011, p.72 apud ÁVILA, 1978).

Figura 25. Planta baixa do Teatro São Carlos, 1792-1793, Lisboa, de Costa e Silva, 1822.



Fonte: LIMA, 2000.

O São Carlos teve como referência, o já citado, Teatro Alla Scalla de Milão, sendo similar a este em planta e volumetria. Ele não só marcou a construção dos teatros públicos em Portugal, como teve uma influência duradoura nos padrões e na disposição interna de muitos teatros após ele. Com uma plateia em ferradura, apresenta cinco níveis de camarotes na galeria, destacando o camarote real ao centro, separados por colunas, que se estendem até as laterais do proscênio. Entre o palco e a plateia, a orquestra.

Figura 26. Vista para o palco no interior do Teatro São Carlos, 1792-1793, Lisboa, foto de Cândida Hofer, 2005.



Fonte: <http://www.johengalerie.de/en>

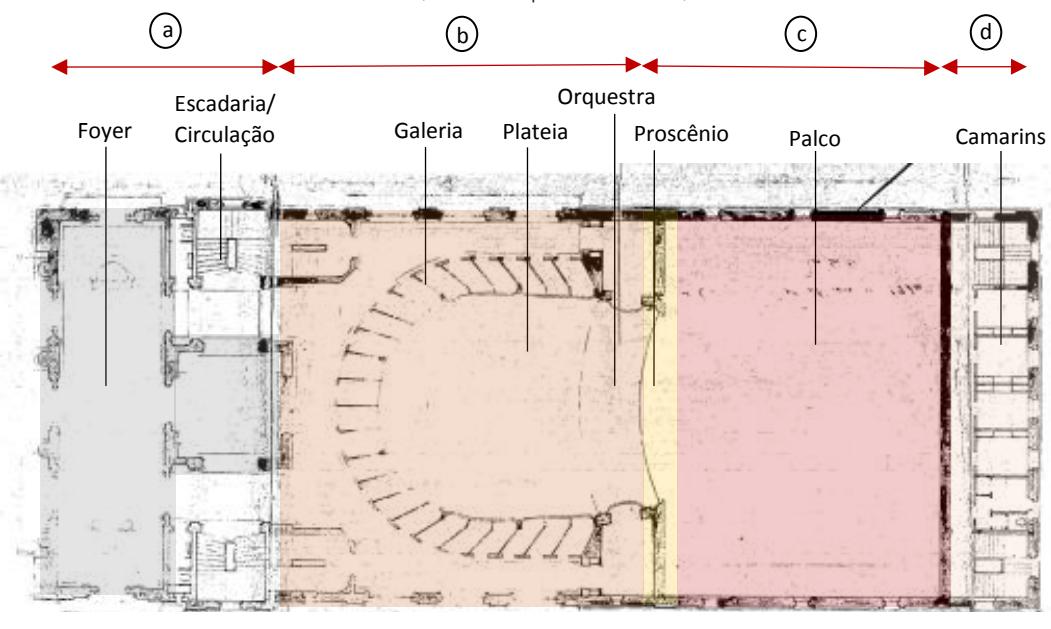
Figura 27. Vista para a plateia com o camarote real ao centro da galeria, s/d.



Fonte: google imagens.

Destacamos um sucessor direto do Teatro São Carlos, o Teatro São João (Figuras 28, 29 e 30), no Porto. Inaugurado em 1798 por uma iniciativa privada e projetado por Vincenzo Mazzoneschi, foi edifício pioneiro na apresentação de espetáculos na cidade, sendo destruído por um incêndio em 1908. Foi reconstruído com um projeto de José Marques da Silva, tendo sua obra finalizada em 1918. Dispõe de uma plateia no formato de ferradura, com quatro níveis de camarotes na galeria, e uma tribuna real. Seu auditório contém o palco e a plateia, separados pela orquestra.

Figura 28. Planta baixa da reconstrução do Teatro São João, 1796-1798, Porto, reinaugurado em 1918, de Marques da Silva, s/d.



Legenda: a) Foyer b) Auditório c) Caixa Cênica d) Salas de Apoio/Camarins

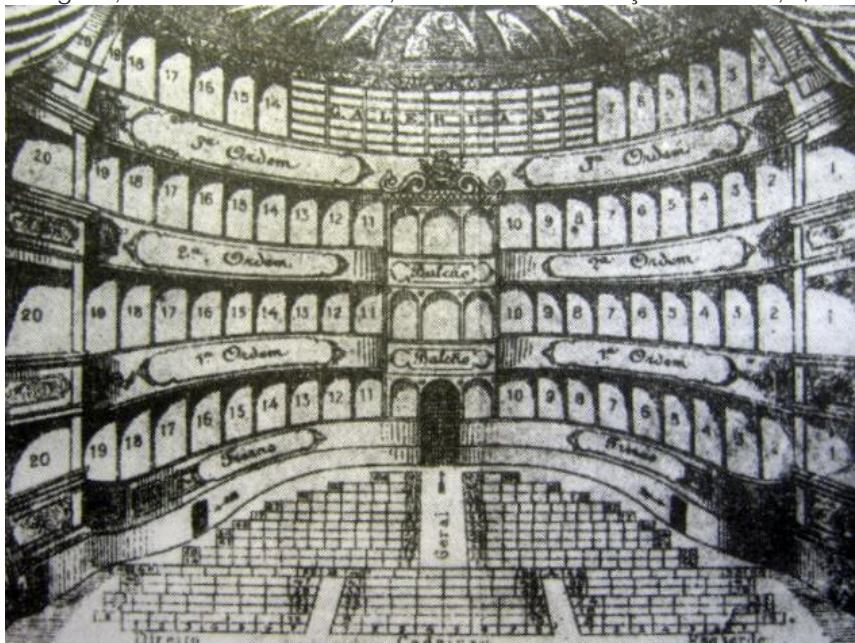
Fonte: <http://opsis.fl.ul.pt/Infographic/Index>

Figuras 29. Vista para o palco no interior do Teatro São João, 1796-1798, Porto, após reconstrução de 1918, de Marques da Silva, s/d.



Fonte: <http://www.tnsj.pt>

Figura 30. Vista para a plateia no interior do Teatro São João, 1796-1798, Porto, projeto original, Vicenzo Mazzoneschi, antes da reconstrução de 1918, s/d.



Fonte: <http://opsis.fl.ul.pt/Infographic/Index>

O Teatro D. Maria II (Figuras 31, 32 e 33), projetado por Fortunato Lodi, foi criado para ser o teatro nacional símbolo da promoção da língua e do teatro português em contraposição à ópera, porém com um edifício dentro da estrutura do teatro à italiana, sendo inaugurado durante as comemorações do 27º aniversário da rainha Maria II, em 1846. Trouxe uma importância urbana para o edifício teatral no século XIX, com uma localização central e em praça que o destacou na paisagem da cidade, “coroando” a Praça do Rossio, enquanto “os restantes

teatros, ou estavam escondidos, quase sem visibilidade, senão mesmo fora da estrutura do centro (...) ou, apesar de visíveis, eram construções pobres, como o Teatro da Rua dos Condes" (CARNEIRO, 2007, p.62). A disposição interna da planta do Teatro D. Maria II se aproxima dos estudos de Palladio, pois apresenta três pórticos que marcam os principais acessos do interior para o exterior do edifício de forma independente para o foyer, para as salas de apoio e para o corredor de acesso ao auditório, assim como vimos no Teatro Olímpico de Vicenza. Logo, ele difere dos demais teatros já apresentados nesse aspecto, pois eles apresentam apenas um único pórtico ou entrada principal que se liga diretamente a um dos setores internos do teatro, geralmente o foyer. Porém, o Teatro D. Maria II se assemelha aos demais na manutenção da linearidade dos setores numa planta em formato retangular. O teatro apresenta uma audiência com plateia no formato de ferradura e quatro níveis de camarotes na galeria, com destaque para a tribuna real ao centro. A plateia é seguida pela orquestra e pelo palco com bastidores.

Figura 31. Planta baixa do Teatro D. Maria II, 1841-1845, Lisboa, de Fortunato Lodi. Biblioteca Nacional Digital de Portugal, direitos reservados (cota EA-94-11-A).

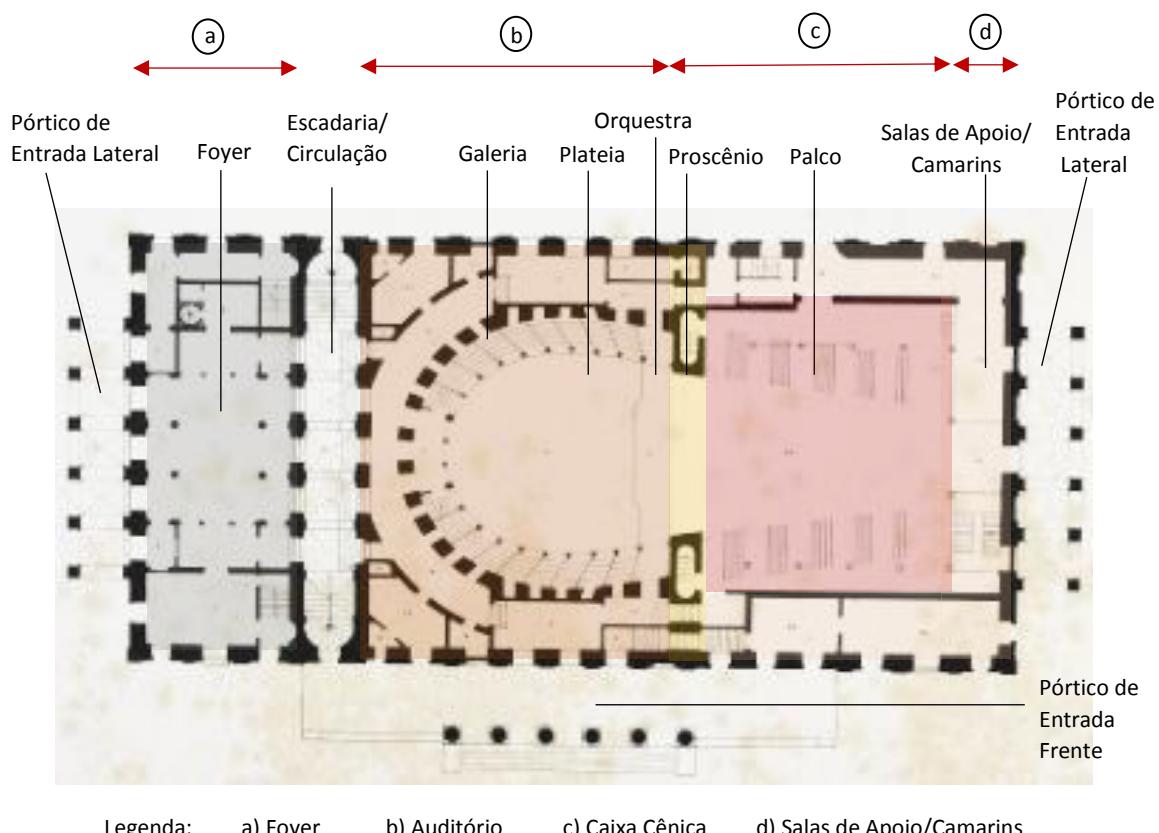


Figura 32. Vista para o palco no interior do Teatro D. Maria II, 1841-1845, Lisboa, de Fortunato Lodi, foto de Jorge Amaral, 2016.



Fonte: <https://www.dn.pt>

Figura 33. Vista para a plateia no interior do Teatro D. Maria II, 1841-1845, Lisboa, de Fortunato Lodi, foto de Kurt Pinto, s/d.



Fonte: <http://www.paixaoporlisboa.pt>

O Brasil como colônia portuguesa, experimenta as primeiras manifestações cênicas através dos jesuítas no século XVI. O teatro era um instrumento de catequese com o intuito de levar os mandamentos religiosos aos índios de forma mais alegórica e receptiva, ao contrário dos sermões. O cenário era a própria natureza e as representações eram realizadas com elementos da cultura indígena, “nos salões de estudos dos jesuítas, nos colégios, nas praças públicas (...) Às vezes eram realizadas em igrejas” (DIAS, 2012, p.41). Dessa forma, as representações jesuíticas mobilizavam as aldeias, sendo os próprios

índios os atores, sob orientação dos padres. Assim, afirma Magaldi (1962, p.24) que “por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas.”

A falta da atividade teatral, durante o século XVII e na primeira metade do século XVIII, é justificada por serem “novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas” (MAGALDI, 1962, p.27). Uma pastoral, de 1726, proíbe as apresentações teatrais nas igrejas e outra, de 1734, chega a proibi-las em quaisquer locais. Essa medida radical das autoridades eclesiásticas muda, com o alvará de 1771, quando as autoridades civis promovem e conscientizam acerca da importância do teatro público no desenvolvimento das cidades e educação da população.

Enquanto em Portugal, no século XVIII, se reproduzia os modelos italianos, no Brasil, é a partir de pouco antes da segunda metade, que são identificados os primeiros edifícios construídos com o fim específico de teatro, as “Casas da Ópera”. Assim, os teatros começavam a sair dos tablados, das igrejas e dos palácios adquirindo seu próprio espaço edificado. Magaldi, em seu livro “Panorama do teatro brasileiro”, ressalta o surgimento desses primeiros teatros:

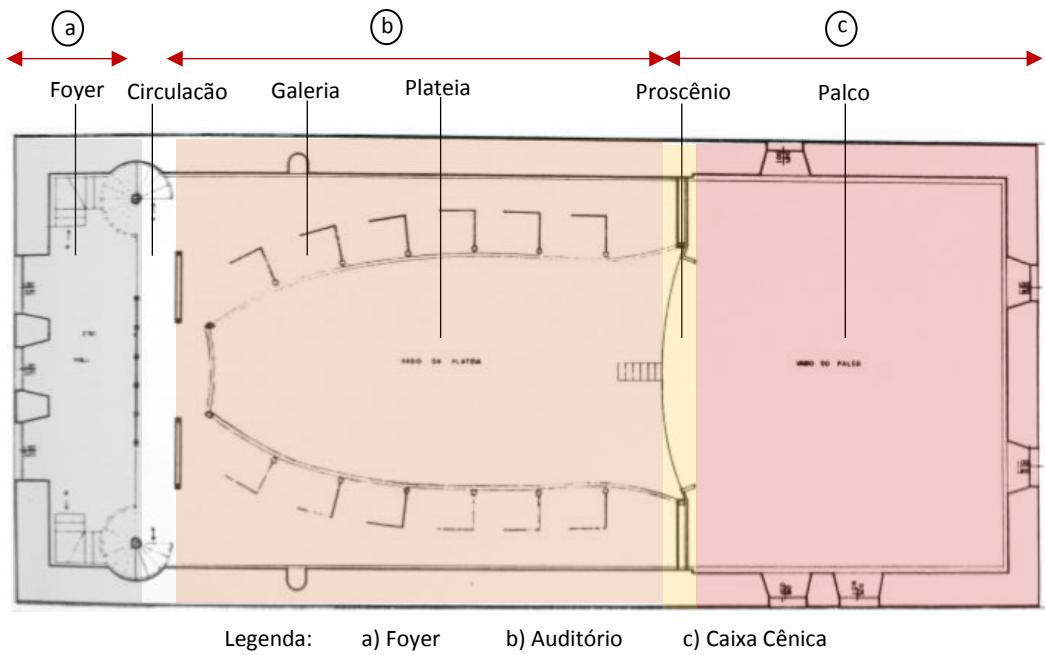
Ao estímulo da prosperidade e do patrocínio oficial, espalham-se casas de espetáculos pelos principais centros do Brasil, sobretudo em fins do século XVIII. Vila Rica, a atual Ouro Preto, já possuía o seu teatro, que o historiador Salomão de Vasconcelos considera o mais antigo da América do Sul. Diamantina, Recife, São Paulo, Porto Alegre, Salvador e outras cidades participaram desse surto de estabilização cênica (...) (MAGALDI, 1962, p.32)

Logo, entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, no Brasil se construíram casas de espetáculos como, a Casa da Ópera de Vila Rica (1746), o Teatro de Sabará (1800) e o Teatrinho da Chica da Silva de Diamantina, todos em Minas Gerais. Em Salvador, sede da colônia até 1763, o Teatro da Praia (1760), talvez o primeiro teatro público do país, e o Teatro Guadalupe (1798 -1827). No Rio de Janeiro, capital do Brasil a partir de 1763, foi onde se produziu a grande maioria, como a Casa da Ópera do Padre Ventura (1767-1769), sua mais antiga Casa da Ópera, destruída por um incêndio em 1769, e o Teatro de Manuel Luiz (1776). Dentre esses, destacamos a planta da Casa da Ópera de Vila Rica e do Teatro de Sabará. Recife, São Paulo e Porto Alegre também construíram teatros nessa época, enquanto outras cidades não apresentavam estrutura social e econômica suficiente para tal.

A Casa da Ópera de Vila Rica (Figuras 34 e 35), que se assemelha ao Teatro da Rua dos Condes de Portugal, teve como construtor o português João de Sousa Lisboa. Suas seções seguem a divisão tradicional à italiana para uma sala de espetáculos, muito utilizada nos teatros públicos setecentistas portugueses. O foyer está nivelado ao primeiro nível de camarotes, em um nível mais elevado que a plateia e as frisas. A plateia tem a forma de “sino”, com três níveis de camarotes na galeria, que eram divididos perpendicularmente aos guarda-corpos dos balcões (disposição que dificultava a visão do palco). É um

teatro de ornamentos singelos, sem um fosso para a orquestra e uma generosa caixa cênica. Camarins e salas de recepção ficam no porão do teatro.

Figura 34. Planta baixa da Casa da Ópera de Vila Rica, 1746, Ouro Preto, Minas Gerais.



Fonte: Dias, 2012.

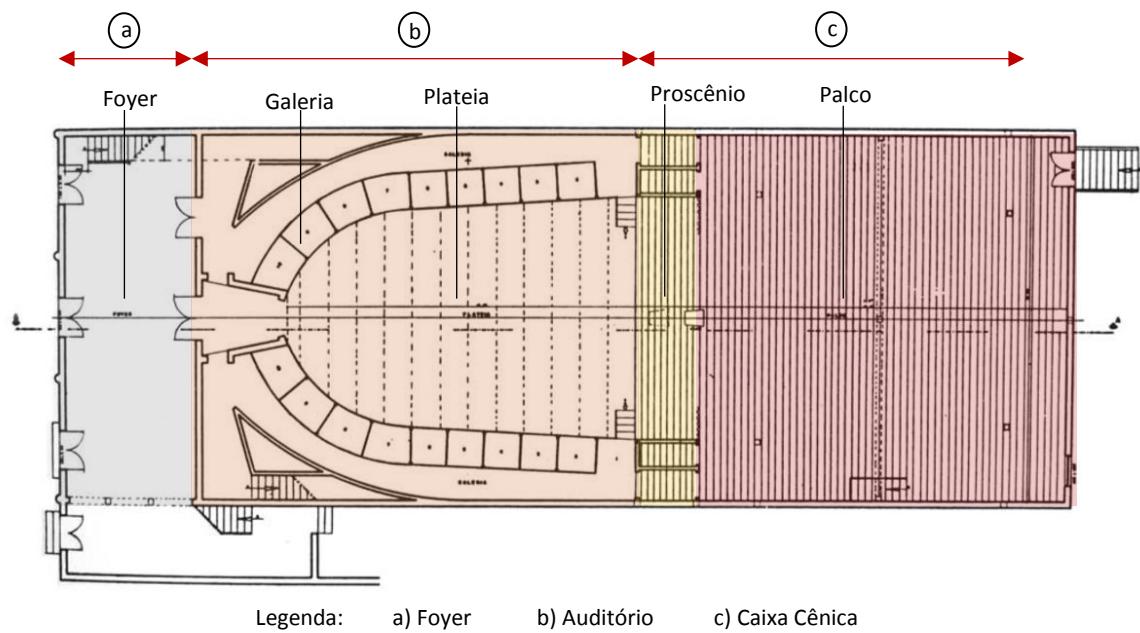
Figura 35. Vista para o palco no interior do Ópera de Vila Rica, 1746, Ouro Preto, MG, s/d.



Fonte: <http://www.theatre-architecture.eu/pt/db/?theatreId=3637>

O Teatro de Sabará (Figuras 36, 37 e 38) foi fruto de uma “sociedade anônima”, onde o povo reuniu recursos para a sua construção. É um teatro simples, com plateia em ferradura e três andares de frisas e camarotes com um palco elevado a frente, sem fosso para a orquestra. Ao fundo da caixa cênica, temos a entrada dos artistas, com os camarins sob a caixa cênica.

Figura 36. Planta baixa do Teatro de Sabará, 1800, Minas Gerais.



Fonte: Dias, 2012.

Figura 37. Vista para o palco no interior do Teatro de Sabará, 1800, MG, s/d.



Fonte: <http://sousabara.com.br/guia-turistico/casa-da-opera-teatro-municipal/>

Figura 38. Vista para a plateia no interior do Teatro de Sabará, 1800, MG, s/d.

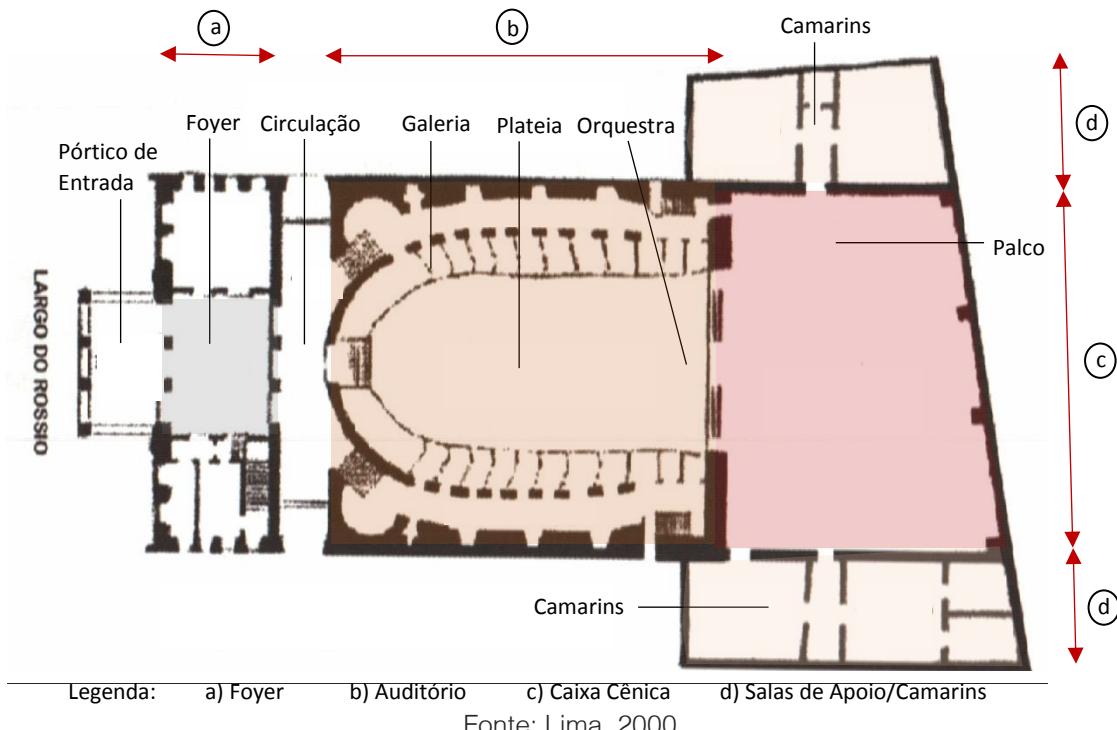


Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/544583779918744144/>

O início do século XIX é marcado com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, no Rio de Janeiro (sede do vice-reinado), fugindo das tropas napoleônicas e desencadeando medidas importantes na transformação da colônia. Ocorreu a abertura dos portos brasileiros, inserindo o país no mercado internacional na exportação de matérias-primas e importação de produtos manufaturados dos países em processo de industrialização. Também, se notou que a cidade ainda acarretava um traçado colonial, não sendo suficiente para receber a corte. Logo, melhoramentos urbanos pontuais começam a ser feitos para adquirir uma imagem apropriada, de posição política e econômica de uma sociedade “civilizada”, moldada por valores europeus. A chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, que trazia entre os artistas, o arquiteto Grandjean de Montigny, traz a influência do Neoclassicismo europeu sobre a arquitetura colonial e participa da formação da Imperial Academia de Belas-Artes.

Cresce assim, o desejo de frequentar espetáculos teatrais a altura da corte e para isso se ergue um edifício teatral com a administração de Fernando José de Almeida Castro com o apoio de D. João, no Rio de Janeiro, em 1813, com linguagem Neoclássica, o Real Teatro de São João (Figura 39). O teatro é bastante semelhante ao Teatro de São Carlos no modelo da planta e volumetria (Figuras 43 e 44), também se abrindo para uma praça. Foi durante décadas, o maior teatro do Brasil, o favorito das elites da cidade, com espaço adequado para abrigar a ópera, as companhias nacionais e estrangeiras. Nele, D. Pedro I, em 1822, apresentou no camarote real o singular “Independência ou Morte”. Destruído num incêndio, em 1824, foi reinaugurado, em 1826, com o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Possuía um pórtico de entrada principal, seguido do foyer, com um auditório composto por uma plateia em ferradura alongada e quatro ordens de frisas, camarotes e torrinha, seguidas do palco e dos camarins nas laterais do mesmo.

Figura 39. Planta baixa do Real Teatro de São João, 1813, Rio de Janeiro, 1908.



Fonte: Lima, 2000.

Outras cidades do Brasil tomaram como modelo a ser seguido, o Rio de Janeiro, procurando reproduzir os costumes e a arquitetura da Corte, durante o século XIX, a depender do grau socioeconômico das mesmas. Essa produção se traduzia em edifícios “mais requintados, tanto pela possibilidade de se obter materiais importados, quanto pela presença de arquitetos e artistas estrangeiros que neles trabalhavam” (MOURA FILHA, 1992, p.17). A exemplo destas temos Salvador, antiga capital do país, que já em 1812, havia inaugurado um novo teatro, o São João, lugar de encontro bastante frequentado pela população. E o Rio Grande do Sul com o Teatro de Porto Alegre, em 1805, em substituição a antiga Casa da Ópera do século XVIII, o Teatro Sete de Setembro, de 1832 e o Teatro Sete de Abril, de 1833.

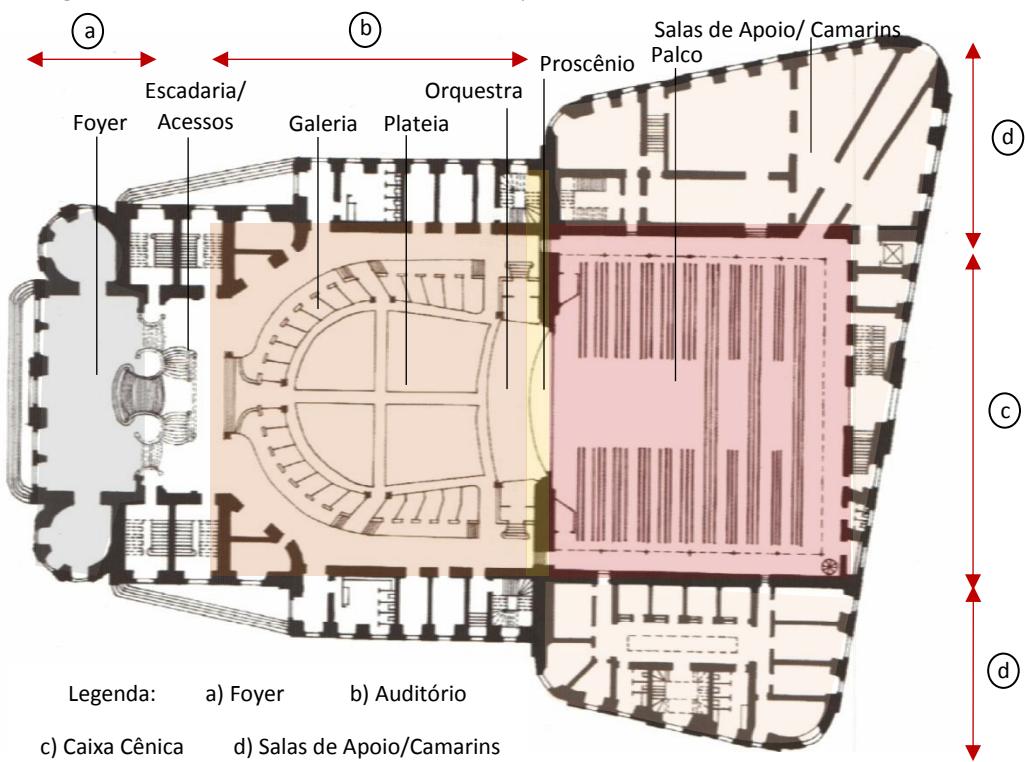
Na segunda metade do século XIX e no início do século XX, a abolição da escravatura e a República traziam para o Brasil os imigrantes europeus como nova mão-de-obra e a industrialização dos países europeus passa a movimentar ainda mais o comércio brasileiro. O país também observa e absorve um novo material, o ferro, e os materiais tradicionais melhor elaborados, que Moura Filha aponta, em seus estudos sobre a “A Modernização e Europeização do Teatros no Brasil no século XIX e início do século XX. Sistematização das informações referentes aos teatros do Nordeste”:

A importação se acentuou de tal forma que aqui chegaram não só componentes da arquitetura, mas prédios inteiros que eram encomendados na Europa e aqui construídos. Estes podiam ser pré-fabricados em ferro – mercados públicos, estações ferroviárias, armazéns, casas e até teatros – mas também em alvenaria, vindo todos os tijolos e elementos decorativos. (MOURA FILHA, 1992, p.21)

Associado a esses novos materiais na arquitetura, o Brasil também assiste as transformações das reformas urbanas e dos costumes sociais de Paris, passando a querer acompanhar a “belle époque” europeia importando os padrões de beleza e modernidade nas cidades no país.

O Rio de Janeiro, passou então por uma remodelação trocando o traçado colonial pelas grandes avenidas e o Neoclássico pelo Ecletismo, dominando a paisagem urbana, seguindo o “modernizar, sanear e embelezar” de Haussmann, com destaque para a figura de Pereira Passos, então prefeito da cidade que começou tais reformas em 1903. O Teatro Municipal (Figuras 40, 41 e 42) do Rio de Janeiro, de 1909 é um de seus legados. Projeto de Albert Guilbert e Francisco de Oliveira Passos, o teatro possui uma linguagem eclética e surgiu para dotar a Capital da República de um monumento estético digno dos novos padrões, tendo como modelo a Ópera de Paris, de Garnier, já apresentada nessa pesquisa. O teatro apresenta um foyer com duas rotundas, um auditório com plateia no formato de ferradura e quatro níveis de frisas e camarotes na galeria. A plateia é seguida pela orquestra, pelo palco com bastidores e os camarins e salas de apoio para cenários nas laterais. Após sofrer algumas reformas, nele foi instalado um balcão nobre e foram retiradas suas frisas, restando três níveis na galeria.

Figura 40. Planta baixa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1905-1909.



Fonte: Dias, 2012.

Figura 41. Vista para o palco no interior do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1905-1909, foto da época de sua fundação, 1909-1913, s/d.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/mpaschoal/2432818150/in/photostream/>

Figura 42. Vista para a plateia no interior do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1905-1909, foto da época de sua fundação, 1909-1913, s/d.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/mpaschoal/2429387737/in/photostream/>

Os teatros públicos em sua maioria, ganham uma implantação em praça, constituindo pontos focais na cidade, não sendo mais vistos como um elemento profano, mas como símbolo de lazer, embora bastante elitizado, de progresso e embelezamento. A planta com plateia em ferradura é mantida no Brasil, no modelo típico italiano com seus setores distribuídos de uma forma linear na maioria dos teatros, adquirindo um comportamento diferenciado em algumas edificações no Nordeste do país, como veremos a seguir.

E
U
R
O
P
A

Figura 43. Volumetria do Teatro Scala de Milão, 1776-1778 de Giuseppe Piermarini. s/d.

Fonte: SOUSA, 1999.

P
O
R
T
U
G
A
L

Figura 44. Volumetria do Teatro São Carlos, 1792-1793, Lisboa, 1980.

Fonte: LIMA, 2000.

B
R
A
S
I
L

Figura 45. Volumetria do Teatro São João, 1813, Rio de Janeiro, s/d.

Fonte: LIMA, 2000.

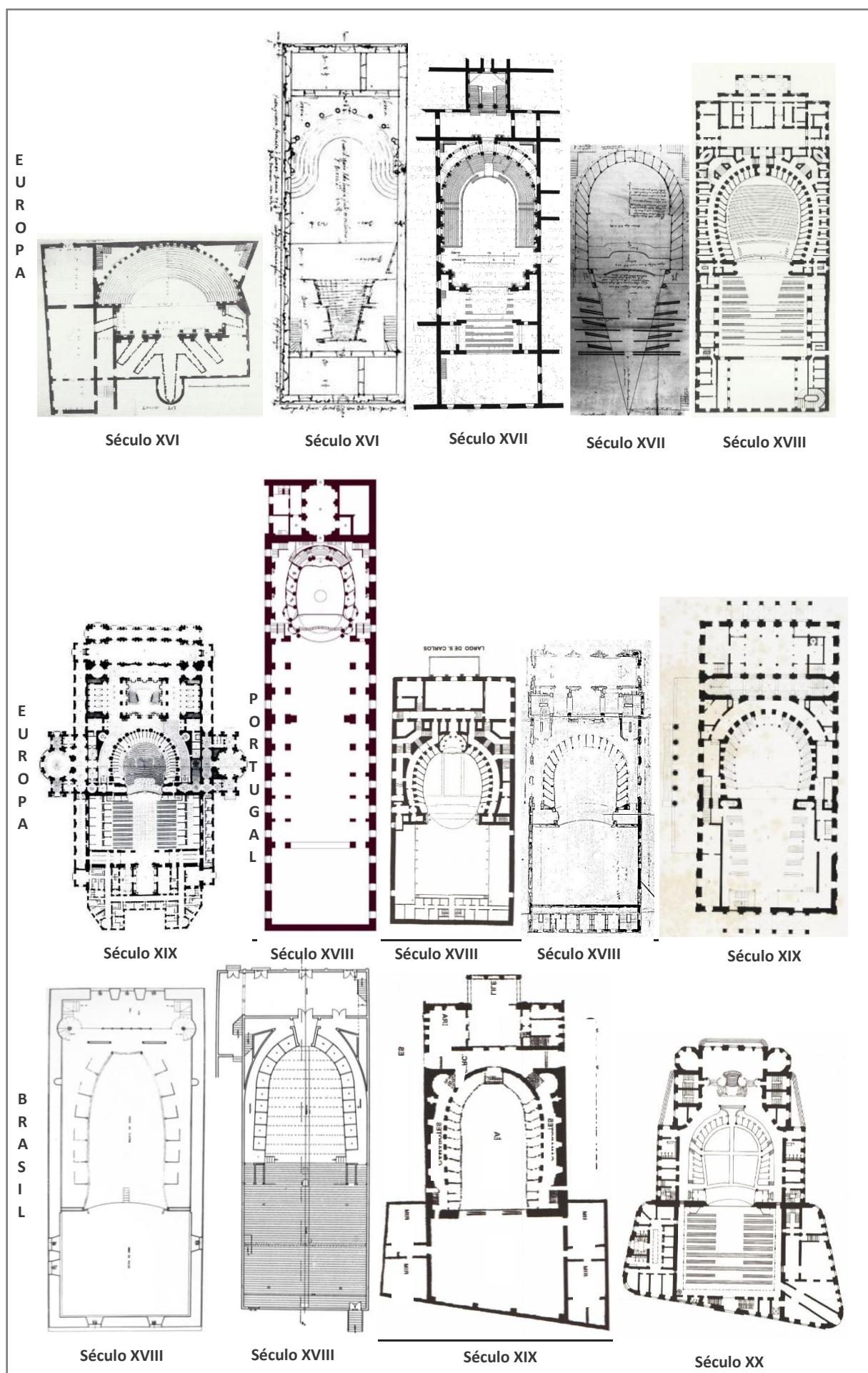


Figura 46. Quadro resumo das plantas dos teatros estudados nesse capítulo na Europa, Portugal e Brasil.

2. A MONTAGEM DO ESPETÁCULO: O Teatro no Nordeste do Brasil.



2.1. A arquitetura teatral nas capitais do Nordeste do Brasil até o início do século XX: A planta em meio a um contexto social, temporal, econômico, tipológico e do modelo; e a escolha dos exemplares.

A chegada do teatro com a planta do tipo plateia em farradura no Brasil e de sua setorização proveniente do modelo italiano, atingiu as cidades do Nordeste do país antes mesmo dos surtos modernizadores que marcariam o final do século XIX e o início do século XX. Época na qual, o edifício teatral ganhou destaque associado as reformas urbanas, com um caráter mais pontual nas capitais nordestinas. Assim, em todo lugar o poder público tentava combater a insalubridade, as epidemias e resolver os problemas de circulação urbana, mas sempre atento à questão do embelezamento das cidades. Tudo isso acontecia, de acordo com os recursos financeiros de cada cidade da região, construindo os edifícios públicos associados ao tratamento de espaços urbanos como as praças, tornando essa uma associação bastante comum na implantação do teatro público. Logo, numa tentativa de acompanhar os grandes centros urbanos, tal qual o Rio de Janeiro, abordado no capítulo anterior, o teatro também acabou adquirindo um caráter de monumento no Nordeste do Brasil, pois representava bem o sentimento de civilização e progresso desejados.

A partir de agora, se segue um breve panorama do surgimento do teatro edificado em meio a esses acontecimentos em algumas cidades do Nordeste que se sobressaíram como pioneiras na produção do edifício teatral ou apresentaram a construção de teatros dentro do nosso recorte temporal, com foco para essa produção nas capitais. Nessas condições, São Luís e Aracaju não são contempladas, pois apresentam teatros que datam além do recorte, e Recife e Salvador saem à frente com os primeiros teatros do Nordeste e como precursoras dos ideais europeus para as demais cidades da região. Pioneirismo, que se justifica, nessas duas últimas, por seus governantes visionários e pelas suas fortes economias como importantes núcleos de comércio, principalmente na exportação, estabelecendo laços diretos com outros países.²² Cada cidade é citada na ordem cronológica do surgimento de seus teatros em cada século.

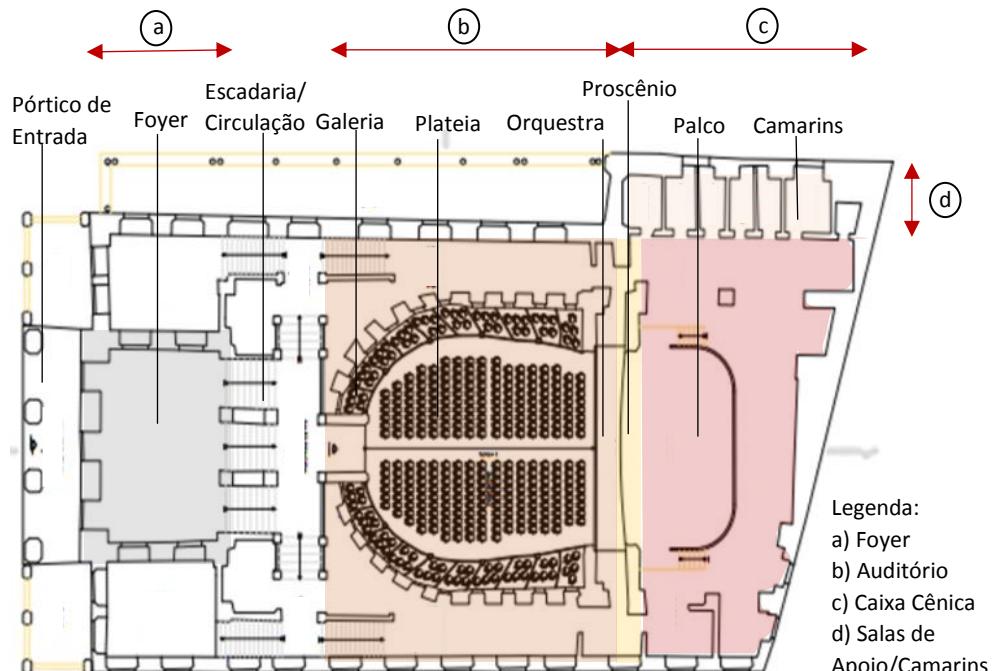
No século XVIII, surgem os primeiros teatros das capitais nordestinas, em Salvador e Recife. Salvador foi a sede administrativa da colônia de 1549 a 1763. Em fase de desenvolvimento desde o século XVII, tinha um porto em constante atividade, que foi o que lhe garantiu crescimento urbano e econômico nos séculos seguintes, até quando deixou de ser a capital do país. Já apresentava atividades teatrais antes de serem construídos seus primeiros teatros: o Teatro da Câmara, de 1729, o Teatro da Praia, de 1760, a Casa da Ópera, de 1798 e

²²- MOURA FILHA, Maria Berthilde. *O Cenário da Vida Urbana*. João Pessoa: Centro de Tecnologia/Editora Universitária, 2000, p.113 e 114.

o Teatro de Guadalupe, sem data precisa.²³ Já Recife, desde o século XVI, também possuía um porto, como na Bahia, que movimentava o comércio da exportação do açúcar e lhe agregava crescimento. O centro urbano de Olinda passou a ser Recife em 1631, após a invasão holandesa, causando um aumento populacional. E a economia passou por uma crise do século XVII ao XVIII, voltando a se reerguer no século XIX, com a abertura dos portos brasileiros para o mercado externo. Em meio a esse contexto, uma “Casa da Ópera” surgiu, em 1772, porém sem grande movimentação social, passando por uma reforma, em 1839, com o novo nome de Teatro São Francisco.²⁴

No século XIX, se produziu a maioria dos teatros e em algumas cidades, os primeiros. Salvador inicia esse século, com um dos marcos mais importante de sua prosperidade, o Teatro São João (Figuras 47 e 48), iniciado em 1806 por D. João de Saldanha e concluído, em 1812, no governo do Conde dos Arcos.

Figura 47. Reconstituição da planta do Teatro São João, 1812, BA, por M^a Antônia L. Gomes.



Fonte: Gomes, 2017.

²³- BOCCANERA JÚNIOR, Silio. O teatro na Bahia: da colônia a república 1800-1923. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, Coleção Nordestina, 2 ed., 2008, p.52 a 55.

Relação dos teatros da Bahia. Disponível em: <http://www.atlas.ufba.br/atlas_2004_2/Jaime/teatro_Salvador.htm>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

²⁴- MOURA FILHA, Maria Berthilde. A Modernização e Europeização do Teatros no Brasil no século XIX e início do século XX. Sistematização das informações referentes aos teatros do Nordeste. Bolsa de aperfeiçoamento – CNPq apresentada ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes, 1992, p.59 e 60.

O Teatro São João teve uma implantação de destaque na Praça da Cidade, a atual Praça Castro Alves, marcando a paisagem urbana e a vida social da elite baiana, sendo destruído por um incêndio, em 1823. Apresentava um foyer, quatro ordens de camarotes, com um espaço nobre reservado ao governador na segunda ordem, ao centro. Tinha uma plateia em farradura, fosso para a orquestra, um palco largo e pequenos camarins.

Figura 48. Vista para a plateia no interior do Teatro São João, 1812-1823, Salvador. Fotografia de Lindemann, tirada por volta do final do século XIX.



Fonte: <http://www.bahia-turismo.com/salvador/teatros/sao-joao-antigas.htm>

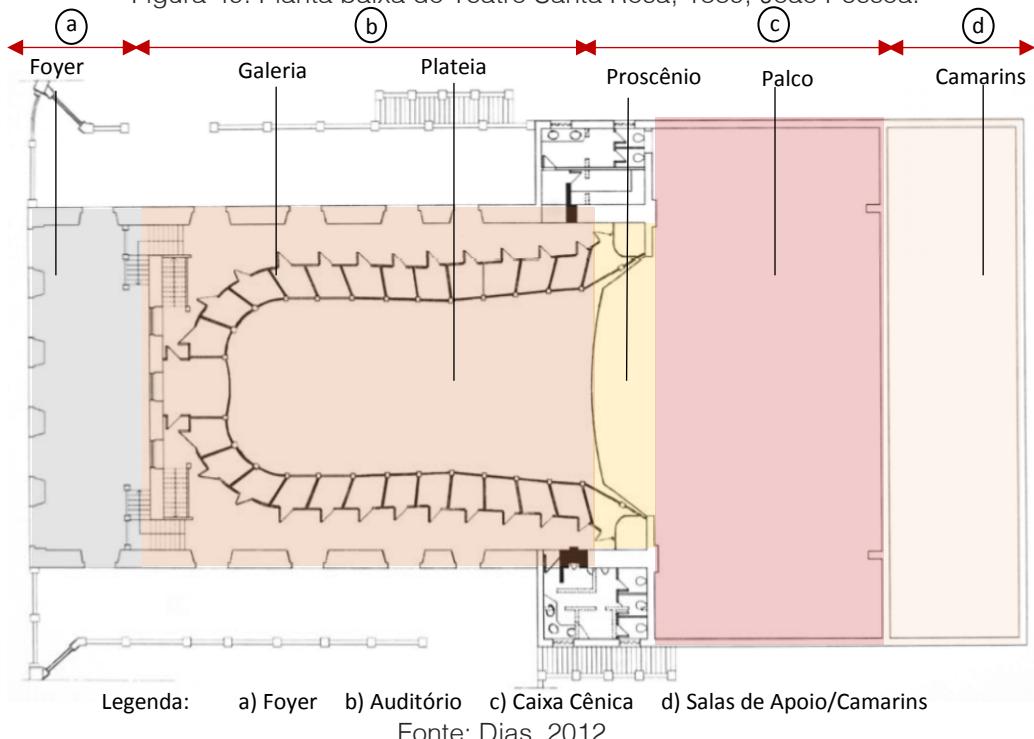
Já Fortaleza, uma cidade litorânea fundada em 1726, se encontrava geograficamente isolada das cidades do interior do Ceará, tinha como principal economia o algodão e era a sede administrativa do Estado. A presença de um porto, por nome Mucurípi, favoreceu o comércio da cidade com Lisboa e outros países europeus como a Inglaterra, quando a produção agrícola se sobressaiu durante uma grande seca e o Ceará se tornou uma capitania independente, em 1799. A partir, desse momento Fortaleza se desenvolveu e além de exportar o algodão, importava os mais variados produtos. Esse contato mudou o comportamento da sociedade que começou a adotar padrões europeus no âmbito social, cultural e urbano. Foi então que, entre 1824-1830, se viu uma “Casa da Ópera”, o teatrinho Concórdia, seguido do Teatro Taliense, de 1842, do Teatro São José, de 1876, destruído por um incêndio em 1898, do Teatro de Variedades, de 1877, ao ar livre onde os espectadores levavam suas próprias cadeiras, e do Teatro São Luís, de 1880.²⁵ Todos de iniciativa privada. Esse último, se destacou por movimentar artisticamente a sociedade cearense, recepcionando as companhias teatrais.

²⁵- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit, 1992, p.31 e 32.

COSTA, Marcelo Farias. O Teatro Cearense em Síntese. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

João Pessoa, que data de 1585, desde o início, se dividia naturalmente em cidade baixa, foco do comércio em contato com o Rio Sanhauá e seu atracadouro; e cidade alta, região administrativa, cultural, religiosa e residencial. Manteve uma relação de dependência e subordinação com relação à capitania de Pernambuco, sem apresentar um desenvolvimento significativo até o século XIX, quando o comércio de algodão e a abertura dos portos vai impulsionar seu crescimento urbano. É então, que a partir de um registro em ofício, de 1831, a primeira casa de espetáculos aparece com o nome de “Coliseu Paraibano”, sediado na Rua da Areia, proveniente de uma iniciativa privada. Mais tarde, José de Lima Penante funda o teatro “Ginásio Paraibano”, em 1861. Depois, se inicia a construção de um novo teatro, em 1873, fruto de uma sociedade, mas sem concluí-lo. Como o teatro público da cidade também tentava surgir com dificuldades, desde 1852, bastante repudiado pela Igreja e associado ao descaso e a corrupção, o governo resolveu comprar as ações da Sociedade Dramática Santa Cruz, adquirindo a obra inacabada do que teria sido o Teatro Santa Cruz, já com as paredes erguidas, em 1888.²⁶ O teatro, a cargo do engenheiro militar João Cláudio de Oliveira Cruz, acabou sendo inaugurado em 1889, com implantação na Praça Pedro Américo, com o nome de Santa Rosa, em homenagem ao governante Gama Rosa, que o terminou. Era estimado pela população e pelo governo, recebendo as companhias teatrais na cidade. Ao mesmo tempo, a cidade passava por transformações no seu tecido urbano, observadas na construção das largas avenidas, praças, jardins e novos edifícios. O Teatro Santa Rosa (Figuras 49, 50 e 51), foi um desses edifícios. Ele é dotado de foyer, duas ordens de camarotes, uma plateia em “sino”, palco e camarins, com banheiros externos adicionados em reforma posterior.

Figura 49. Planta baixa do Teatro Santa Rosa, 1889, João Pessoa.



²⁶- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.49 e 50.

Figura 50. Vista para o palco no interior do Teatro Santa Rosa, 1889, João Pessoa. Fotografia de Francisco França, s/d.



Fonte: <http://static.paraiba.pb.gov.br/2012/10/teatro-santa-roza-foto-francisco-fran%C3%A7a-71.jpg>

Figura 51. Vista para a plateia no interior do Teatro Santa Rosa, 1889, João Pessoa. Fotografia de Cacio Murilo, s/d.



Fonte: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0a/ff/e0/5b/visao-do-auditorio-bem.jpg>

Natal, cidade que foi fundada em 1599, com destaque para sua economia pautada no comércio de gado e do açúcar, ainda se mostrava em atraso no início do século XIX, passando a se desenvolver com o contato europeu possibilitado na abertura de estradas de ferro e linhas marítimas. Esse mesmo retardamento em seu desenvolvimento, se refletiu em sua atividade teatral, que começou com teatros de palha a partir de uma sociedade de amadores, nesse mesmo século, com registros destes em 1841, 1853 e 1865, sendo todos destruídos por incêndios. Somente em 1876, começou a se erguer o Teatro

Santa Cruz, de iniciativa privada, recebendo as companhias teatrais e concentrando a vida social, artística e política de Natal, até 1894.²⁷

Maceió, se desenvolveu com a presença do porto Jaraguá, por onde escoava o açúcar, assumindo, no século XIX, o status de vila, em 1815 e o de cidade, em 1839, quando se tornou a Capital da Província. Há registros de que provavelmente, em 1830, já havia um teatro. Porém, alguns autores defendem que não, sendo as representações realizadas em armazéns até 1846, quando surge o Teatro Maceioense, a partir de uma sociedade, seguido do Teatro Minerva, de 1856.

A Recife do século XIX, possuía uma economia destaque com a exportação de algodão, mas ainda necessitava de melhorias na sua infraestrutura e nos equipamentos urbanos, pois era uma cidade “atrasada” nesse sentido. Em resposta a isso, o governo do Conde da Boa Vista (1837-1844), promoveu obras públicas pela cidade, lhe configurando os ares de uma “estética moderna”, trazendo da Europa, operários e engenheiros para tais empreendimentos. Foi nesse meio, que surgiu o Teatro Apolo, fruto de uma iniciativa popular na criação da Sociedade Harmônica Teatral, sendo inaugurado em 1846, funcionando até 1864. Foi seguido do Teatro Nacional, de 1848, mas nenhum deles apresentava a imponência de um teatro a altura dos ideais modernizadores.²⁸ Necessitava-se de um teatro público que suprisse esse vazio da vida artística recifense. Surge então, como marco da arquitetura teatral, o Teatro Santa Isabel, inaugurado, em 1850.

O teatro público da cidade e monumento de civilização, o Teatro Santa Isabel, foi um projeto do engenheiro Louis Léger Vauthier, formado na Escola Politécnica de Paris. Com uma implantação privilegiada que o destacava na paisagem urbana, recebia companhias nacionais e estrangeiras e espectadores de vários lugares do país. Apresentaremos sua planta no próximo subcapítulo. Assim, pela sua ascensão comercial e cultural, Recife acabou se tornando referência para a região Nordeste do Brasil. E o Teatro Santa Isabel, considerado o “Teatro de Pernambuco”, um modelo a ser seguido.

Teresina, foi elevada à categoria de cidade através de uma resolução de 1852, quando se tornou sede política e administrativa do Piauí, sob o comando do Presidente da Província, José Antônio Saraiva, sendo inicialmente chamada de Vila Nova do Poti. A mudança da capital de Oeiras para Teresina, cidade as margens do Rio Parnaíba, abriu novas fronteiras, trazendo crescimento e modernização, transformando a cidade num dos maiores centros comerciais com um grande aumento populacional.²⁹ Então, foram construídos na cidade o

²⁷- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.41, 42 e 43.

²⁸- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.61.

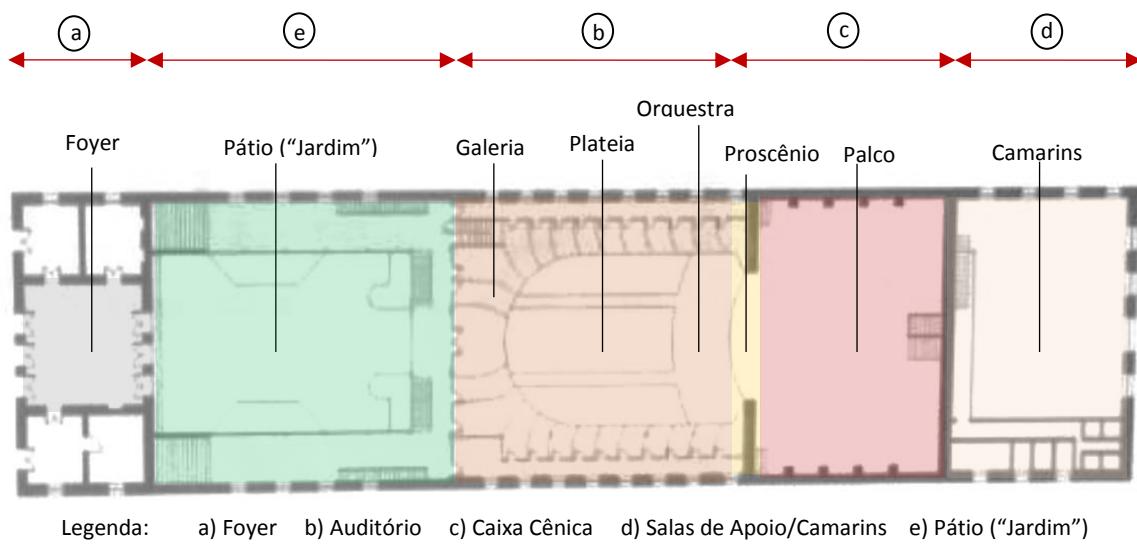
²⁹- GANDARA, Gercinair Silvério. Teresina: a capital sonhada do Brasil oitocentista. Revista História, UNESP, 2011, vol.30, nº1. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n1/v30n1a05.pdf>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

Teatro Santa Teresa, em 1858, o Teatro da Concórdia, em 1879, e o Teatro 4 de Setembro (Figuras 51 e 52), em 1894.³⁰

Logo, a partir do exposto, Salvador, Fortaleza, João Pessoa, Natal, Maceió, Recife, e Teresina se consolidam como centros administrativos e comerciais, chegando no século XX, com uma estrutura suficiente que as conduzissem às transformações urbanas acompanhadas da presença do edifício teatral.

Começamos esse século com Natal, que alavancou sua economia e seu desenvolvimento e o iniciou com a inauguração de seu teatro público. Foi no governo de Joaquim Ferreira Chaves que teve início as obras para um teatro natalense, em 1898. Porém, sem completar a obra, a mesma foi retomada no governo de Alberto Maranhão, quando foi inaugurado, em 1904, o Teatro Carlos Gomes trazendo movimento artístico para a cidade. Em 1910, o prédio passou por uma reforma com projeto do arquiteto Herculano Ramos, que apenas manteve suas paredes laterais. Nele, um pavimento superior foi agregado, utilizou-se estruturas de ferro, em substituição à madeira, e elementos decorativos desse mesmo material, como balcões, trazidos de Paris, sendo reinaugurado, em 1912. O Teatro Carlos Gomes, então, passa a se chamar Alberto Maranhão, em 1957, em homenagem ao seu benfeitor.

Figura 52. Planta baixa do Teatro Alberto Maranhão, 1904, Natal.



Fonte: Luna, 2016.

O partido arquitetônico enquadra, o Teatro Alberto Maranhão (Figuras 52, 53, 54, 55 e 56), na categoria de “teatros jardins”, apresentando uma estrutura metálica que independe das paredes externas de alvenaria. Nele se abre um pátio ao ar livre rodeado de varandas, que seria o “jardim” do termo “teatro-jardim”. Possui um foyer na sua entrada, seguido do pátio interno, um auditório com plateia em “U” e três níveis de camarotes na galeria. A plateia é seguida

³⁰- Teatro 4 de setembro. Patrimônio cultural do Piauí. Coordenação de Registro e Conservação (CRC/SECULT). Disponível em: <<https://crcfundacpiaui.wordpress.com/2017/01/02/theatro-4-de-setembro/>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

pelo espaço da orquestra, palco e camarins. É o primeiro a mudar a ordem das seções internas mostradas até aqui, adicionando à planta do modelo italiano que chegou até nós, um pátio, para trazer arejamento ao edifício implantado em clima tropical. Além do pátio, também se nota, um reforço na entrada de luz e ventilação, nas entradas dos camarotes, proveniente das janelas laterais do corredor e no teto, levemente abobadado, com a presença de um lanternim.

Figura 53. Vista para o palco no interior do Teatro Alberto Maranhão, 1904, Natal, 2013.



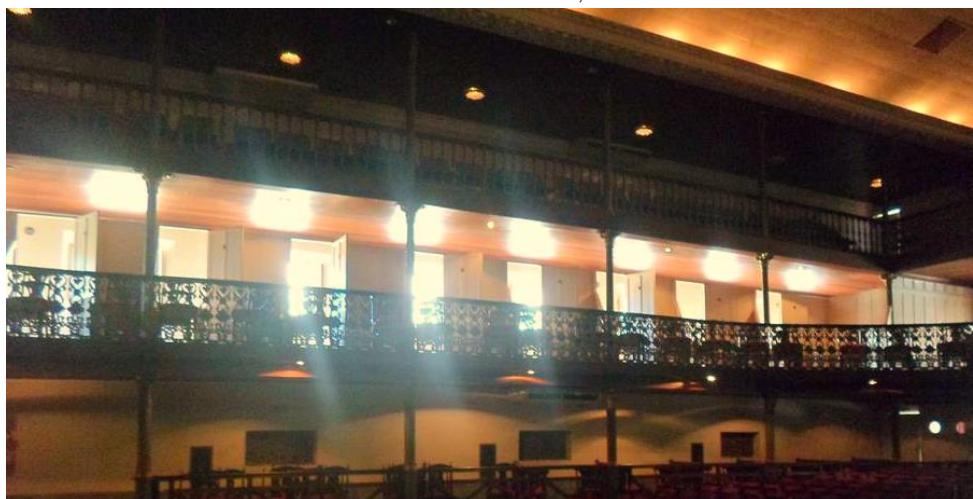
Fonte: http://trupedetruoes.blogspot.com.br/2013/05/cartografias-de-um-marujo-exploracoes_30.html

Figura 54. Vista para a plateia no interior do Teatro Alberto Maranhão, 1904, Natal, 2013.



Fonte: http://trupedetruoes.blogspot.com.br/2013/05/cartografias-de-um-marujo-exploracoes_30.html

Figura 55. Aberturas na galeria no interior do Teatro Alberto Maranhão, 1904, Natal. Fotografia de Francisco Ferreira, 2013.



Fonte: <http://franciscoguiaclm.blogspot.com.br/2013/09/teatro-alberto-maranhao-em-natal.html>

Figura 56. Vista do foyer para o pátio do Teatro Alberto Maranhão, 1904, Natal, 2013.



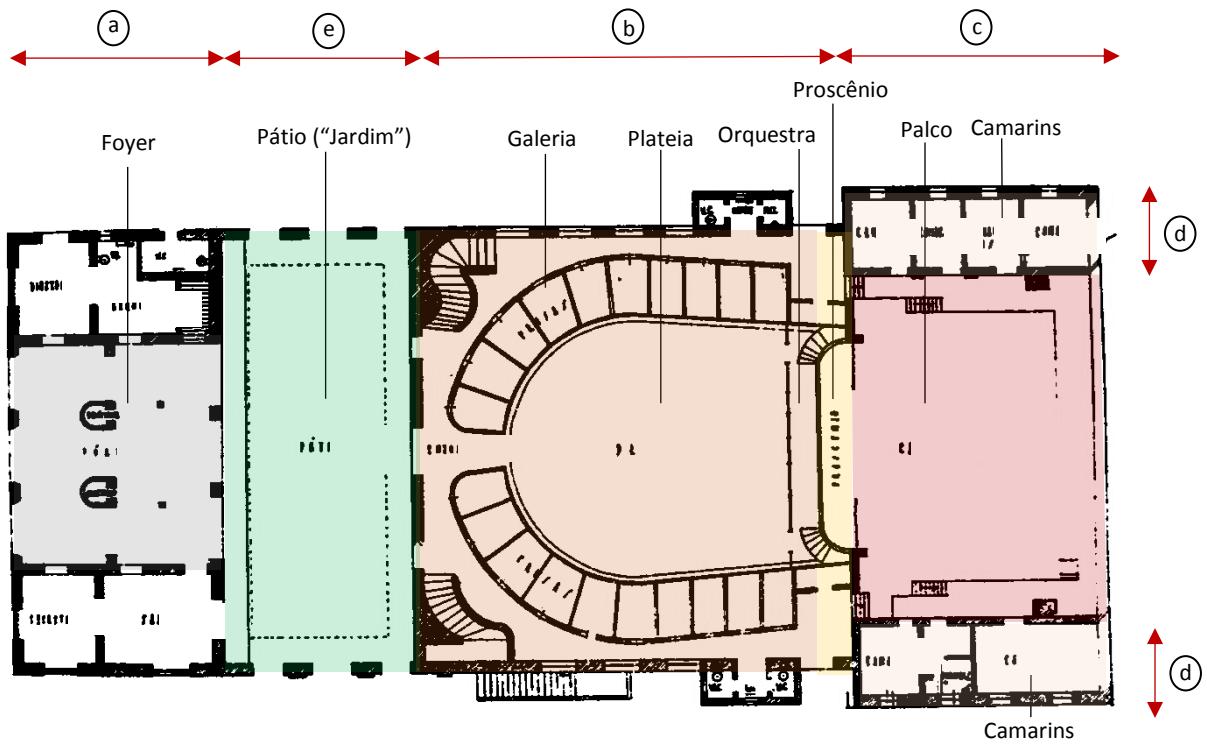
Fonte: http://trupedetruoes.blogspot.com.br/2013/05/cartografias-de-um-marujo-exploracoes_30.html

Maceió, entra no século XX, com a necessidade de um edifício que acompanhasse a próspera cidade. O Teatro 16 de Setembro teve sua construção iniciada, no início do século, mas não foi concluído. Existiram também, o Politeama, de 1905, o Teatro do Bazar Jaguarense, de 1908 e o Teatro Santo Antônio, de 1909.³¹ Mas, foi em 1906, que o governo da cidade iniciou, com dificuldades de recursos, as obras do Teatro Deodoro (Figuras 57, 58, 59 e 60), seu principal teatro, que só veio a ser inaugurado, em novembro de 1910. Foi o terceiro teatro no modelo de “teatro-jardim”. Apresenta um foyer,

³¹- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.83.

pátio interno, um auditório com plateia no formato de ferradura e três níveis de camarotes na galeria. Entre a plateia e o palco, o espaço da orquestra. E ao lado do palco, os camarins.

Figura 57. Planta baixa do Teatro Deodoro, 1910, Maceió.



Legenda: a) Foyer b) Auditório c) Caixa Cênica d) Salas de Apoio/Camarins e) Pátio ('Jardim')

Fonte: Dias, 2012.

Figura 58. Vista para o palco no interior do Teatro Deodoro, 1910, Maceió, s/d.



Fonte: http://www.alagoas24horas.com.br/wp-content/uploads/2010/09/5c9767015d534f40b75185beeb7b2f51_teatrododeodoro.jpg

Figura 59. Vista para a plateia no interior do Teatro Deodoro, 1910, Maceió. Fotografia de Toni Cavalcante, 2011.



Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/49131712>

Figura 60. Vista do foyer para o pátio do Teatro Deodoro, 1910, Maceió. Boibumbarte, s/d.



Fonte: <http://www.projetopalcoaberto.com.br/patrimonio-historico?lightbox=i2516pm>

Em Fortaleza, houve mudanças significativas na arquitetura a partir do início do século XX. Em 1910, é inaugurado o Teatro José de Alencar com implantação em frente a uma praça central, ganhando destaque no cenário urbano da cidade. Apresentaremos a disposição de sua planta, o segundo modelo de “teatro-jardim”, no próximo subcapítulo, junto com outros dois exemplares de Recife. Também, foram construídos o Cine Teatro Politeama, de 1914, um novo

prédio para o Teatro São José, de 1915 e o Cine Teatro Majestic Place, de 1917.³²

Em Recife, surgiu o Teatro do Parque, de 1915, de iniciativa privada e fachada simples, com uma planta a se destacar no subcapítulo seguinte. Já, Salvador teve o Cine Teatro Guarani, de 1919 e o Cine Teatro Olímpia, de 1920.³³

João Pessoa, já com um comércio e crescimento urbano impulsionados, demonstrados na construção de equipamentos urbanos, como o seu teatro público, vias pavimentadas, serviços públicos e eixos de circulação, se estende pelo século XX, sem grande destaque. E em Teresina, não foram encontrados registros de teatros no início do século XX.

Provavelmente, São Luís, uma das cidades não abordadas aqui, por não possuir teatros dentro do recorte temporal, teve seus primeiros teatros construídos entre 1780 e 1816, porém não foram encontrados registros que os comprovassem. Sendo o grande teatro público da cidade inaugurado, em 1817, o Teatro União, depois chamado de São Luís, hoje atual Teatro Arthur Azevedo.³⁴ E Aracaju, a outra cidade sem teatros dentro do recorte temporal, só teve o seu primeiro teatro inaugurado, em 1954, o Teatro Atheneu.

A partir, dos exemplares expostos, identificamos o surgimento do edifício teatral nas capitais do Nordeste do Brasil, no século XVIII. Logo, foram reunidos em tabela, divididos por século e em ordem cronológica, os teatros do século XVIII, XIX e do início do século XX, como uma síntese desse subcapítulo. Lembrando, que a prioridade de estudo cabe a seleção dos teatros que se encontram entre 1850 e 1930, eles foram classificados em cinco categorias: [FR] “Fora do recorte” temporal, para descartar primeiro aqueles que não são nosso foco de estudo; [OF] Prédio construído para “outra finalidade”, usado como teatro temporariamente; [D] “Descaracterizado” internamente, para descartar os que mesmo dentro do recorte temporal, não podem servir de estudo por ter sofrido severas intervenções ; [NE] “Não existente”; e [OK] Aqueles que não se encaixam em nenhuma das outras categorias, “aptos para estudo” (Tabela 2).

³²- COSTA, Marcelo Farias, Op. Cit.

³³- BOCCANERA JÚNIOR, Silio. Op. Cit, 2008, p.69.

Relação dos teatros da Bahia. UFBA. Disponível em: <http://www.atlas.ufba.br/atlas_2004_2/Jaime/teatro_Salvador.htm>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

³⁴- Neto, João Costa Gouveia. A importância do Teatro São Luís na efetivação do movimento cultural na São Luís da segunda metade do século XIX. Fortaleza: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA 2009, p.1.

Teatro Arthur Azevedo. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=891%3Ateatro-arthur-azevedo&catid=54%3Aletra-t&Itemid=1>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

No total foram 42 teatros: 5 exemplares, no século XVIII; 25 exemplares, no século XIX; e 12 exemplares, no início do século XX. Confirmado, que coube ao século XIX, a priori da produção desses edifícios nas capitais nordestinas.

Tabela 2. Teatros das capitais do Nordeste do Brasil, do século XVIII ao início do século XX.

TEATROS NAS CAPITAIS DO NORDESTE DO BRASIL – DO SÉCULO XVIII AO INÍCIO DO SÉCULO XX					
SÉCULO XVIII		SÉCULO XIX		INÍCIO DO SÉCULO XX	
Teatro da Câmara, 1729, BA	FR	Teatro São João, 1812, BA	FR	Teatro Alberto Maranhão, 1904, RN	OK
Teatro da Praia, 1760, BA	FR	Teatro São Luís (Arthur Azevedo), 1817, MA	FR	Teatro Politeama, 1905, AL	NE
Casa da Ópera, 1772, PE	FR	Teatro Concórdia, 1830, CE	FR	Teatro do Bazar Jaguarense, 1908, AL	NE
Casa da Ópera, 1798, BA	FR	Coliseu Paraibano, 1831, PB	FR	Teatro Santo Antônio, 1909, AL	NE
Teatro Guadalupe, Sem data, BA	FR	Teatros de Palha, 1841, 1853 e 1855, RN	NE	Teatro José de Alencar, 1910, CE	OK
		Teatro Taliense, 1842, CE	FR	Teatro Deodoro, 1910, AL	OK
		Teatro Macelosence, 1846, AL	FR	Cine Teatro Politeama, 1914, CE	NE
		Teatro Apolo, 1846, PE	FR	(Novo Prédio) Teatro São José, 1915, CE	OK
		Tetaro Nacional, 1848, PE	FR	Teatro do Parque, 1915, PE	OK
		Teatro Santa Isabel, 1850, PE	OK	Cine Teatro Majestic Place, 1917, CE	NE
		Teatro Minerva, 1856, AL	NE	Cine Teatro Guarani, 1919, BA	D
		Teatro Santa Teresa, 1858, PI	NE	Cine Teatro Olímpia, 1920, BA	NE
		Ginásio Paraibano, 1861, PB	NE		
		Teatro do Ferrão, 1864, BA	OF		
		Ginásio Bonfim, 1867, BA	NE		
		Alcazar Lírico Baiano, 1870, BA	OF		
		Teatro São José, 1876, CE	NE		
		Teatro Santa Cruz, 1876, RN	NE		
		Teatro de Variedades, 1877, CE	NE		
		Teatro Mecânico, 1877, BA	NE		
		Teatro da Concórdia, 1879, PI	NE		
		Teatro São Luís, 1880, CE	NE		
		Politeama Baiano, 1883, BA	NE		
		Teatro Santa Rosa, 1889, PB	OK		
		Teatro 4 de Setembro, 1894, PI	D		

Legenda :

FR
OF

Fora do recorte temporal
Outra finalidade

D
NE

Descaracterizado
Não existe

OK

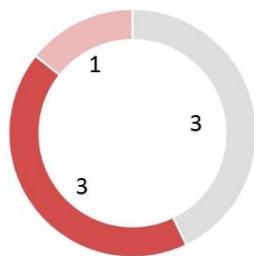
Apto para estudo

Fonte: Elaborado pela autora.

Os teatros enquadrados na categoria “aptos para estudo”, totalizaram 7, que foram reunidos em uma nova tabela em ordem cronológica, com as seguintes informações: ano de inauguração, cidade onde se encontra, linguagem arquitetônica, tipo, modelo, material construtivo e implantação (Tabela 3).

Tabela 3. Teatros das capitais do Nordeste do Brasil, aptos para estudo, entre 1850-1930.

TEATROS, APTOS PARA ESTUDO, INAUGURADOS NAS CAPITAIS DO NORDESTE DO BRASIL ENTRE 1850-1930							
Teatro	Ano	Estado	Linguagem (Estilo)	Tipo (Plateia)	Modelo (Setores)	Material	Implantação
Teatro Santa Isabel	1850	Recife, PE	Neoclássico	Ferradura	Italiano	Alvenaria	Praça
Teatro Santa Rosa	1889	João Pessoa, PB	Neoclássico	Ferradura (Sino)	Italiano	Alvenaria	Praça
Teatro Alberto Maranhão	1904	Natal, RN	Eclético	Ferradura (“U”)	Teatro Jardim	Alvenaria e ferro fundido	Praça
Teatro José de Alencar	1910	Fortaleza, CE	Eclético	Ferradura (“U”)	Teatro Jardim	Alvenaria, pedra e ferro fundido	Praça
Teatro Deodoro	1910	Maceió, AL	Neoclássico	Ferradura	Teatro Jardim	Alvenaria e ferro fundido	Praça
Teatro São José	1915	Fortaleza, CE	Eclético	Ferradura (“U”)	Italiano	Alvenaria e ferro fundido	Praça
Teatro do Parque	1915	Recife, PE	Art Nouveau	Ferradura	“Teatro no Jardim”	Ferro fundido	Quadra



Legenda :

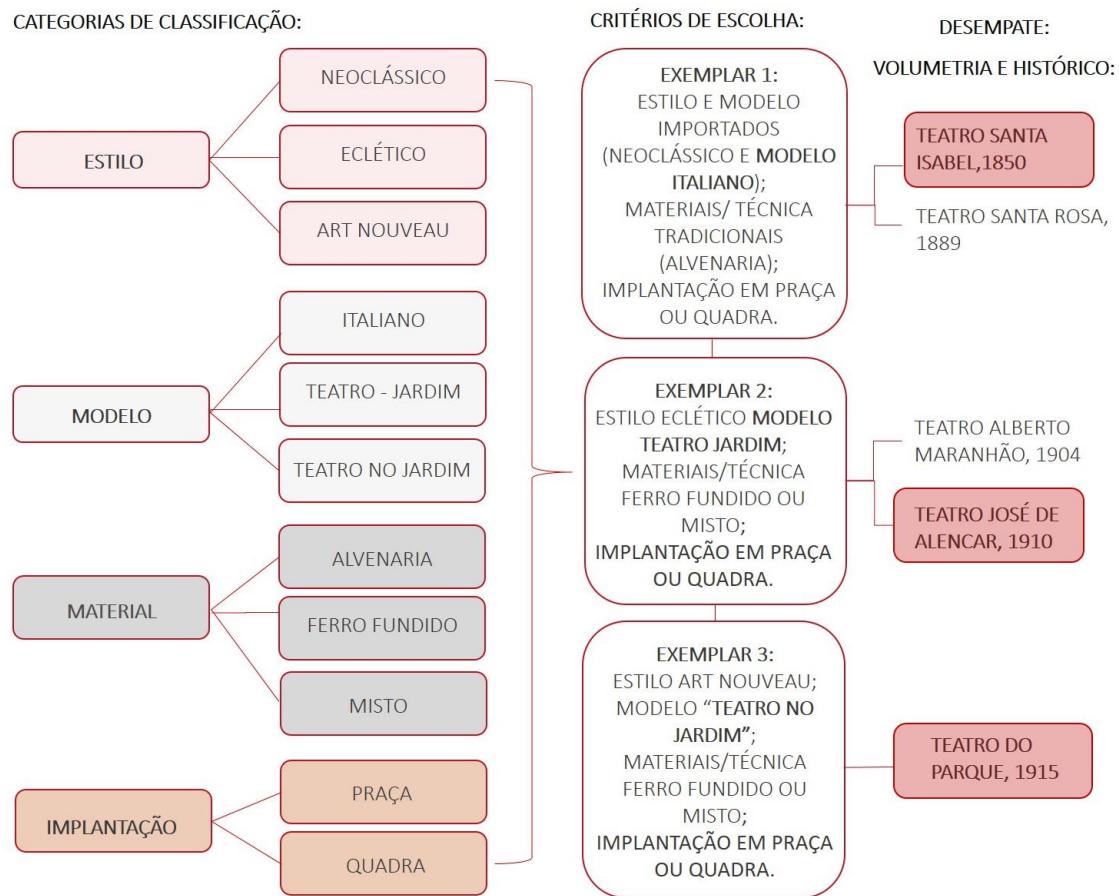
- Modelo italiano
- Modelo de Teatro-jardim
- Modelo de “Teatro no Jardim”

Fonte: Elaborado pela autora.

Do ponto de vista da planta, dentre os 7 teatros, 3 representam o modelo “importado” italiano, 3 um modelo novo encontrado apenas no Nordeste do Brasil, o de “teatro-jardim” e 1, que se configura como um modelo único, o de “teatro no Jardim”, termos já devidamente explanados na introdução. Identificamos, que todos possuem um elemento em comum, a plateia no formato de ferradura, a invariável entre os três modelos. Essas são as informações principais. As demais, tem um valor secundário, para nos ajudar na escolha de apenas alguns desses teatros e na compreensão de como foi possível o surgimento dos novos modelos, para um estudo mais aprofundado.

Como o foco da pesquisa é a adequação arquitetônica através da planta desses teatros, se estabeleceu critérios classificatórios em três grupos que nos permitissem escolher um teatro para cada modelo de planta, abrangendo todas as variantes arquitetônicas, descritas na tabela 1: tipo, modelo, linguagem material e implantação (Diagrama 1).

Diagrama 1. Classificação dos exemplares de estudo.



Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro grupo se buscou um exemplar nos moldes europeus, com estilo Neoclássico, modelo italiano, materiais tradicionais (alvenaria), com implantação em praça ou quadra. Nesse grupo se encaixaram 2, dos 7 teatros da tabela 1: o Teatro Santa Isabel e o Teatro Santa Rosa. O Santa Isabel, de Recife, foi escolhido por ser um dos nossos primeiros teatros públicos com o intuito da “modernização” que acabou se tornando um “espelho” para as demais cidades da região produzirem os seus. Com uma volumetria e planta mais elaboradas que o Santa Isabel, lembra bem o Teatro São João, do Rio de Janeiro que já refletia o Teatro São Carlos, de Lisboa que por sua vez era uma réplica do Scala de Milão, como exposto no capítulo 1.

No segundo grupo, a exigência era um teatro com linguagem Eclética, modelo teatro-jardim, com o uso de novos materiais (ferro fundido), independente da implantação. Chegamos a 2, dentre os 7 exemplares: o Teatro Alberto Maranhão e o Teatro José de Alencar. O José de Alencar, de Fortaleza, foi o escolhido por apresentar duas fachadas bem distintas que demonstram a influência Neoclássica e Eclética e o uso de peças importadas em ferro fundido, ricamente trabalhadas, não apenas em seu interior. Dentre os teatros-jardim, ele acaba sendo o mais emblemático em planta e volumetria.

No terceiro grupo, só a premissa de um modelo “teatro no jardim”, já define o Teatro do Parque, de Recife, como escolha.

2.2. Edifícios teatrais (3 exemplares) nos documentos, na bibliografia e in loco: Recife, PE (Teatro Santa Isabel e Teatro do Parque), Fortaleza, CE (Teatro José de Alencar).

Teatro Santa Isabel, 1850, PE

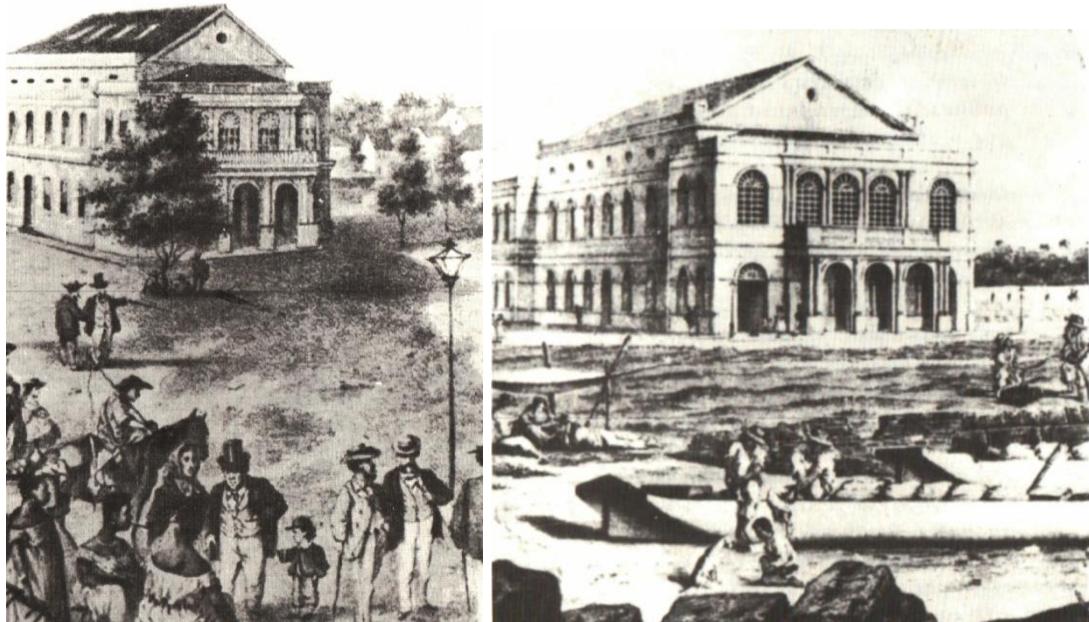
Em Recife, durante a administração de Francisco do Rêgo Barros, a partir de 1839, futuro Barão e depois Conde da Boa Vista, foi que se construiu o Teatro Santa Isabel. O governante, assim que voltou da Europa, onde estudou na Universidade de Coimbra e na de Paris, com uma visão política e administrativa aguçada, se envolveu, na política e no empreendimento de obras públicas. A capital recifense estava carente de intervenções na infraestrutura urbana, conforto e lazer, como bem podemos ver no discurso de João Perretti para Borges (2000, p.25): “ (...) não havia água, esgotos, pontes, logradouros, theatros, obras portuárias: as ruas da cidade eram de areia, passeios de tijolos, pontes de madeira”. Logo, foram construídas estradas, pontes, o cais, encanamentos para o abastecimento de água potável, edifícios públicos, dentre tantas outras intervenções.

Três meses, após a sua posse, Francisco do Rêgo Barros já defendia a necessidade de um teatro público, pautado na moral e civilização que esse edifício proporcionaria ao povo. Também, a Casa da Ópera da cidade era acanhada e pouco frequentada, sem o apoio necessário para receber as companhias teatrais. Apoiado na Lei nº 53/1838, que autoriza a trazer engenheiros nacionais ou estrangeiros para ficar à frente de funções e obras públicas, é apresentado um primeiro projeto, do francês Boyer. Porém, não sendo aceito, coube um convite para uma nova proposta, a outro engenheiro francês, Louis Léger Vauthier, que logo começou a trabalhar no mesmo. Outra Lei, de nº 74/1839, é criada para estabelecer o financiamento do novo teatro, inicialmente chamado de Teatro de Pernambuco, autorizando o Governo a construí-lo através da concessão de loterias, podendo até se preciso, fazer algum empréstimo com a sua hipoteca, para concluir-lo. O que de fato ocorreu através de um contrato estabelecido, em novembro de 1839, com alguns negociantes.

O primeiro projeto de Vauthier para o teatro, foi considerado oneroso, mas o segundo é aprovado e tem suas obras iniciadas em 1º de abril de 1841. Durante elas, se encarou diversas dificuldades provenientes das paralisações por falta de verba e das severas críticas contrárias a Vauthier, sendo acusado de receber um salário indevido e esbanjar o dinheiro público. As críticas, também cabiam de forma indireta ao presidente da Província, por parte de seus opositores políticos, por ter trazido os estrangeiros. A pressão é tanta, que após o Conde da Boa Vista ser deposto, em 1844, Vauthier volta dois anos depois, para a França, antes de terminar o teatro público da cidade. Ele foi substituído por José Manoel Alves Ferreira, que já com a estrutura do teatro concluída, assumiu os acabamentos e a decoração. Foram nove anos desde a construção até a sua inauguração, em 18 de maio de 1850 (Figuras 61 e 62), com o nome de Teatro Santa Isabel, escolhido por Honorato Hermeto Carneiro Leitão,

Governador da Província, em homenagem à filha do segundo Imperador do Brasil, que viria a assinar a lei de abolição da escravatura, em 1888.

Figuras 61 e 62. Litogravura de Schlappriz do Teatro Santa Isabel recém-inaugurado, Recife, 1850 e Movimentação no Porto das Barcas no Rio Capibaribe, nas proximidades do teatro, s/d.



Fonte: Borges, 2000.

Com uma implantação privilegiada, a relação com alguns dos referenciais de Recife era proposital, entre o Rio Capibaribe, a Praça da República (na época Campo do Erário) e o Palácio da Presidência (Figuras 63, 64 e 65), se transformando num ponto focal e de encontro na cidade. Ponto este, que se tornou o centro artístico e intelectual da sociedade recifense, com grandes espetáculos líricos e dramáticos, bailes e até banquetes (Figuras 66 e 67). Os jardins gradeados, da atual praça, eram considerados os jardins do Teatro Santa Isabel.

Figura 63. Localização do Teatro Santa Isabel, Recife.



Fonte: Google Earth.

Figura 64. Vista do outro lado do Rio Capibaribe para a fachada posterior do Teatro Santa Isabel, 1850, Recife, 2017.



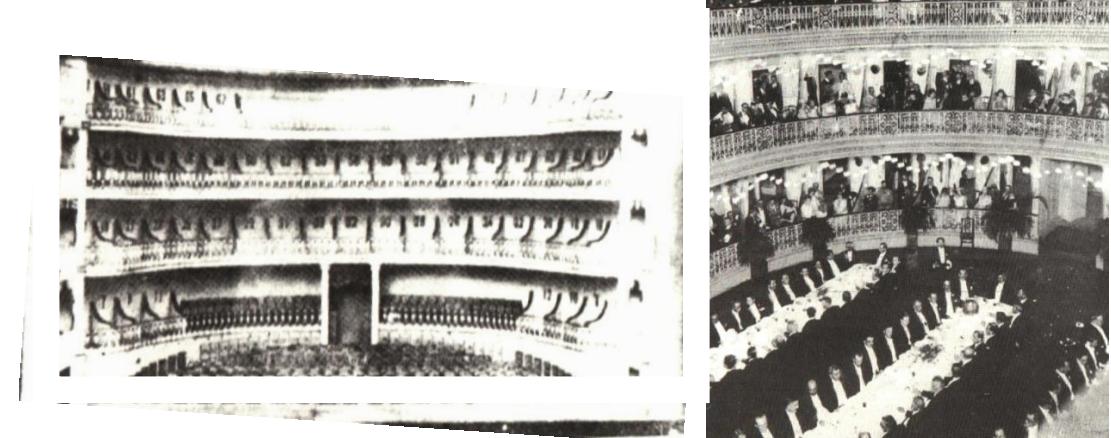
Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 65. Vista aérea do Teatro Santa Isabel para a fachada frontal e umas das laterais, 1850, Recife. Fotografia de Aurelina Moura, 1999.



Fonte: Acervo da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural de Recife.

Figuras 66 e 67. Maquete do Teatro de Santa Isabel, confeccionada em Paris e Banquete no teatro com um assoalho colocado por cima das cadeiras, s/d.



Fonte: Borges, 2000.

Um incêndio, em 19 de setembro de 1869, destruiu o teatro, lhe deixando apenas as paredes externas e parte da mobília, retirada a tempo. As obras para a reconstrução do teatro se iniciaram em 1870, sob o comando do engenheiro José Tibúrcio Pereira de Magalhães com orientações de Vauthier, em Paris. O prédio passou por algumas modificações, pois em substituição à madeira, se adotou elementos de ferro batido e fundido para a estrutura da coberta, colunas, escadas, varandas, no suporte dos camarotes e frisas, e no arco do cenário. Todas elas vindas de Paris, pelo porto de Recife. Assim, a decoração de seu interior passava a ser eclética. Também se acrescentou outra fileira de óculos na parte externa devido ao aumento do pé-direito em 2,5 metros. O volume central também foi prolongado em 8 metros (Figuras 68 e 69).³⁵

Figura 68. Reprodução de litografia do Teatro Santa Isabel, após a reforma de 1876, s/d.



Fonte: Acervo do IPHAN de Pernambuco.

Figura 69. Litogravura de F. H. Carl em cima de uma foto de Marc Ferrez, do Teatro Santa Isabel, após a reforma de 1876, s/d.



Fonte: Borges, 2000.

³⁵- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.74.

O teatro foi reinaugurado em 16 de dezembro de 1876, com o salão nobre ainda a ser reaberto em 1877, devolvendo à cidade sua movimentação social e artística. Ele movimentava também o comércio, em seu entorno, atraindo visitantes das cidades e vilas vizinhas, admirados com o porte de um teatro que não possuíam em suas cidades. Com essa grande circulação, eram oferecidos transportes ao Santa Isabel, através de bondes e barcas pelo rio Capibaribe, para a população em geral, cabendo aos ricos a chegada em carros abertos particulares.

Ao mesmo tempo que recebia grandes espetáculos, com plateia cheia, o teatro também foi palco de acontecimentos políticos. Nele, Joaquim Nabuco fez grande parte da campanha da Abolição. Depois, serviu aos discursos de luta pela República. E chegou a ser usado como cinema, em 1913.

Em 1916, obras de restauração lhe deram a luz elétrica, a substituição do encanamento hidro sanitário e novos sanitários, com melhoramento do mobiliário, camarins, salas de carpintaria e costura.³⁶ Em 1950, houve uma grande reforma em virtude do seu Centenário, com o restauro e substituição de algumas peças, no teto, na pintura e no piso. E intervenções no mobiliário e na abertura de novas portas substituindo janelas, com destaque para a adição de uma escada de acesso central para a plateia, antes possível apenas pelo corredor das frisas.³⁷ Entre 1977 e 1978, nova restauração lhe adicionou sistema de ar-condicionado, reparos nas frisas e camarotes, no som e iluminação.³⁸ Entre 1996 e 1997, outra restauração com a recuperação da caixa cênica. E outra, em 2000, voltada para a acessibilidade. O teatro foi tombado em 31 de outubro de 1949.³⁹

O Teatro Santa Isabel é o nosso representante do modelo italiano com uma linguagem Neoclássica, em alvenaria e revestimentos em pedra (Figura 70). Apresenta quatro volumes independentes, envolvendo o térreo e mais cinco pavimentos, sendo o quinto um espaço de acesso técnico para a coberta, ar-condicionados e o lanternim. O primeiro volume é formado pelo pórtico de entrada composto por arcos no térreo, encimado por um terraço descoberto com acesso pelo 2º pavimento; o segundo bloco, mais alto que o pórtico, abriga o foyer com pé-direito duplo no térreo e o salão nobre, também com pé-direito duplo no 2º pavimento; o bloco central, o mais alongado e alto, comporta o auditório e a caixa cênica; e o quarto bloco, se destinava as salas de apoio para oficinas, camarins e serviços, entre o 1º e 4º pavimentos, com um volume semelhante ao bloco do foyer. O auditório possui uma plateia em ferradura e

³⁶- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.77.

³⁷- BORGES, Geninha da Rosa. Teatro de Santa Isabel: nascedouro & permanência. Recife: CEPE, 2000.

³⁸- CARRAZZONI, Maria Elisa. Guia dos bens tombados. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980, p.307.

³⁹- CARRAZZONI, Maria Elisa. Op. Cit, 1980, p.307.

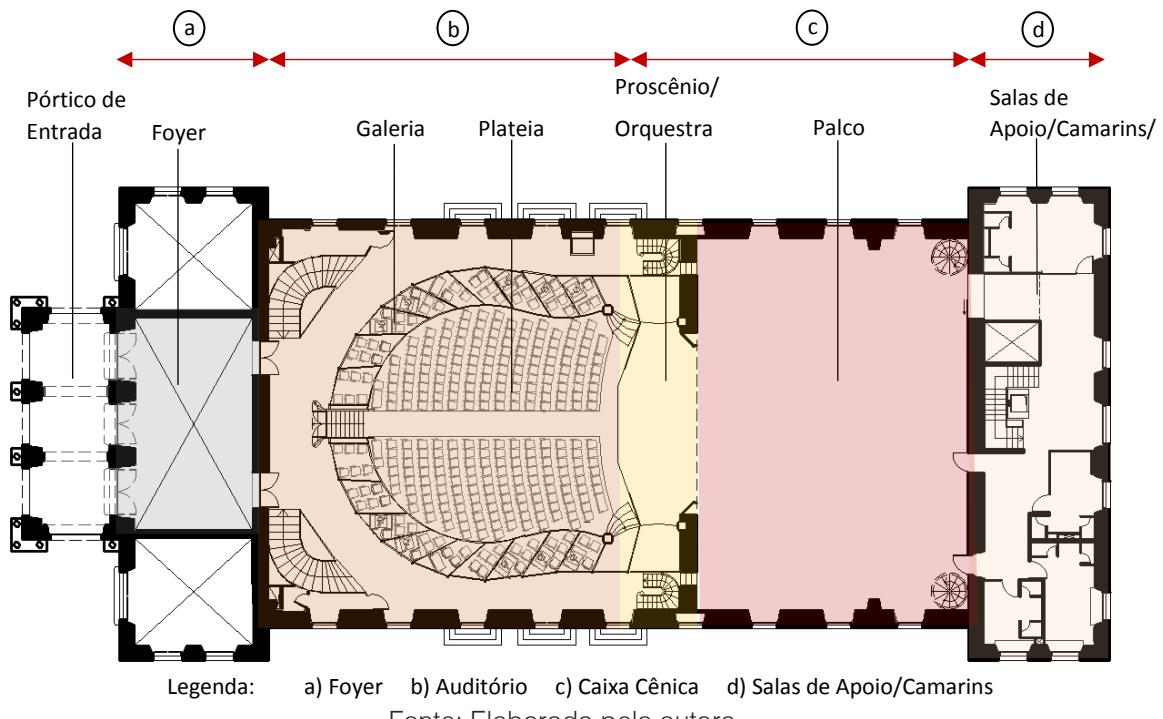
quatro ordens de camarotes na galeria, que se estendem até o proscênio. A plateia é seguida do palco e camarins, com o fosso da orquestra correspondendo ao mesmo local do proscênio, sob ele (Figuras 71, 72, 73 e 74).

Figura 70. Vista do interior da praça para a fachada frontal do Teatro Santa Isabel, 1850, Recife, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 71. Planta baixa do 1º Pavimento do Teatro Santa Isabel, 1850, Recife.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 72. Vista para o palco no interior do Teatro Santa Isabel, 1850, Recife, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 73. Vista para a plateia no interior do Teatro Santa Isabel, 1850, Recife, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 74. Vista para o palco e galeria no interior do Teatro Santa Isabel, 1850, Recife, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Teatro José de Alencar, 1910, CE

Em Fortaleza, se construiu o Teatro José de Alencar, durante a administração de Antônio Pinto Nogueira Accioly que assumiu o governo do Ceará em 1896. Antes dele, a cidade no final do século XIX, já mantinha laços estreitos com a Europa nos seus negócios de exportação e importação. Com uma elite exigente e com a grande movimentação artística, a questão de um teatro público vinha à tona. Em 1894, ainda com Bezerril Fontenele como Presidente da Província, é autorizada a contratação de um teatro na capital. Ele colocou a pedra fundamental do teatro na Praça do Patrocínio (hoje Praça José de Alencar), mas suas obras só foram iniciadas em 1896, com Antônio Accioly.

Com o novo presidente da província, Antônio Accioly, em 1987, há a abertura de outra concorrência para novos projetos do teatro, porque a obra iniciada recebeu fortes críticas quanto a qualidade de sua construção. A premissa projetual é de que o prédio deveria ter condição de boa ventilação, além da proveniente de portas e janelas, sendo um teatro de verão, apropriado ao clima local, com capacidade para cerca de 1000 espectadores, grossas paredes que suportassem a vibração do edifício e estruturado com ferro fundido, cobertura de zinco e forro de madeira.⁴⁰ Sem ter alcançado os requisitos necessários nas propostas apresentadas, em 31 de agosto de 1899, a Lei 364, impõe a concepção de um “teatro-jardim”, na tentativa de ter um edifício ventilado e ajardinado, compatível com a realidade climática da cidade.

Os 3 projetos apresentados foram rejeitados e apenas em 1904, a ideia é retomada pelo mesmo governante. Mais à frente, em novo mandato, Accioly resolve encomendar um teatro de ferro obediente à uma das propostas, com planta do engenheiro militar Bernardo José de Melo, autorizado pela Assembléia Estadual, através da Lei nº768, de 20 de agosto de 1904.

As obras têm início, em janeiro de 1908, quando a estrutura metálica chega à cidade, já presente ali, em outras obras públicas⁴¹. Essa estrutura foi executada pela empresa Walter MacFarlane & Co., toda em ferro fundido, vinda de Glasgow, na Escócia, que se tornaria famosa por trazer em seus catálogos grandes construções em ferro. Como as peças vieram prontas para serem montadas e constituíam um tipo de construção “recente” e específica, especula-se que à Bernardo José de Melo, coube o partido e a parte de alvenaria. Para arcar com esses custos, o Governo já tinha aberto um crédito especial. Assim, sem interrupções, nascia o Teatro José de Alencar, com esse nome em homenagem ao escritor cearense de mesmo nome, nos moldes da “arquitetura do ferro”, em 17 de junho de 1910, com uma inauguração que agitou a cidade durante três dias de festa, se tornando um dos maiores símbolos da cultura do Ceará, do progresso e da modernização. A sua importância o “elitizou” de tal forma, que um novo prédio do Teatro São José foi

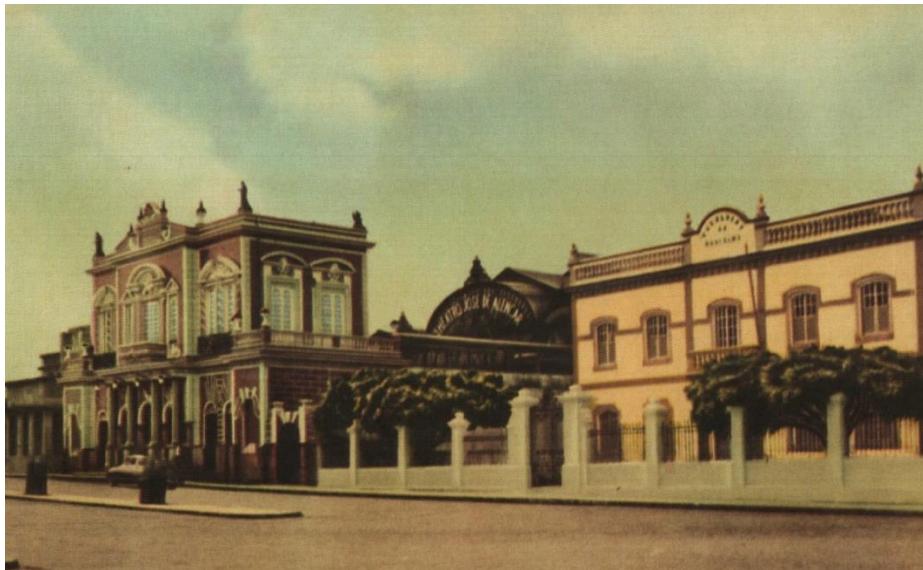
⁴⁰- MOURA FILHA, Maria Berthilde, Op. Cit., 1992, p.33.

⁴¹- Fortaleza já possuía outras edificações públicas estruturados em ferro, a exemplo, o Mercado Público da Capital, com dois pavilhões em estrutura metálica, inaugurado em 1897.

construído pouco depois, em 1915, para o lazer dos operários que não estavam “à altura” do luxo do Teatro José de Alencar.

Sua implantação, que antes era numa área ajardinada ao centro da praça do Patrocínio, passou a ser num terreno do Governo em frente a mesma praça, agora com outro nome, Marquês do Herval, entre a Escola Normal, depois Faculdade de Medicina e o Quartel Batalhão de Segurança, depois Centro de Saúde, em 1932 (Figuras 75 e 76). Logo, a mudança do local, também mudou o partido, de um edifício totalmente livre para um que se limitava entre duas edificações. Em 1973, o Centro de Saúde foi demolido dando lugar a um jardim, com projeto de Burle Marx. O jardim veio com a intenção de melhorar o conforto térmico do teatro. E a Faculdade de Medicina, deu lugar ao IPHAN (antigo SPHAN) e a um anexo do teatro (Figuras 77 e 78).

Figuras 75. Cartão-postal que mostra a Faculdade de Medicina ao lado direito do Theatro José de Alencar e o Centro de Saúde, década de 50.



Fonte: Chaves, Veloso & Capelo, 2006.

Figuras 76. Centro de Saúde ao lado esquerdo do Theatro José de Alencar, s/d.



Fonte: <http://mapa.cultura.ce.gov.br/espaco/317/>

Figura 77. Localização do Teatro José de Alencar, Fortaleza.



Fonte: Google Earth.

Figura 78. Vista aérea do Teatro José de Alencar para a fachada frontal, uma das laterais e o jardim, 1910, Fortaleza, s/d.

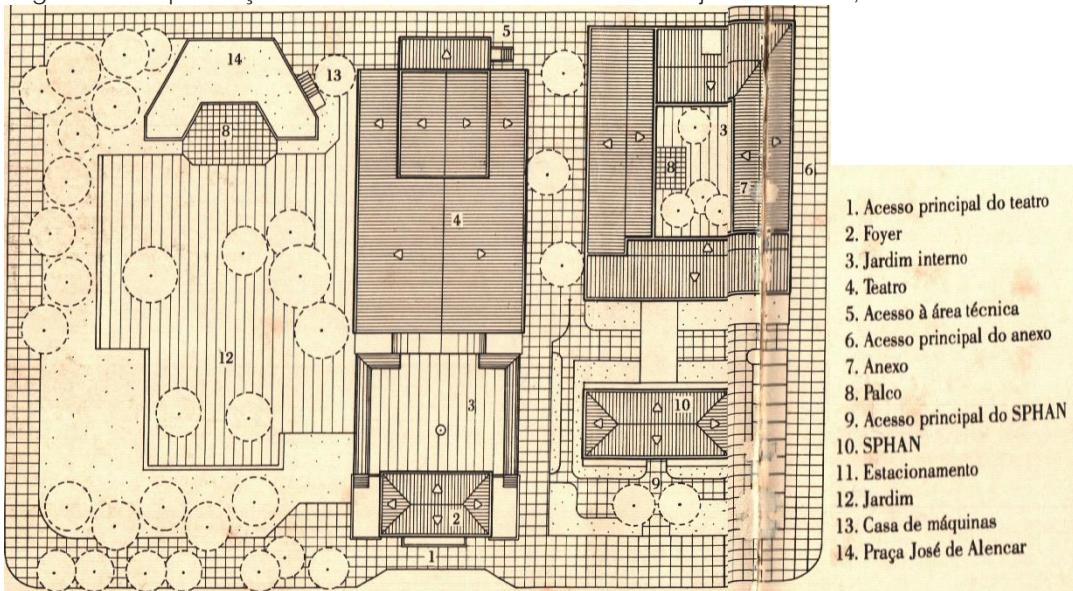


Fonte: Veloso & Barroso, 2002.

Algumas reformas se sucederam no teatro, a primeira em 1918, quando foram realizadas obras de instalação da iluminação elétrica com a introdução de portas laterais na plateia, pois o calor era excessivo, com a iluminação a gás carbônico e sem a circulação de ar suficiente. Com a também substituição do piso do pátio por ladrilhos e alguns concertos no telhado. Na segunda reforma,

em 1938, o teatro recebeu nova pintura, novos forros na audiência e no foyer, novos vidros no frontispício nas mesmas cores, e foram removidos os canteiros do pátio. Em 1957, uma reforma geral do prédio, refez a sua caixa cênica, com mudança de mobiliário, como as cadeiras da plateia e camarotes e a inserção de grades de ferro, em substituição as divisórias de madeira dos camarotes, dentre outras. A reforma de 1973, com o professor e arquiteto Liberal de Castro a frente, buscou restituir os aspectos originais do teatro, num trabalho mais minucioso, recuperando-se seus vitrais, a estrutura metálica em oxidação, pinturas, pisos, cobertas, as cadeiras voltaram a ser trocadas, lembrando as antigas de palhinha e sistemas de ventilação, iluminação e cenografia modernos foram instalados. Mudança também houve nos ambientes, com o acréscimo de banheiros, sala para aulas de balé, um bar, biblioteca e novas aberturas com grades de ferro nas laterais do pátio para dar acesso ao também novo jardim lateral, já mencionado, fazendo jus ao termo que lhe era atribuído de “teatro-jardim”.⁴² Também um novo prédio, identificado como um anexo de acesso independente, foi incorporado ao Teatro José de Alencar na reforma de 1989 a 1990. Estando o jardim lateral, em estado de abandono na época, foi reformado nesse mesmo ano (Figura 80). O teatro foi tombado em 10 de agosto de 1964.⁴³

Figura 79. Implantação do Teatro José de Alencar com o jardim lateral, anexo e o IPHAN, s/d.



Fonte: Acervo do IPHAN do Ceará. Livro de registro da Obra de Restauração 1989-1991, Governo do Estado do Ceará.

O Teatro José de Alencar é o nosso representante do modelo “teatro-jardim”, com um pátio interno rodeado por varandas e passarelas em estrutura metálica, ligando o frontispício da plateia ao salão nobre. É uma das obras de maior valor

⁴²- VELOSO & BARROSO, Oswald & Patrícia. *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002, p.47, 48 e 49.

⁴³- DIÓGENES & DUARTE JÚNIOR, Beatriz Helena Nogueira & Romeu. *Guia dos bens tombados no Estado do Ceará. Coleção Nossa Cultura*. Fortaleza: Secult, 2006, p.179.

do ecletismo que nele atinge até “as soluções construtivas, quer nos elementos de sustentação (alvenaria de tijolos e ferro fundido) ou de travejamento (madeira e aço), quer nas coberturas (telhas de zinco, telhas cerâmicas francesas e telhas de canudo) ” (CASTRO, 1992, p.79). Na fachada externa, temos elementos do Neoclássico e na parte metálica, elementos do Art Nouveau.

O teatro apresenta três volumes independentes e quatro seções, com térreo e mais quatro pavimentos, sendo o quarto um espaço de acesso técnico para a coberta e o lanternim. A primeira seção, corresponde ao primeiro volume que abriga o foyer com pé-direito duplo no térreo e o salão nobre, também com pé-direito duplo sobre foyer; a segunda seção corresponde a um pátio pavimentado, o “jardim”; a terceira seção, corresponde ao segundo volume, o mais alongado e alto, que envolve o auditório e a caixa cênica; e a quarta seção, que corresponde ao terceiro bloco, se destinava as salas de apoio para cenários, equipamentos e a administração, entre o térreo e o 2º pavimento. O auditório tem uma plateia em ferradura lembrando um “U” e três ordens na galeria distribuídas em frisas, camarotes e torrinhas, respectivamente, com as frisas indo até o proscênio. A plateia em nível mais baixo é seguida do palco com os camarins nas laterais deste, com o fosso da orquestra correspondendo ao mesmo local do proscênio, abaixo dele (Figuras 80, 81, 82, 83, 84, 85 e 86).

Figura 80. Fachada Frontal Externa do Teatro José de Alencar, 1910, Fortaleza, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 81. Fachada Frontal Interna do pátio do Teatro José de Alencar, 1910, Fortaleza, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 82. Vista da varanda do auditório para o pátio do Teatro José de Alencar, 1910, Fortaleza, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 83. Planta baixa do Térreo do Teatro José de Alencar, 1910, Fortaleza.

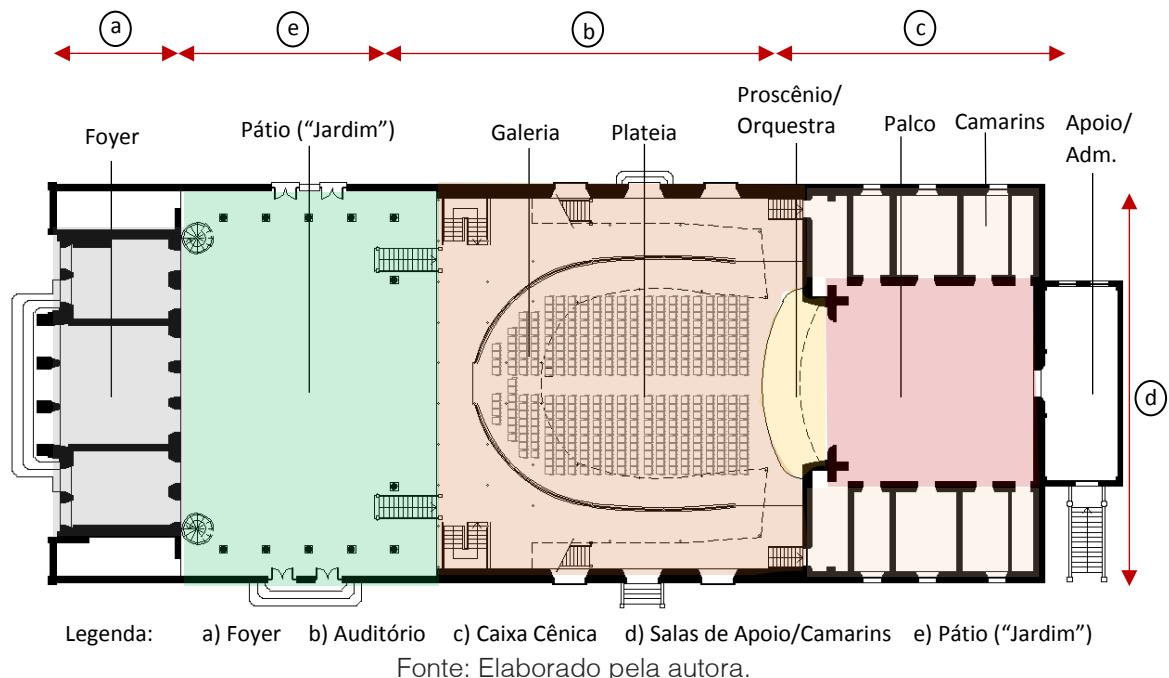
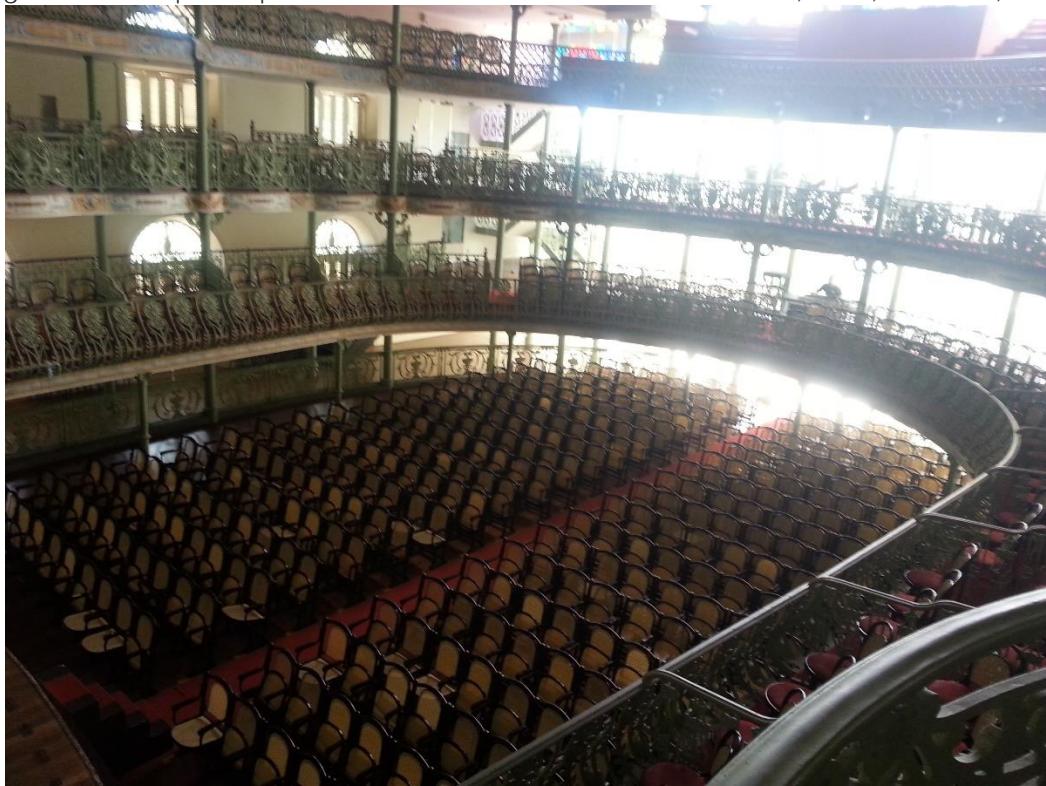


Figura 84. Vista para a plateia no tinterior do Teatro José de Alencar, 1910, Fortaleza, 2017



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 85. Vista para o palco no interior do Teatro José de Alencar, 1910, Fortaleza, 2017



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 86. Vista para o palco do corredor da plateia no interior do teatro, Fortaleza, 2017



Fonte: Acervo Pessoal.

Teatro do Parque, 1915, PE

Na Recife, do século XX, por iniciativa do português Bento Luiz de Aguiar, futuro comendador, foi que se construiu o Teatro do Parque. Nessa época, a cidade vivenciava o sistema republicano e já havia passado por inúmeras obras de urbanização e na arquitetura, ao longo do século XIX, justificadas pelo ideal modernizador que continuava a predominar ao longo do novo século. Via-se a dinâmica das ruas nos bondes, trenzinhos e automóveis, de uma sociedade onde predominava a influência europeia. Em meio a ela, o comendador Bento Aguiar, que chegou ainda menino ao Brasil, havia prosperado como comerciante e era reconhecido pelo engajamento em causas sociais de grande êxito, como os serviços prestados ao Hospital Português de Beneficência, do qual se tornou protetor e provedor.

Sempre pensando no bem coletivo e com uma sensibilidade cultural, tinha o desejo de construir um parque para a diversão do povo recifense, em um terreno de sua posse, na Rua do Hospício no bairro da Boa Vista. No terreno, que possuía um grande espaço interno primeiro ele construiu, se construiu o Hotel do Parque, para hospedar as companhias que viria a receber num futuro teatro. O Hotel foi palco de inúmeras comemorações das famílias mais ricas e de eventos para a sociedade. Desde o hotel, Bento Aguiar, importou parte do material de construção, mobiliário e elementos decorativos, trazendo profissionais europeus para a construção.

Em 1910, resolve fazer um acréscimo ao Hotel, e avançar em mais uma etapa do idealizado “parque de diversões”, com a construção de um teatro na Rua do Hospício, de estrutura importada da Alemanha, sob a responsabilidade do engenheiro K. M. Macgregor da empresa Montheath & C. O prédio teria uma estrutura toda em ferro, que chegou da Europa de navio, e uma cobertura metálica no auditório. O Teatro do Parque inaugurado em 24 de agosto de 1915, ganhando destaque em todos os jornais (Figuras 87 e 88).

Figuras 87 e 88. Vistas para o palco e para a plateia no interior do Teatro do Parque, em agosto de 1915. Fotografias do Jornal do Recife.



Fonte: DIAS, 2008.

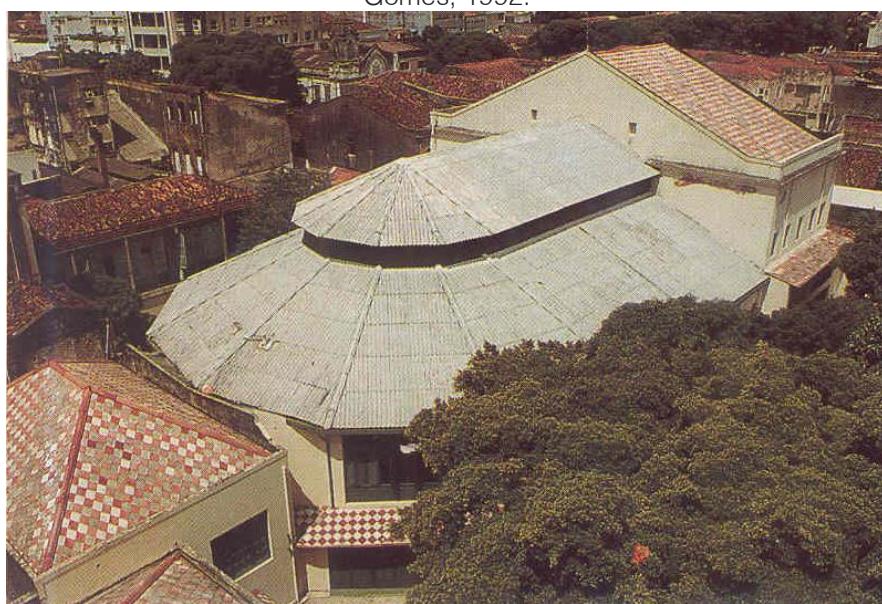
O Tetro do Parque com uma implantação (Figuras 89 e 90) em quadra e é solto no lote. Para dar ao teatro uma entrada independente do hotel, o comendador utilizou um de seus terrenos vizinhos, demolindo a residência existente. Por isso, tem seu acesso principal em uma fachada estreita e singela, que leva através de um longo hall, ao lote onde está o “corpo” principal do teatro. Seu partido, trazia um edifício aberto, abrindo todas as laterais da plateia, em vãos de madeira de cima a baixo, para a ventilação natural, se adaptando ao clima tropical, em uma comunicação direta da plateia com uma área externa ajardinada. Área de onde o público podia assistir também os espetáculos.

Figura 89. Localização do Teatro José de Alencar, Fortaleza.



Fonte: Google Earth.

Figura 90. Vista aérea do “corpo principal” do Teatro do Parque, após o hall de acesso, incluindo os volumes que abrigam o foyer, o auditório e a caixa cênica. Fotografia de Geraldo Gomes, 1992.



Fonte: Revista Projeto, 1992. Fonte: Acervo da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural de Recife.

No mês seguinte a inauguração do teatro seu benfeitor, o comendador Bento Aguiar, viria a falecer, vítima das constantes epidemias da época, pondo fim a continuidade do “complexo” do parque de diversões, que agora se encerrava com o Hotel e o Teatro.

Já existindo um teatro público e imponente na cidade, o Teatro Santa Isabel, ele se introduz em um outro contexto, onde a preocupação já não era “abrigar a ópera”. Sobre isso, Lêda Dias em seu livro Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte, traz o depoimento do Prof. José Luiz da Mota Menezes, em 2006:

“Este teatro aberto vai se incorporar a uma outra fora de lazer urbano, que era um tanto diferente daquela que se praticava no Teatro Santa Isabel. Ao Teatro Santa Isabel eram mais as óperas, as cantatas, os concertos...Ali era o Vaudevilles! Era como que se transferisse para o Brasil uma vida européia das chamadas revistas de variedades, as coisas que eram da diversão da tarde.” (DIAS, 2008, p.32)

De uma iniciativa privada, a localização do Teatro do Parque não se encontrava em praça, como os demais, e sim no meio da quadra no centro de Recife, pois na época de sua implantação já não se tinha preocupação tão forte com o “embelezamento” desse equipamento associado ao espaço urbano, e também já se introduzia o cinema, que segundo Pevsner (1980, tradução nossa, p.104), era “um sério competidor do teatro ao longo do primeiro terço do séc. XX”. Fato, que o comendador já havia previsto na construção do teatro, que também funcionou como “cine-teatro”, exibindo filmes e espetáculos ao mesmo tempo.

Em 1929, os cinemas ganhavam espaço, e o Teatro do Parque foi reformado pela primeira vez, num arrendamento do empresário Severiano Ribeiro, para se tornar um ambiente mais confortável de exibições cinematográficas, com uma tela de cinema em seu palco, se mantendo sua estrutura arquitetônica. Ele funcionou exclusivamente como cinema por trinta anos, quando voltaria a ser teatro, em 28 de abril de 1959 através do decreto nº 3067 de 24 de abril do mesmo ano, já que a essa altura existiam vários cinemas espalhados pela cidade e a classe teatral exigia o espaço de volta, pois eram poucos os teatros existentes na cidade, não sendo mais o foco de construção no âmbito cultural. Houve rápidas obras de recuperação na pintura, nas cadeiras da plateia, com uma nova cobertura, piso e madeiramento da caixa cênica, sendo reinaugurado em dezembro de 1959, agora sob a proteção da Prefeitura de Recife.⁴⁴

Em estado de abandono na década de 60, passou de 1968 a 1969, por uma grande reforma, que lhe dotou de forros, escondendo a estrutura metálica da coberta e novas paredes de alvenaria, fechando as aberturas laterais da plateia, descaracterizando, assim, a sua estrutura. Na década de 70 (Figura 91) voltou

⁴⁴- DIAS, Lêda. Cine-Teatro do Parque: um espetáculo à parte. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008, p. 61, 75 e 78.

a funcionar como cinema educativo, chegando a abrigar também uma Pinacoteca e uma Filmoteca Municipal.⁴⁵

Figura 91. Fachada do teatro na Rua do Hospício, anterior a reforma da década de 80.



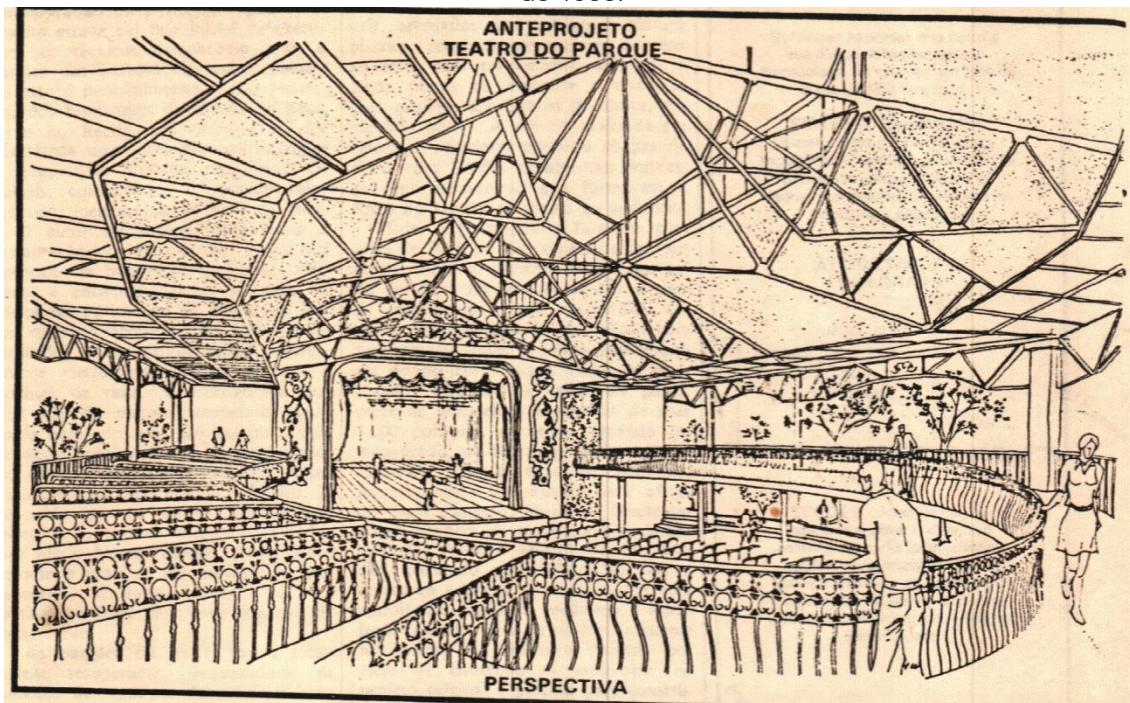
Fonte: Acervo do professor e arquiteto Antônio Amaral.

Em 1986, é interditado devido ao desabamento de parte do teto com as chuvas e um princípio de incêndio, passando por uma restauração, que lhe devolveria as características originais: as laterais foram reabertas em comunicação com o jardim, trazendo a ventilação natural; a cobertura metálica e o lanternim, voltavam a “respirar” na saída do ar quente, com a retirada do forro; e as venezianas de madeira voltavam ao modelo anterior. Desta reforma, coube o projeto ao professor e arquiteto Antônio Amaral, que nos recebeu em sua residência para consulta de seu acervo de fotografias da época, falando sobre a mesma. Houve uma reinauguração que lotou o teatro, em 28 de outubro de 1988 (Figuras 92, 93 e 94). A essa altura, o Hotel, já havia sido vendido e transformado em hospedaria e supermercado, abrigando atualmente uma loja de eletrodomésticos.

No teatro, ainda foram realizadas algumas melhorias a partir de 1995, e de 1999 a 2000, ocorreu a instalação de um sistema de ar-condicionado e tratamento acústico reabrindo em 22 de setembro de 2000. Este último projeto esteve a cargo da professora e arquiteta Berenice Amaral, esposa de Antônio Amaral, que também nos recebeu em sua residência para consulta de material.

⁴⁵- DIAS, Lêda. Op. Cit, 2008, p. 101, 102, 109, 116 e 123.

Figura 92. Perspectiva do interior do Teatro do Parque, 1915, Recife. Anteprojeto de Reforma de 1988.



Fonte: Revista Dirigente Construtor, 1989. Fonte: Acervo do professor e arquiteto Antônio Amaral.

Figuras 93 e 94. Interior do Teatro do Parque, 1915, Recife, antes e após a reforma de 1988.



Fonte: Acervo do professor e arquiteto Antônio Amaral.

Sempre alternando entre o teatro, o cinema e a música, muitos são os questionamentos quanto a sua proteção, pois devido a sua importância histórica, cultural e arquitetônica em seus aspectos únicos, já deveria ser tombado, estando até mesmo fora das Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural (ZEPH): “o limite(...) acaba exatamente quando inicia o lote do conjunto arquitetônico Hotel e Teatro do Parque” (DIAS, 2008, p.150). Um primeiro passo, com relação a essa proteção, foi dado com o Decreto nº 26.610 de 29 de agosto de 2012, que o declara um Imóvel Especial de Preservação (IEP) através da Legislação Municipal do Recife.

Atualmente, o teatro se encontra em “estado permanente” de reforma desde 2010, já passando por vários protestos, devido à demora. Entramos em contato, em agosto deste ano, com a arquiteta Simone Ozias do Gabinete de Projetos Especiais da prefeitura de Recife, porém não nos foi concedido acesso ao local por se encontrar em reforma. Em 2015, ano de seu centenário, foi concluída uma primeira etapa da obra, parando a mesma possivelmente por falta de verba, revoltando ainda mais a classe artística. Em setembro deste ano, uma comissão técnica visitou o teatro para avaliação e acompanhamento das obras de restauro e uma nova licitação foi aberta para lhe dar continuidade, com previsão de entrega para daqui a um ano e meio⁴⁶, devolvendo, assim, a esperança da vivacidade dos tempos de outrora para o histórico equipamento cultural.

O Teatro do Parque é o nosso representante do modelo “teatro no jardim”, termo específico que adotamos para ele, pois abre suas laterais em grandes vãos para o exterior ajardinado, ao invés de adotar um pátio entre o foyer e o auditório, como vimos no Teatro José de Alencar. É uma das obras de destaque da arquitetura do ferro, em Recife, com elementos que remetem ao Art Nouveau. Tem “uma estrutura parcialmente revestida de argamassa e treliças aparentes na coberta”, com essa mesma estrutura revestida, aplicada nas lajes dos camarotes.⁴⁷

O teatro apresenta quatro volumes principais com a ramificação de setores administrativos nas suas laterais. Esses volumes abrigam seções independentes entre si, distribuídas em térreo mais três pavimentos. A primeira seção, corresponde ao primeiro volume que abriga o hall de acesso, no térreo; a segunda seção, equivale ao segundo volume, correspondente ao foyer, também no térreo; a terceira seção, é o terceiro volume e envolve o auditório; e a quarta seção, que fica no quarto e mais alto volume, se destinava a caixa cênica e aos camarins, estes últimos entre o térreo e o 3º pavimento. Além desta setorização, ambientes administrativos e salas de ensaio se agregam ao lado

⁴⁶- Teatro do Parque recebe vistoria de comissão criada para acompanhar reforma. Notícia de 20 de setembro de 2017. Disponível em: <<http://www.diariodepernambuco.com.br/>>. Acesso em: 2 de Novembro de 2017.

⁴⁷- Um teatro-jardim para o clima tropical. Revista Dirigente Construtor, São Paulo, nº12, 1989. Relato do Profº Antônio Amaral sobre a reforma de 1986 à revista.

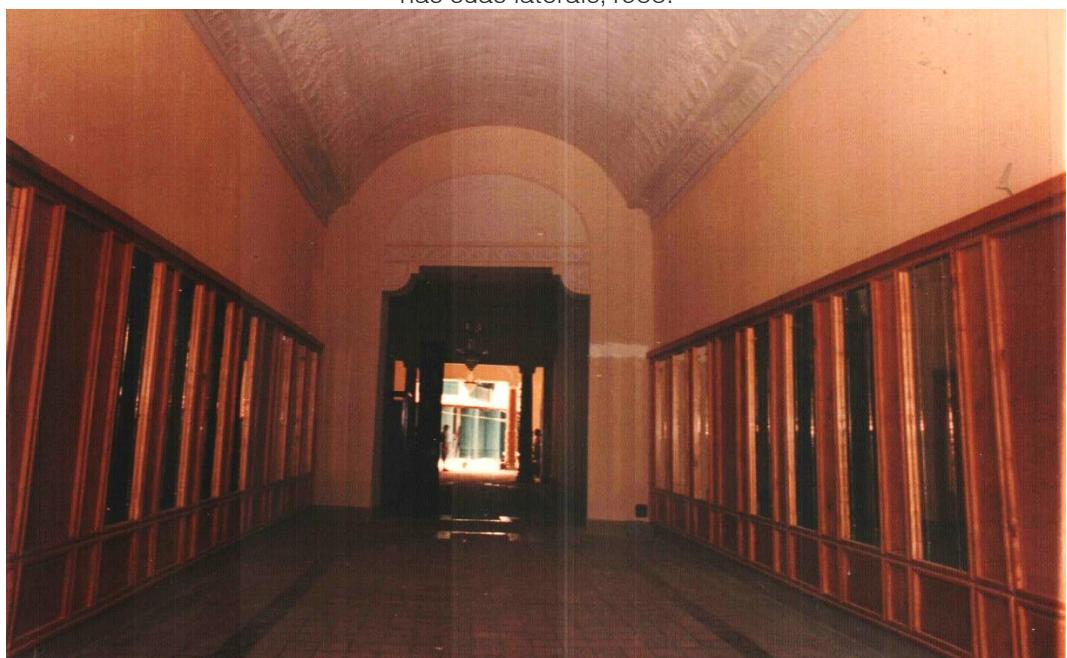
dos volumes do hall de acesso e da caixa cênica, no térreo. O auditório tem uma plateia em ferradura com apenas uma ordem de camarotes na galeria. A plateia em nível mais baixo é seguida do palco com os camarins nas laterais deste, com a orquestra correspondendo ao mesmo local do proscênio (Figuras 95, 96, 97, 98 e 99).

Figura 95. Fachada do teatro na Rua do Hospício, 2017.



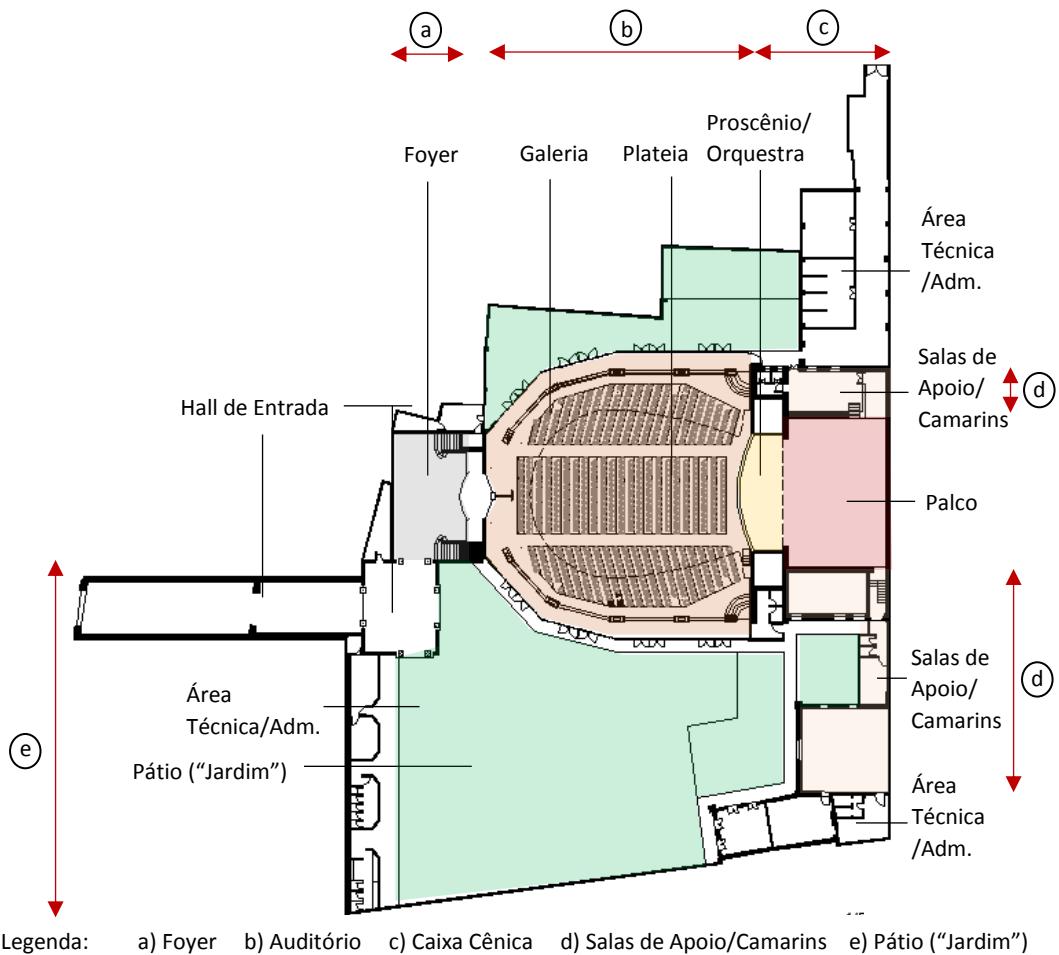
Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 96. Hall de acesso do Teatro do Parque com destaque para os espelhos que haviam nas suas laterais, 1988.



Fonte: Acervo do professor e arquiteto Antônio Amaral.

Figura 97. Planta baixa do Teatro do Parque, 1915, Recife.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 98. Vista para o auditório do Teatro do Parque na área externa do jardim.



Fonte: Revista Projeto, 1992. Fonte: Acervo da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural de Recife.

Figura 99. Vista do interior do Teatro do Parque.



Fonte: Revista Projeto, 1992. Fonte: Acervo da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural de Recife.

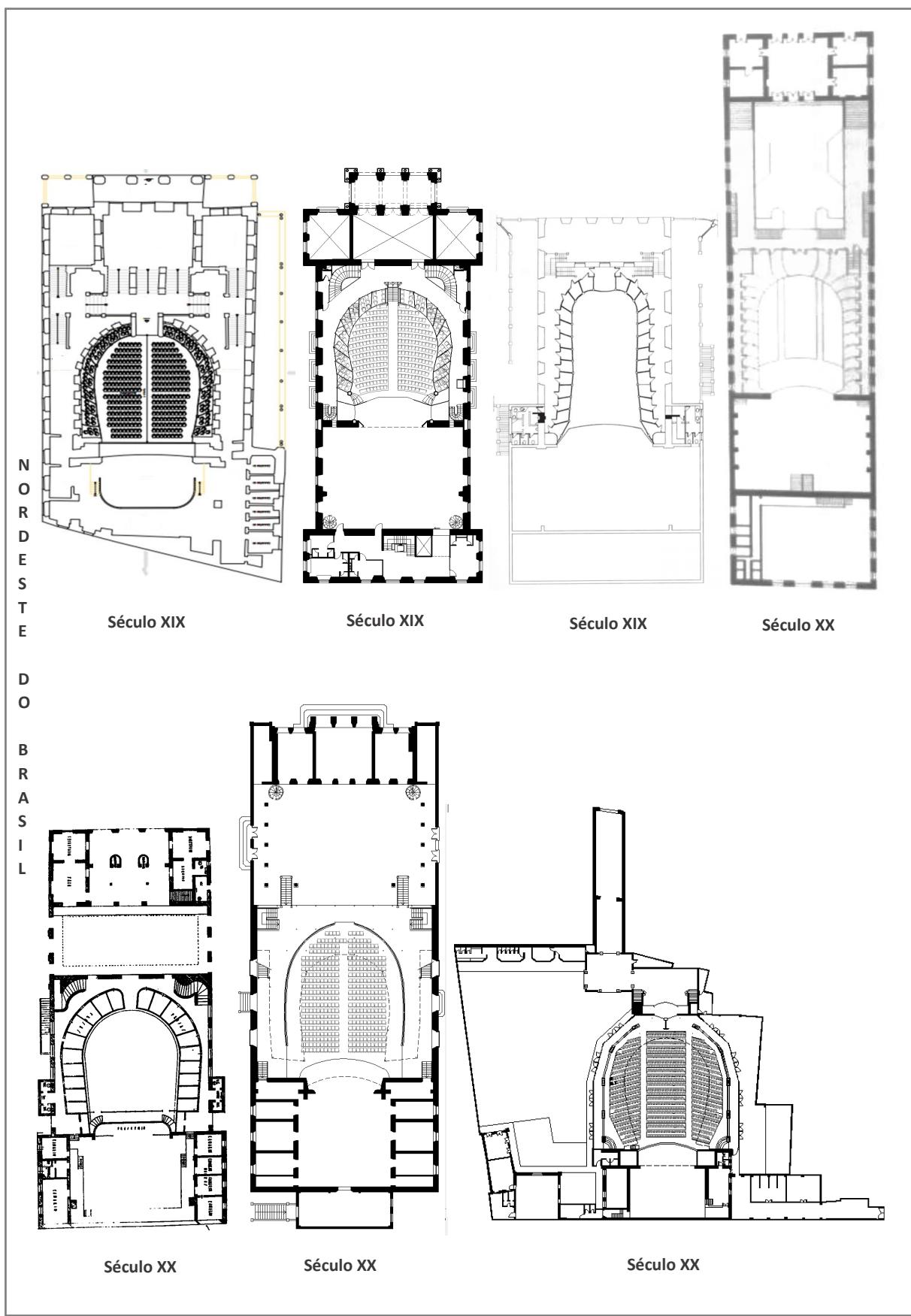


Figura 100. Quadro resumo das plantas dos teatros estudados nesse capítulo no Nordeste do Brasil.

3. ABREM-SE AS CORTINAS: DESMEMBRAMENTO DOS EXEMPLARES



3.1. Aplicação do método de análise e identificação da adequação arquitetônica.

A fim de se comprovar a transformação da planta do modelo italiano de teatros no Nordeste do Brasil, procuramos uma análise que nos possibilitasse a identificação das diferenças e similaridades entre os três modelos de teatro encontrados. Para isso, adotamos a metodologia de Souza (2006) em seu estudo sobre a “Relação Forma e Função em Edifícios Teatrais em um Ambiente Virtual de Aprendizagem”. Nele, a autora apresenta a metodologia de análise da forma, segundo Pause & Clark (1987) do livro “Temas de Composições”. Este se inclui num grupo de autores tal como Le Corbusier, Franci Ching e Geoffrey Baker, que buscam compreender a concepção arquitetônica na identificação dos elementos que determinam a sua forma.

Pause & Clark (1987) trabalharam o seu método em 88 obras arquitetônicas a partir de desenhos na leitura das plantas: implantação, plantas-baixas, cortes e fachadas, em onze diagramas analíticos para se obter um partido resultante, denominados por eles de “parti”, como a essência do desenho (Figura 101). Uma das obras na qual os autores aplicaram a metodologia foi o teatro de Besançon de Claude Nicholas Ledoux, de 1784 (Figuras 102, 103 e 104).

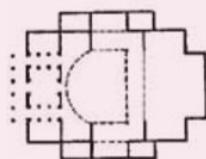
Como nosso interesse é verificar as características em comum ou divergentes que nos comprovem uma transformação dentro de um contexto climático, escolhemos, dentre os diagramas abordados pelo método, alguns de maior relevância para o nosso estudo, totalizando cinco diagramas: estrutura, iluminação, circulação/ambiente, simetria/equilíbrio e adição/ subtração.

Figura 101. Quadro resumo da análise de Pause & Clark, com destaque para os diagramas a serem abordados nessa pesquisa.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 102. Análise feita por Pause & Clark, com destaque para os diagramas a serem abordados nessa pesquisa. – Parte 1.



MUROS
 COLUMNAS
 VIGAS PRINCIPIALES

DIAGRAMA 1 - Estrutura: Além de apoio, a estrutura pode definir espaços, sugerir movimentos ou desenvolver composições. (Fonte: Pause & Clark, 1987)



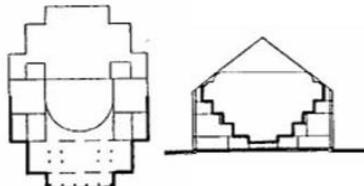
DIRECTA
 DIFUSA
 INDIRECTA
 ESPACIO INTERIOR

DIAGRAMA 2 - Iluminação Natural: As características da iluminação interferem na percepção da massa e do volume na arquitetura. A entrada de luz é definida no corte ou na fachada, a forma como ela penetra no espaço gera efeitos que interferem no resultado do projeto (e de como o objeto arquitetônico é percebido). (Fonte: Pause & Clark, 1987)



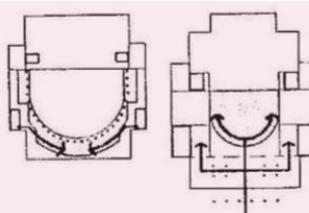
MASA PRINCIPAL
 MASA SECUNDARIA

DIAGRAMA 3 - Massa – Trata-se da configuração tridimensional que predomina no edifício. Pode identificar acessos ou enfatizar os significado da arquitetura. (Fonte: Pause & Clark, 1987)



CONFIGURACIÓN EN RELACION
 RESTO DEL EDIFICIO

DIAGRAMA 4 - Relação Planta-Corte-Fachada – Convenções a serviço da reprodução das configurações horizontal e vertical do edifício. A planta pode ser geradora da forma, já corte e fachada são auxiliares mais ligados a visão frontal do edifício. Esses desenhos são utilizados pressupondo a compreensão do volume. A interdependência deles pode também servir de estratégia de projeto. (Fonte: Pause & Clark, 1987)



CIRCULACIÓN PRINCIPAL
 CIRCULACIÓN SECUNDARIA
 ESPACIOS-USO
 RESTO DEL EDIFICIO
 CIRCULACIÓN VERTICAL

DIAGRAMA 5 - Relação Circulação-Ambiente – O ambiente está mais ligado à função, enquanto a circulação determina a maneira como as pessoas experimentam o edifício. A relação entre circulação e ambiente pode indicar condição de privacidade e de conexão, estes aspectos estão profundamente interligados. (Fonte: Pause & Clark, 1987)

Figura 103. Análise feita por Pause & Clark, com destaque para os diagramas a serem abordados nessa pesquisa. – Parte 2.



DIAGRAMA 6 - Relação Unidade-Conjunto – Um conjunto pode ser configurado por uma unidade ou por uma soma delas. As unidades podem identificar usos, volumes. No Teatro de Besançon as unidades espaciais e a forma construída se combinam. (Fonte: Pause & Clark, 1987)

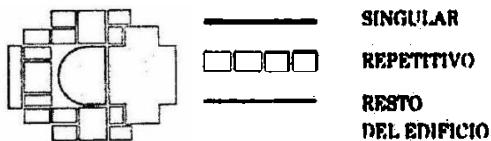


DIAGRAMA 7 - Relação Repetitivo-Singular – A definição de um vem determinada pelo domínio do outro. A ausência ou presença de atributos determina que os componentes sejam repetitivos ou singulares. No Teatro de Besançon, as unidades múltiplas se relacionam de várias maneiras com o elemento singular. (Fonte: Pause & Clark, 1987)

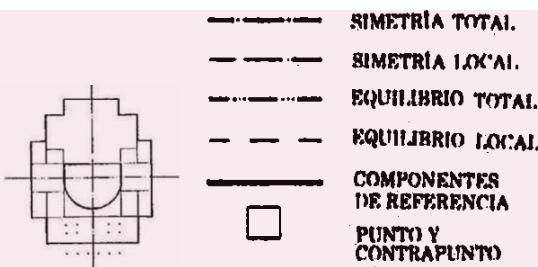


DIAGRAMA 8 - Simetria e Equilíbrio – O equilíbrio é um estado de estabilidade perceptiva ou conceitual. A simetria é uma forma específica de equilíbrio. Para que haja equilíbrio é preciso correspondência entre as partes de um edifício cortado por uma linha imaginária, já a simetria existe quando a mesma unidade se apresenta em ambos os lados definidos pela linha de equilíbrio (refletido e rotação). (Fonte: Pause & Clark, 1987)

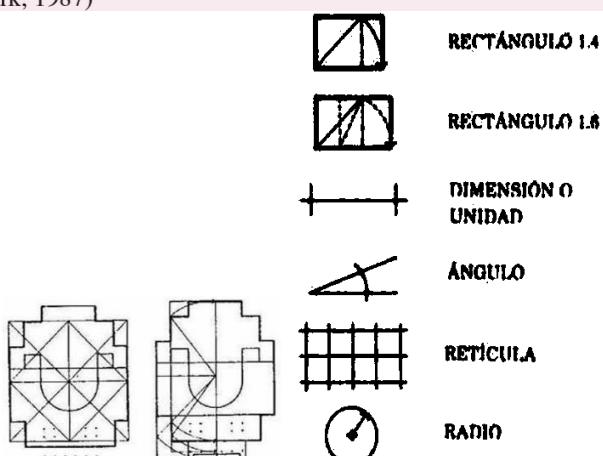
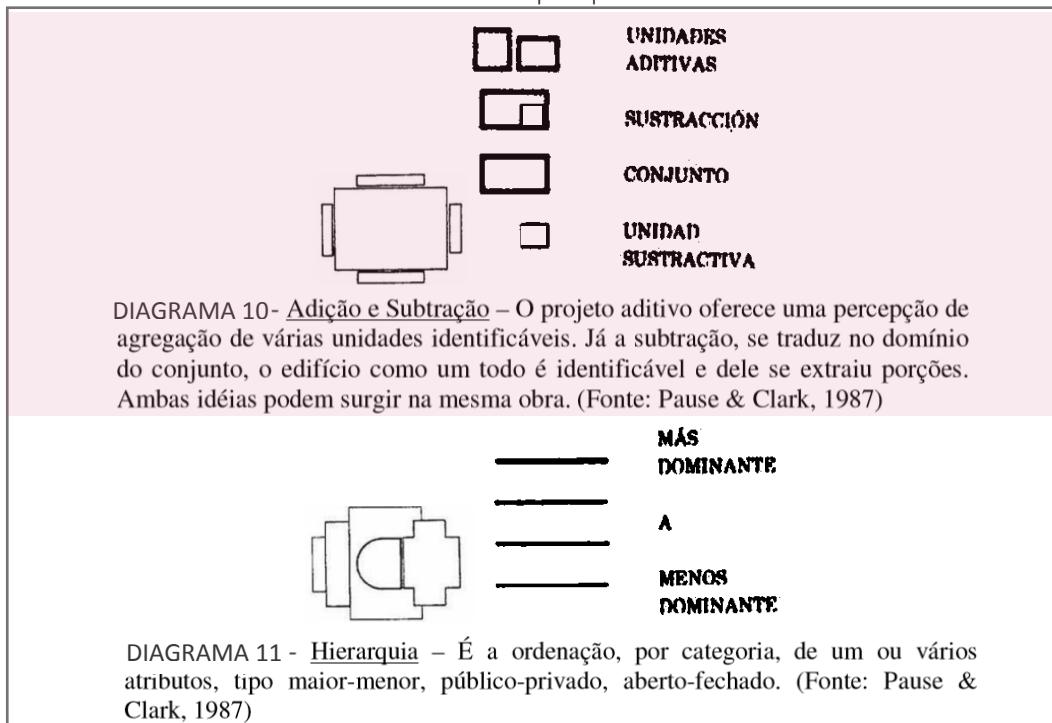


DIAGRAMA 9 - Geometria – Sua aplicação se dá através de formas geométricas simples, de sistemas de proporções e de formas complexas resultantes da manipulação das formas simples. A quadricula evidencia o desenvolvimento da geometria básica diante da multiplicação, subdivisão ou mutação das formas. A configuração geométrica de quatro quadrados consta de uma organização de duas por duas células e de um ponto central de contato. O Teatro de Besançon é um exemplo bastante ostensivo deste tipo de configuração. (Fonte: Pause & Clark, 1987)

Fonte: Souza, 2006 e <http://docplayer.com.br/10957445-Arquitetura-temas-de-composicao-roger-h-clark-e-michael-pause.html>.

Figura 104. Análise feita por Pause & Clark, com destaque para os diagramas a serem abordados nessa pesquisa. – Parte 3.



Fonte: Souza, 2006 e <http://docplayer.com.br/10957445-Arquitetura-temas-de-composicao-roger-h-clark-e-michael-pause.html>.

Souza (2006) aplicou essa metodologia em dois edifícios teatrais de Florianópolis, o Teatro Álvaro de Carvalho (Figura 105), de 1875 e o Teatro Ademir Rosa, de 1982. Unindo a ela outros critérios de projeto, buscando levantar pontos que Pause & Clark (1987) não levaram em consideração, através de um breve histórico da cidade e dos teatros, para compreender a “influência do movimento artístico da época, cultura e materiais mais comuns da região” (SOUZA, 2006, p.105).

Tomamos como referência a análise do Teatro Álvaro de Carvalho, um teatro da segunda metade do século XIX, que se aproxima mais, temporalmente, dos nossos exemplares de estudo. E como estudo adicional, assim como fez Souza, abordamos no capítulo anterior, subcapítulo 2.2, o histórico dos três teatros escolhidos reconhecendo a importância do contexto no qual surgiram esses modelos, no tocante a sua idealização de caráter público ou privado, o responsável pelo projeto, o edifício original e as reformas que venha a ter sofrido, a implantação e uma breve setorização da planta.

Figura 105. Análise feita por Souza, com destaque para os diagramas a serem abordados nessa pesquisa.



FIGURA 179 - Estrutura: nota-se a preocupação do arquiteto em deixar o máximo de área livre para a platéia, embora os pilares de sustentação do balcão obstrua a visão em alguns pontos. (Fonte: Autora, 2006)

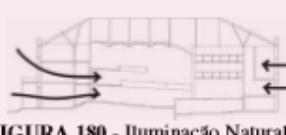


FIGURA 180 - Iluminação Natural – a iluminação natural se dá através do hall e do balcão. No fundo do palco, uma porta dá acesso à rua, mas encontra-se constantemente fechada. (Fonte: Autora, 2006)

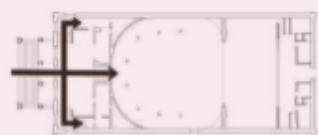


FIGURA 181 - Relação Circulação-Ambiente: os acessos ao ambiente principal (platéia) se dão através do hall e os balcões através das escadas laterais. (Fonte: Autora, 2006)



FIGURA 182 - Massa: a configuração predominante é composta pela silhueta do volume do balcão, do coroamento e da caixa que envolve o edifício. (Fonte: Autora, 2006)

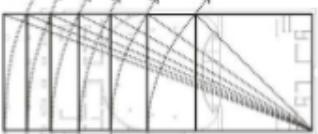


FIGURA 183 - Geometria: estabelecida por “retângulos dinâmicos”. *Para Hambridge a decomposição de um arranjo em seus retângulos mais elementares é o suficiente para em evidência o esquema harmônico de suas proporções.* (Fonte: Materia Didático das Disciplinas da FAU/UFRJ)

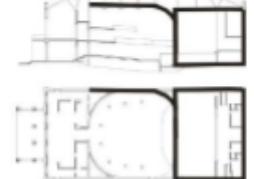


FIGURA 184 - Relação Planta-Corte-Fachada: se dá através da semelhança do desenho formado pela platéia e hall em ambas representações. (Fonte: Autora, 2006)



FIGURA 185 - Relação Repetitivo-Singular: o elemento singular, a platéia se relaciona de várias maneiras com as unidades múltiplas, demais espaços. (Fonte: Autora, 2006)



FIGURA 186 - Relação Unidade-Conjunto: os 4 polígonos (espaços auxiliares) formam conjunto com o elemento principal (platéia) e palco. (Fonte: Autora, 2006)



FIGURA 187 - Simetria e Equilíbrio: nota-se uma linha imaginária que passa pelo meio do edifício, estabelecendo o eixo de simetria do mesmo. (Fonte: Autora, 2006)



FIGURA 188 - Adição e Subtração: o corpo do edifício se destaca, dominando o conjunto, enquanto o balcão é extraído deste. (Fonte: Autora, 2006)



FIGURA 189 - Hierarquia: a hierarquia se dá entre a área de maior permanência do público (círculo platéia e entrada principal) e área de palco e serviços. (Fonte: Autora, 2006)

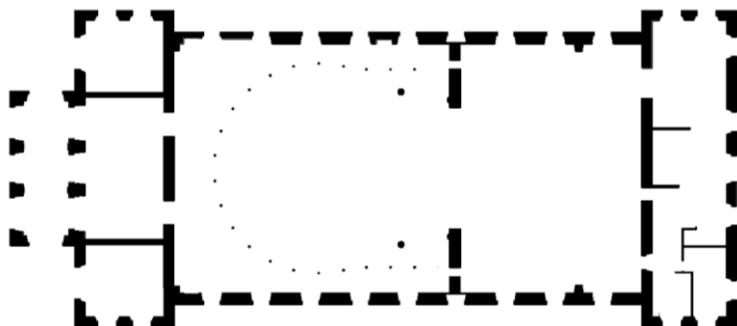
Fonte: Souza, 2006.

Partiremos agora, para a elaboração dos diagramas do método apresentado, aplicando-os nos Teatros Santa Isabel, José de Alencar e no Teatro do Parque. Cabe, lembrar que não apresentaremos as plantas de todos os pavimentos, pois nosso foco se faz no pavimento que comporta o auditório, principal setor do teatro, tal como fizemos ao longo de toda a pesquisa.

Teatro Santa Isabel, 1850, PE

1. Estrutura: nota-se que a estrutura define os espaços em setores independentes. E que se procura deixar o máximo de área livre para a plateia, com pilares mais delgados (inseridos na reconstrução), no entorno da mesma, para a sustentação dos balcões da galeria (em níveis diferentes, porém alinhados), que como não avançam sobre ela, não interferem na visão do espectador.

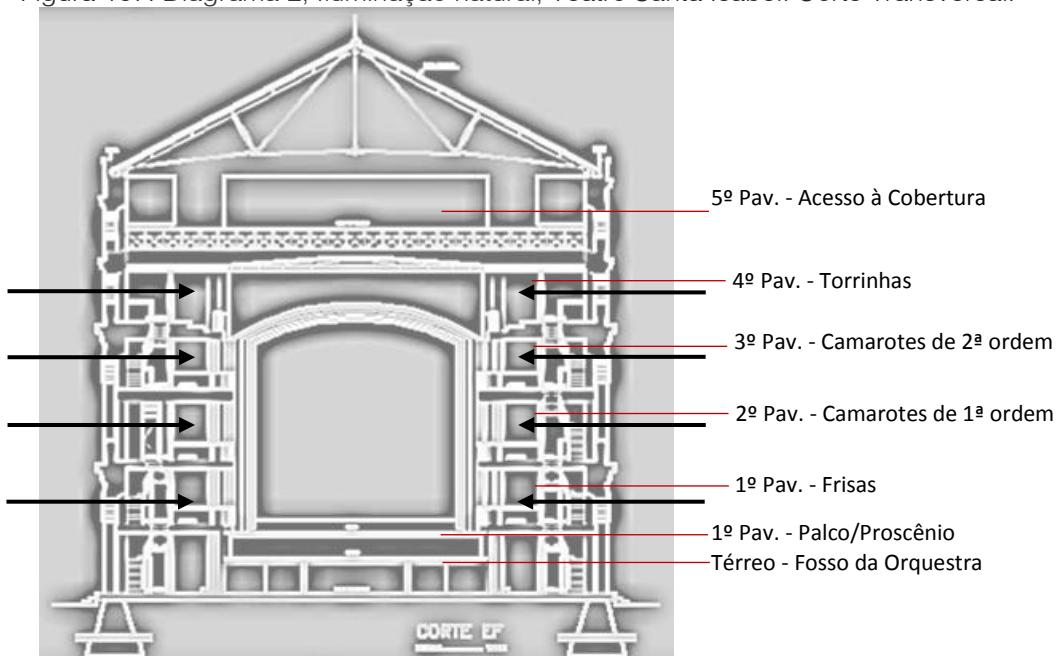
Figura 106. Diagrama 1, Estrutura, Teatro Santa Isabel.



Fonte: Elaborado pela autora.

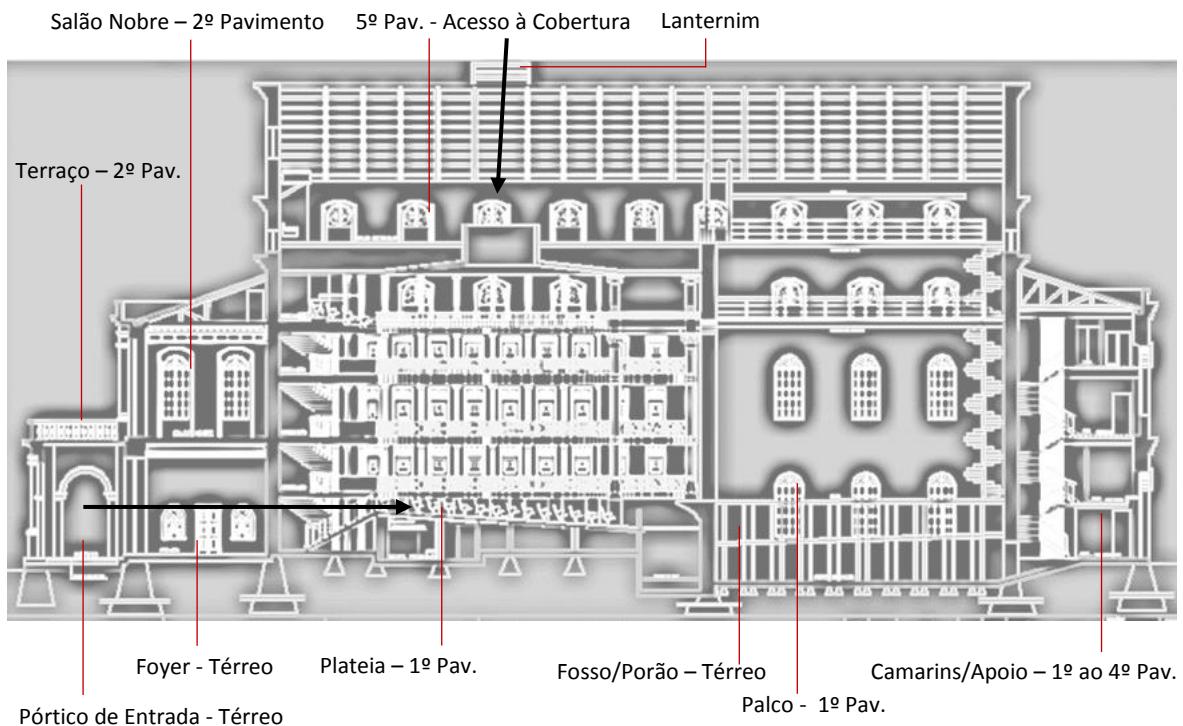
2. Iluminação natural: a iluminação se dá pelos acessos aos camarotes, já que essas se comunicam com o corredor dotado de grandes janelas e pelo hall de acesso que se comunica com a plateia através de uma escada. E pelo lanternim no pavimento de acesso à cobertura.

Figura 107. Diagrama 2, Iluminação natural, Teatro Santa Isabel. Corte Transversal.



Fonte: Acervo do IPHAN de Pernambuco. Foto editada pela autora.

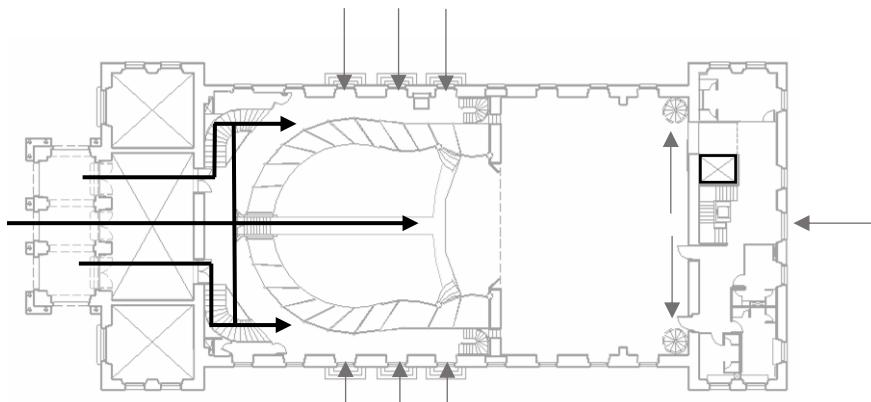
Figura 108. Diagrama 2, Iluminação natural, Teatro Santa Isabel. Corte Longitudinal.



Fonte: Acervo do IPHAN de Pernambuco. Foto editada pela autora.

3. Relação Circulação-Ambiente: o acesso principal ao auditório é pelo foyer, no térreo, através de uma escada central que leva até a plateia, no 1º pavimento e duas escadas laterais que levam aos camarotes. Os acessos secundários, de funcionários e artistas, são pelas fachadas laterais e posterior do teatro. Apresenta circulação vertical na área administrativa e nos camarins, e escadaria no palco para os camarins do 2º Pavimento.

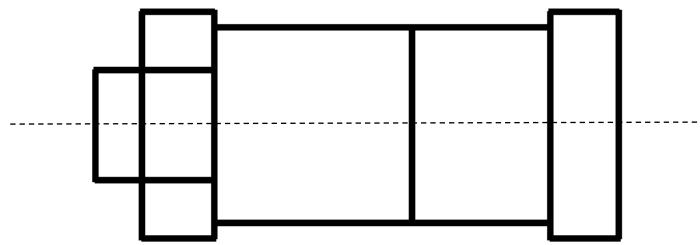
Figura 109. Diagrama 3, Relação Circulação-Ambiente, Teatro Santa Isabel.



Fonte: Elaborado pela autora.

4. Simetria e equilíbrio: ao se passar uma linha imaginária no meio do edifício, se estabelece seu eixo simétrico, com os dois lados da planta de mesma proporção.

Figura 110. Diagrama 4, Equilíbrio e simetria, Teatro Santa Isabel.



Fonte: Elaborado pela autora.

5. Adição e subtração: o corpo do auditório se une ao do foyer e ao dos camarins, dominando o conjunto, subtraíndo o pórtico.

Figura 111. Diagrama 5, Adição e subtração, Teatro Santa Isabel.

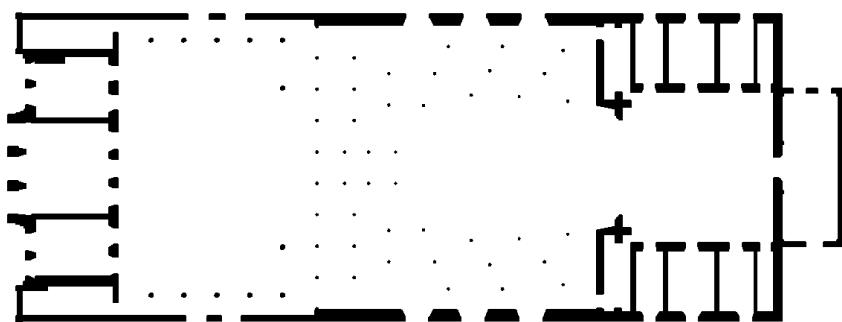


Fonte: Elaborado pela autora.

Teatro José de Alencar, 1910, CE

1. Estrutura: aqui a estrutura define alguns espaços como o foyer, a caixa cênica, os camarins e o apoio. O pátio e a plateia, com pilares mais delgados, conformam um espaço único, de livre comunicação. No exterior essa estrutura delgada que sustenta a varanda, não interfere na visão ou circulação. Já no interior, na plateia, os pilares que sustentam os balcões (em níveis mais altos e desencontrados) avançam sobre ela e acaba interferindo na visibilidade para o espectador e também na circulação nos corredores laterais da plateia.

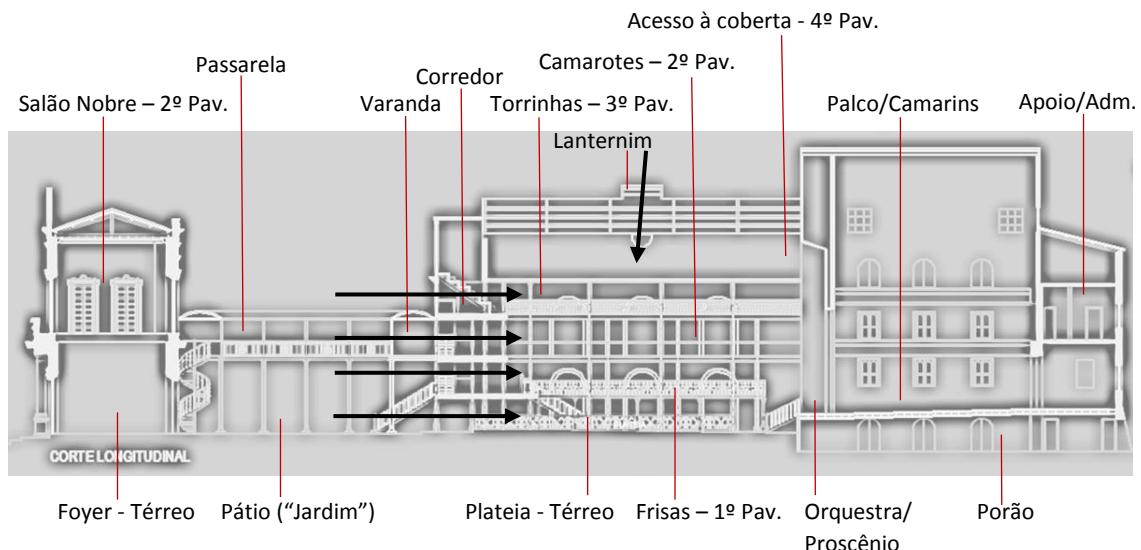
Figura 112. Diagrama 1, Estrutura, Teatro José de Alencar.



Fonte: Elaborado pela autora.

2. Iluminação natural: a iluminação se dá pelo pátio completamente aberto para a plateia, pela varanda dos camarotes, pelos vitrais, e nas laterais dos camarotes, pelas janelas. Toda a fachada de ferro do pátio possibilita a grande entrada de luz diretamente para o auditório. Há também, entrada de luz pelo lanternim no pavimento de acesso à cobertura.

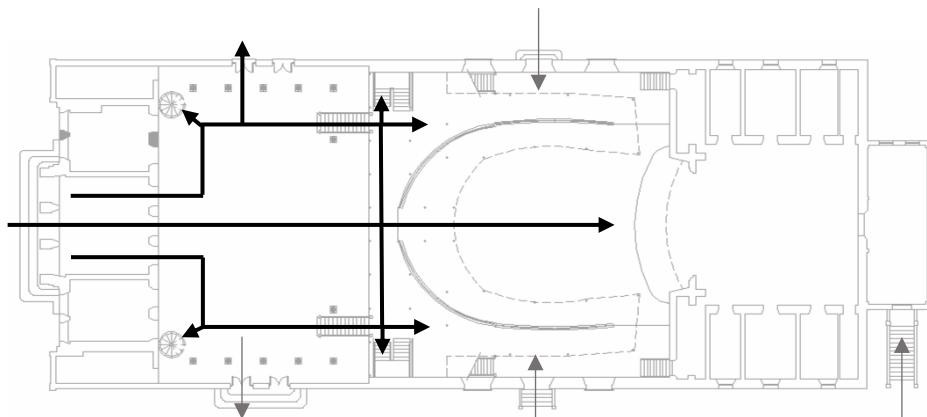
Figura 113. Diagrama 2, Iluminação natural, Teatro José de Alencar. Corte longitudinal.



Fonte: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Foto editada pela autora.

3. Relação Circulação-Ambiente: o acesso principal ao auditório é pelo foyer, passando pelo pátio, no térreo. No pátio, é onde se encontram os diferentes acessos, não apenas para a plateia, como também através de duas escadas na fachada em ferro, se tem acesso a varanda e dessas aos camarotes e às passarelas que levam ao salão nobre. Duas outras escadas helicoidais no pátio, na fachada em alvenaria, levam diretamente ao salão nobre, no 2º pavimento. Os acessos secundários, de funcionários e artistas, são pelas fachadas laterais e posterior do teatro. Do pátio ainda, se tem acesso em uma das laterais ao jardim, e no outro lado, para o anexo.

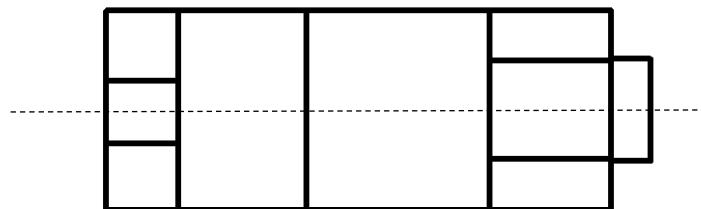
Figura 114. Diagrama 3, Relação Circulação-Ambiente, Teatro José de Alencar.



Fonte: Elaborado pela autora.

4. Simetria e equilíbrio: ao se passar uma linha imaginária no meio do edifício, se estabelece seu eixo simétrico, com os dois lados da planta de mesma proporção.

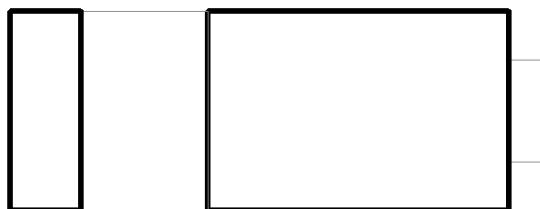
Figura 115. Diagrama 4, Equilíbrio e simetria, Teatro José de Alencar.



Fonte: Elaborado pela autora.

5. Adição e subtração: o corpo do foyer e do auditório dominam o conjunto, separados pelo pátio, subtraindo o bloco de apoio.

Figura 116. Diagrama 5, Adição e subtração, Teatro José de Alencar.

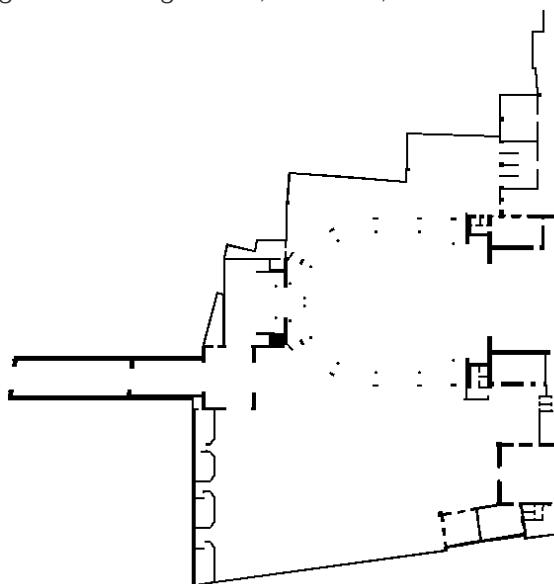


Fonte: Elaborado pela autora.

Teatro do Parque, 1915, PE

1. Estrutura: nota-se que a estrutura delimita os ambientes sem interliga-los, livres no lote, com exceção do hall de acesso, que se liga ao foyer, e da caixa cênica que se liga os camarins. São exatamente esses os pontos onde a estrutura é mais robusta. A plateia, com uma estrutura delgada, apresenta uma livre comunicação com o pátio ajardinado. E os pilares de sustentação dos camarotes (único nível), que avançam um pouco sobre a plateia, acabam interferindo na visão, mas não na circulação.

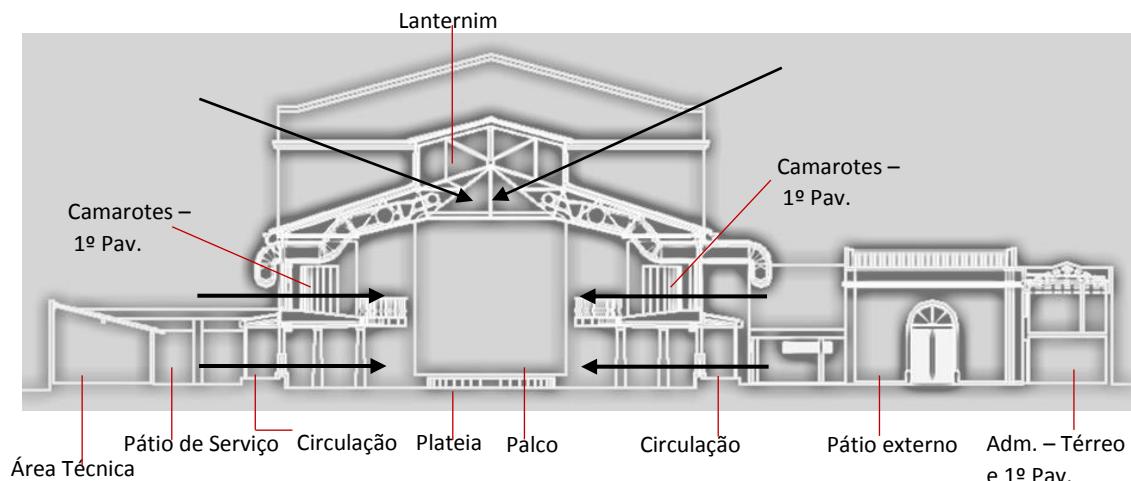
Figura 117. Diagrama 1, Estrutura, Teatro do Parque.



Fonte: Elaborado pela autora.

2.Illuminação natural: a iluminação é pela plateia completamente aberta para o pátio ajardinado através dos grandes vãos de madeira. Essa mesma vedação de madeira, venezianas, se abrem nos camarotes permitindo uma grande entrada de luz. Também há a presença de um lanternim, promovendo luz diretamente para o auditório.

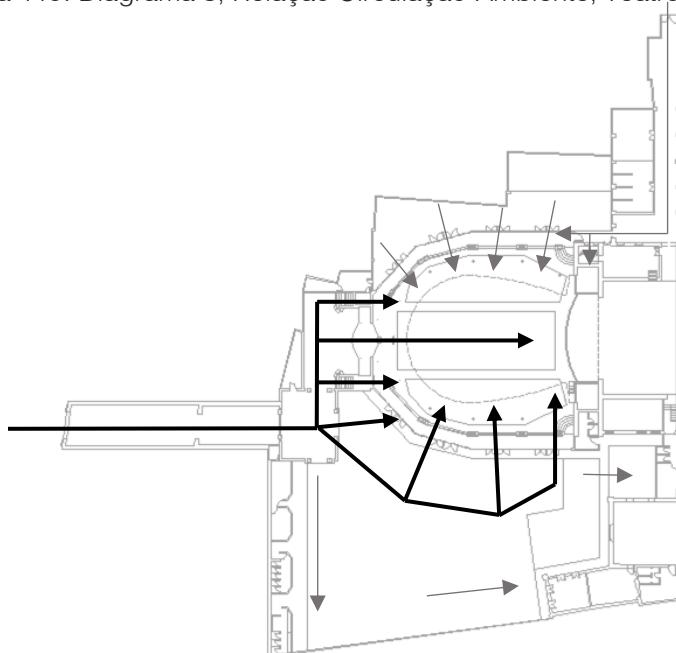
Figura 118. Diagrama 2, Iluminação natural, Teatro do Parque. Corte Transversal.



Fonte: Prefeitura de Recife. Foto editada pela autora.

3.Relação Circulação-Ambiente: o acesso principal é por um longo hall que leva ao foyer e depois ao auditório. A circulação é bem livre e apresenta diversos caminhos para um mesmo local. Do hall, se tem a opção de seguir para o foyer ou para o pátio, e deste último pode-se entrar na plateia pelas laterais. O acesso aos camarotes se dá pela escadaria do foyer. Os acessos de funcionários e artistas, são pelo pátio que leva as salas externas ao corpo central do edifício, ou, por uma entrada secundária, acessível por uma rua lateral.

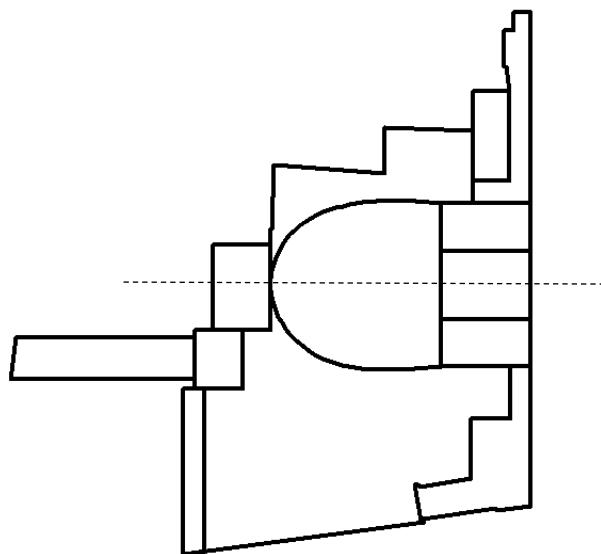
Figura 119. Diagrama 3, Relação Circulação-Ambiente, Teatro do Parque.



Fonte: Elaborado pela autora.

4. Simetria e equilíbrio: ao se passar uma linha imaginária no meio do foyer, auditório e caixa cênica, se estabelece um eixo simétrico local, com os dois lados da planta de mesma proporção, apenas entre eles. Os demais setores estão fora do eixo, distribuídos pelo lote.

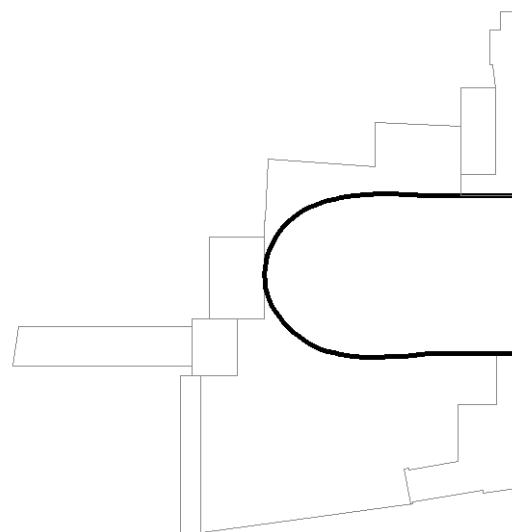
Figura 120. Diagrama 4, Equilíbrio e simetria, Teatro do Parque.



Fonte: Elaborado pela autora.

5. Adição e subtração: o corpo do auditório e caixa cênica se unem dominando o conjunto, subtraíndo os demais.

Figura 121. Diagrama 5, Adição e subtração, Teatro do Parque.



Fonte: Elaborado pela autora.

A partir do estudo feito até aqui, da historiografia, da implantação, da setorização, do programa e da análise das plantas, encontramos as diferenças e semelhanças almejadas, entre os três exemplares:

- Na estrutura (diferenças com uso do novo material, o ferro): o Teatro Santa Isabel, traz os camarotes sobrepostos linearmente ladeando a

plateia, mostrando claramente que as técnicas e materiais, a época de sua construção, traziam uma estrutura robusta e um auditório fechado visualmente para o exterior, comum no modelo italiano. Já o José de Alencar, rompe com o auditório fechado, utilizando o ferro, passando a se comunicar com o exterior, através do desmembramento de seus setores, para gerar um pátio. Porém, ainda mantém a alvenaria nas laterais do edifício e em outras seções, restringindo a comunicação interior-exterior em uma única fachada. Nele, também, com o uso do ferro, vemos os camarotes sobrepostos em desencontro e avançando sobre a plateia. O Teatro do Parque, vai alcançar a liberdade dessa comunicação, abrindo todas as laterais do seu auditório em grandes vãos para o exterior, possibilitada por sua estrutura toda metálica.

- Na iluminação natural (diferenças e semelhanças): nesse quesito o Teatro Santa Isabel é o que se apresenta mais fechado para a entrada de luz, cabendo essa entrada a suas janelas laterais quando a porta dos camarotes se encontram abertas. O José de Alencar já permite uma entrada total de luz natural pela fachada metálica, refletindo os vitrais coloridos do frontispício da mesma, também para a ventilação do auditório do teatro, devido ao clima tropical. O Teatro do Parque novamente, é o que permite maior entrada de luz e ventilação no auditório, em toda suas laterais, sendo mais uma tentativa de integrar o edifício ao clima quente. O três tem em comum a iluminação e ventilação zenital com a presença de um lanternim. Porém, este apenas beneficia o auditório no Teatro do Parque, visto que nos outros ele fica escondido pelo forro.
- Na circulação (diferenças e semelhanças): aqui o Teatro Santa Isabel e o teatro José de Alencar apresentam o acesso principal aos auditórios similares, pelo foyer. E para os camarotes, por escadas laterais. Com a diferença que no José de Alencar aumenta-se o número de escadas devido ao distanciamento entre auditório e foyer e os acessos laterais, para ficar interligado aos lotes vizinhos (jardim e anexo). O Teatro do Parque vai mais além, do que o José de Alencar, pois o seu acesso ao auditório se faz por qualquer vâo de suas laterais, podendo circular livremente de um lado a outro deste, demonstrando a comunicação direta do edifício com o seu jardim.
- Na simetria (diferenças e semelhanças): O Teatro Santa Isabel e o José de Alencar são simétricos no eixo de suas plantas. O Teatro do Parque não apresenta essa “total simetria”, mas a conserva nos principais setores de um teatro (foyer, auditório e caixa cênica), se assemelhando aos outros dois.
- Na adição e subtração (diferenças e semelhanças): se identifica que embora, os três apresentem formatos distintos, o Santa Isabel e o José de Alencar, uma planta retangular e o Teatro do Parque um auditório arredondado em meio a setores retangulares, todos em seu volume de destaque abrigam o auditório e a caixa cênica.

- No caráter público ou privado: constamos que na análise de planta, independente de ser de iniciativa pública (Teatro Santa Isabel e Teatro José de Alencar) ou privada (Teatro do Parque), a influência europeia foi o que predominou nos projetos desses edifícios, já que os três ficaram a cargo de engenheiros estrangeiros que se inspiravam no que vinha sendo produzido fora do país. A diferença é que quando chegaram aqui, precisaram adaptar essa influência ao nosso clima, e aprender a organizar o próprio palco na forma de encenar, seja, na época das “casas de ópera” até quando o teatro começa a assumir uma forma mais simplificada das “casas de espetáculos”, já prevendo o cinema, como é o caso do Teatro do Parque.
- Na implantação: talvez o Teatro do parque tenha ganhado mais liberdade em seu partido de um edifício aberto e em contato com o exterior, devido ao seu enclausuramento no interior de uma quadra, numa tentativa de “respirar melhor” em meio ao cerco de edificações. Diferente dos Teatros Santa Isabel e José de Alencar que se encontram de frente a uma praça.
- Nos setores e programa: nesse ponto os três são bem similares, com a diferença do setor pátio, que o José de Alencar vai apresentar a mais, característico dos teatros-jardim. Os setores em comum são o foyer, auditório, caixa cênica e camarins. E no programa todos eles apresentam foyer, bilheteria, plateia, galeria, espaço para a orquestra, palco, bastidores, camarins, salas de apoio (seja para ensaios, oficinas ou aulas), setores administrativos e banheiros. O Teatro Santa Isabel apresenta um pórtico diferente dos demais. E o Teatro do Parque um longo hall de entrada e não tem um salão nobre, como os outros dois.

Assim, podemos confirmar que ao mesmo tempo em que esses teatros são unidos por alguns pontos em comum, sendo o principal deles, o tipo do auditório com plateia em ferradura, são também divergentes em tantos outros, não constituindo uma réplica entre si. O Teatro Santa Isabel, o José de Alencar e o Teatro do Parque são modelos que demonstram partidos distintos e confirmam a evolução do modelo importado europeu de teatro no Nordeste do Brasil, em teatro-jardim e “teatro no jardim”.

Em resumo, temos um modelo (italiano) importado com técnica tradicional em alvenaria que sofre uma adequação para um modelo (teatro-jardim) com caixa de alvenaria e ferro e um pátio interno entre a parte nobre e a sala de espetáculos, para circulação do ar e iluminação; que sofre uma outra adequação para um modelo (“teatro no jardim”) síntese desse desejo de adequação, possibilitada por um recurso tecnológico melhor. E como bem afirma Arís (1993, p.125): “Uma serie de edifícios separados no espaço e no tempo, podem chegar a ser considerados como os estados sucessivos de uma transformação.”

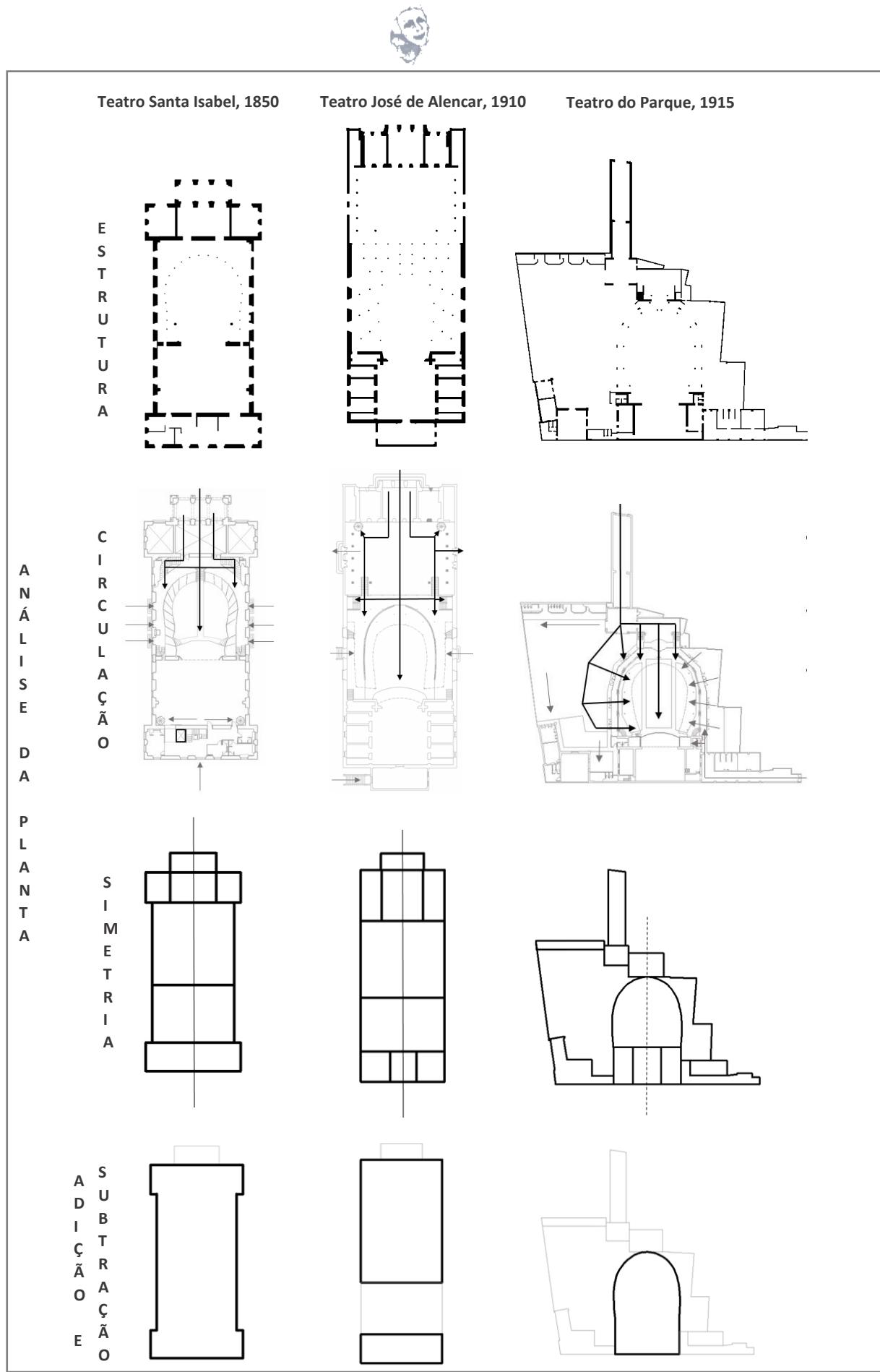


Figura 122. Quadro resumo da análise das plantas dos três teatros estudados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

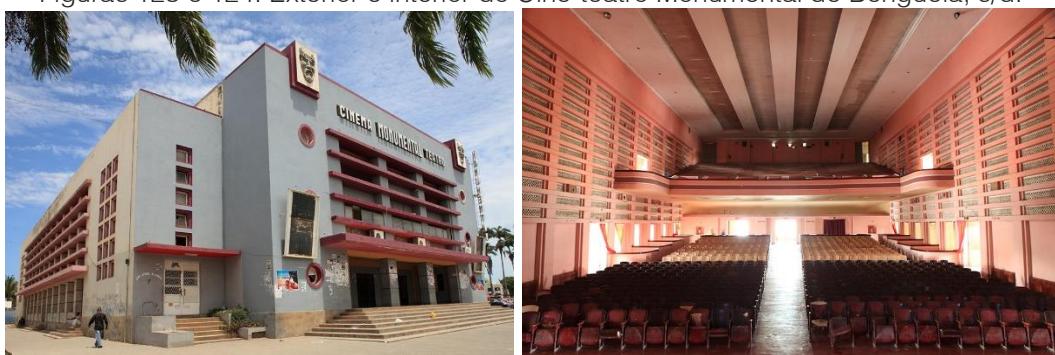


A pesquisa nos mostrou claramente a influência do comportamento social num determinado espaço de tempo sobre a arquitetura teatral, no qual seria o teatro um hábito cultural movido pelas artes cênicas, música e dança, de caráter popular ou monumental. Esse desejo pelo entretenimento foi o que nos permitiu tecer um ponto de partida, através dos estudos presentes nos tratados de arquitetura, gerando ali o embrião de um teatro que chegaria às capitais do Nordeste brasileiro. Para montar essa genealogia escolhemos nos aprofundar na planta desses teatros, para assim, acompanhar a sua transformação lado a lado com um contexto histórico que a esclarecesse.

O processo de sistematização das informações sobre os teatros construídos na região Nordeste do Brasil, configurou-se como um desafio, dada a escassez literária sobre o tema, sendo ainda mais restrita quando procuramos as suas plantas. Mas, foi o estudo dessa planta que nos deixou uma lição até um tanto moralista, nos mostrando como é possível grupos tão diferentes (modelo italiano, teatro-jardim e “teatro no jardim”) irem além de um modelo ou “pele”, para se reunirem em um mesmo grupo (auditório com plateia em farradura), com uma característica que os tornam semelhantes.

Abrindo um parêntese, destacamos, como curiosidade, que mesmo não tendo a influência do modelo italiano, em outros países com o clima semelhante ao nosso se construiu teatros procurando soluções para a ventilação e iluminação naturais em seus auditórios, como é o caso do Cine-teatro Monumental de Benguela, na África, de 1952. Esse teatro tem as paredes de seu auditório vazadas em contato com um corredor lateral aberto para o exterior.

Figuras 123 e 124. Exterior e interior do Cine-teatro Monumental de Benguela, s/d.



Fonte: <http://www.cineafrica.net/angola/home.php?il=43&l=pt>

Figura 125. Corredor lateral do Cine-teatro Monumental de Benguela, s/d.



Fonte: <http://www.cineafrica.net/angola/home.php?il=43&l=pt>

Voltando a falar da nossa pesquisa, temos que aqui, os teatros foram estudados dentro dessa perspectiva da planta num recorte temporal de 1850 a 1930, mas existem outras abordagens pelas quais esses teatros podem ser analisados. Nada impede que sejam abordados dentro de uma outra ótica, como por exemplo, da mesma forma que foi estudado o teatro antes de virar cine-teatro, estes podem ser estudados do cine-teatro até o cinema, pois através da planta se perceberá outros processos semelhantes que se sucederam. Outra abordagem seria, dentro do mesmo recorte, o estudo da volumetria desse edifício, já que nos detivemos aqui à planta. Ou seja, uma mudança do recorte temporal ou do elemento norteador pode nos gerar ricas descobertas arquitetônicas.

E assim como o teatro, outros tipos arquitetônicos também são passíveis de estudos interessantes que venham a acrescentar mais informação sobre essa produção da arquitetura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ANTUNES, Eduardo Francisco Durão. **Ópera do Tejo: Investigação e reconstituição tridimensional**. Lisboa: FA-ULisboa, 2015, 1ª Edição.

ARÍS, Carlos Martí. **Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura**. Espanha, 1993. Demarcação de Barcelona do Colégio de arquitetos de Cataluña. Publicado originalmente em italiano.

AVAAD (Ambiente Virtual de Aprendizagem em Arquitetura e Design), UFSC. **A relação forma e função em edifícios teatrais**. <Disponível em: <http://www.avaad.ufsc.br>> Acesso em: 11 de Agosto de 2016.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001, 3ª Edição.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. **O teatro na Bahia: da colônia a república 1800-1923**. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, Coleção Nordestina, 2008, 2ª edição.

BORGES, Geninha da Rosa. **Teatro de Santa Isabel: nascedouro & permanência**. Recife: CEPE, 2000.

CARNEIRO, Luis Soares. **Modelos e Rélicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses**. Universidade do Porto, 2007.

CARRAZZONI, Maria Elisa. **Guia dos bens tombados**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980.

CASTRO, José Liberal de. Arquitetura do Ferro no Ceará. **Revista Instituto Ceará**. Fortaleza: p.63-94, 1992. <Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1992/1992-ArquiteturadeFerronoCeara.pdf>> Acesso em: 20 de Março de 2017.

CASTRO, José Liberal de. O centenário do Teatro José de Alencar 1910-2010. Arquitetura e consagração. **Revista Instituto Ceará**. Fortaleza: vl.124, p.73-150, 2010. <Disponível em:https://www.institutodoceara.org.br/revista/Revapresentacao/RevPorAno/2010/MioloRIC_2010.pdf> Acesso em: 17 de Agosto de 2017.

DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral: Resultado edificado da relação palco-plateia**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio : do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 2012.

DIAS, Lêda. **Cine-Teatro do Parque: um espetáculo à parte.** Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

DIÓGENES & DUARTE JÚNIOR, Beatriz Helena Nogueira & Romeu. **Guia dos bens tombados no Estado do Ceará.** Fortaleza: Secult, 2006, Coleção Nossa Cultura.

DUCHER, Robert. **Características dos estilos.** São Paulo: Martins fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FUNARTE (Fundação Nacional de Artes); Centro Técnico de Artes Cênicas (CTAC). **Teatros do Brasil.** Rio de Janeiro: desde 15 de setembro de 1997.<Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/>> Acesso em: 29 de Agosto de 2016.

GANDARA, Gercinair Silvério. Teresina: a capital sonhada do Brasil oitocentista. **Revista História,** UNESP, 2011, vol.30, nº1. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n1/v30n1a05.pdf>>. Acesso em: 20 de Outubro de 2017.

GOMES, Maria Antônia Lima. **Museu virtual para o antigo Teatro São João da Bahia, através de uma abordagem socioconstrutivista.** Salvador, 2017. Tese de Doutorado. Universidade do Estado da Bahia. Orientador: Alfredo E. R. Matta.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos.** São Paulo: Martins Fontes, 1996, 2ª Edição.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **A cultura e a cidade: os edifícios teatrais nas Minas Gerais no século XVIII.** ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano.** Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006.

LIMA & Cardoso, Evelyn Furquim Werneck & Ricardo José Brugger. **Arquitetura e teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc.** Rio de Janeiro: Editora Contracapa/ Faperj, 2010.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Modelos de Edifícios Teatrais Portugueses no Brasil antes da Independência.** Rio de Janeiro, 2011.

LUNA, Débora Youchoubel Pereira de Araújo. **Um artífice mineiro pelo país: formação, trajetória e produção do arquiteto Herculano Ramos em Natal.** Natal, 2016. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Orientador: José Clewton do Nascimento.

MAGALDI, Sábat. **Panorama do teatro brasileiro.** São Paulo: MEC/Funarte/ SNT, 1962 (Coleção Ensaios).

MARCONI e LAKATOS, 2002. Marina de Andrade & Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa.** São Paulo: Editora Atlas, 5^a ed., 2002.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. **Modernização e Europização: Os teatros no Brasil no séc XIX e início do séc XX. Sistematização das Informações Referentes aos Teatros do Nordeste.** Bolsa de aperfeiçoamento – CNPq apresentada ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes, 1992.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. **O Cenário da Vida Urbana.** João Pessoa: Centro de Tecnologia/Editora Universitária, 2000.

PAUSE, Michael & CLARK, Roger H. **Arquitectura: temas de composición.** México: Gustavo Gili, 1987.

PEVSNER, Nikolaus; BOHIGAS, Oriol (1979). **Historia de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1980.

QUARONI, Ludovico. **Proyectar un edificio, ocho lecciones de arquitectura**(1977). Madrid: Xarait, 1980.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. **Diccionario de arquitectura: voces teóricas.** Buenos Aires: Nobuko, 2007, 1^a Edição.

SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura do Ferro no Brasil.** São Paulo: Nobel, 1988, 2^a Edição.

SOUZA, Alberto. **Arquitetura Neoclássica Brasileira: Um reexame.** São Paulo: Pini, 1954.

SOUZA, Alberto. **O Classicismo Arquitetônico no Recife Imperial.** João Pessoa: Editora Universitária-UFPB; Salvador: fundação João Fernandes da Cunha, 1999.

SOUZA, Katia Maria de. **Teoria e prática: A formação e a produção de engenheiros e arquitetos no Rio de Janeiro – 1890-1910.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.Tese de Doutorado em História e Teoria da Arte.

SOUZA, Sara Nunes de. **A relação forma e função em edifícios teatrais em um ambiente virtual de aprendizagem.** Florianópolis: UFSC, 2006. Dissertação (Pós-Graduação). Orientadora: Profa. Alice Cybis Pereira, PhD.

VELOSO & BARROSO, Oswald & Patrícia. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade.** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

APÊNDICE A

(Planta Baixa do Teatro Santa Isabel – Programa e Imagens)

LEGENDA

Entrada/Hall de Acesso
Pórtico
Bilheteria/Recepção
Café
Foyer
Platéia/Auditório
Palco
Camarins/Sala Apoio
Pátio Interno/Jardim
Área Adm. Circulação/Wcs/Acesso Privado



Foto 01

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 02_1º Pav.



Foto 04_1º Pav.

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 05_4º Pav.

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 06

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal

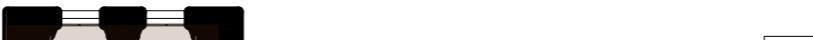


Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Fonte: Acervo Pessoal



Foto 07</

APÊNDICE B

(Planta Baixa do Teatro José de Alencar – Programa e
Imagens)

LEGENDA

Entrada/Hall de Acesso
Pórtico
Bilheteria/Recepção
Café
Foyer
Platéia/Auditório
Palco
Camarins/Sala Apoio
Pátio Interno/Jardim
Área Adm.
Circulação/Wcs/Acesso Privado



Foto 07

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 10

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 08

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 11

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 09

Fonte: Acervo Pessoal

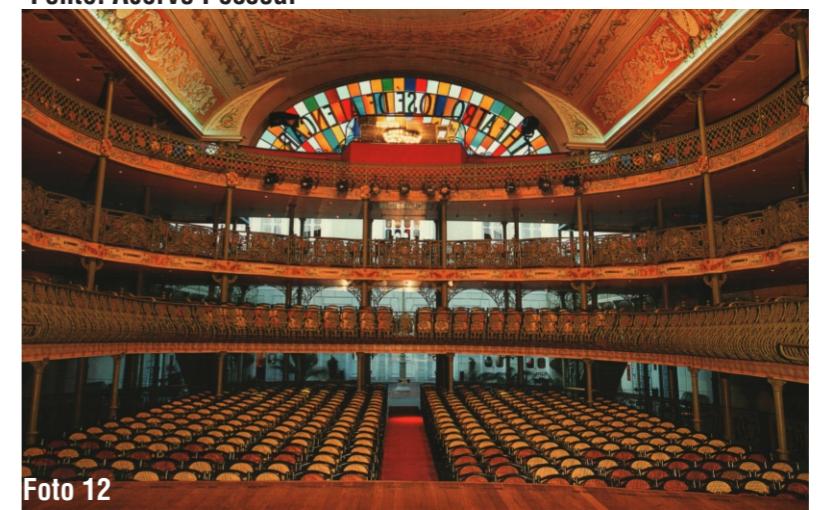


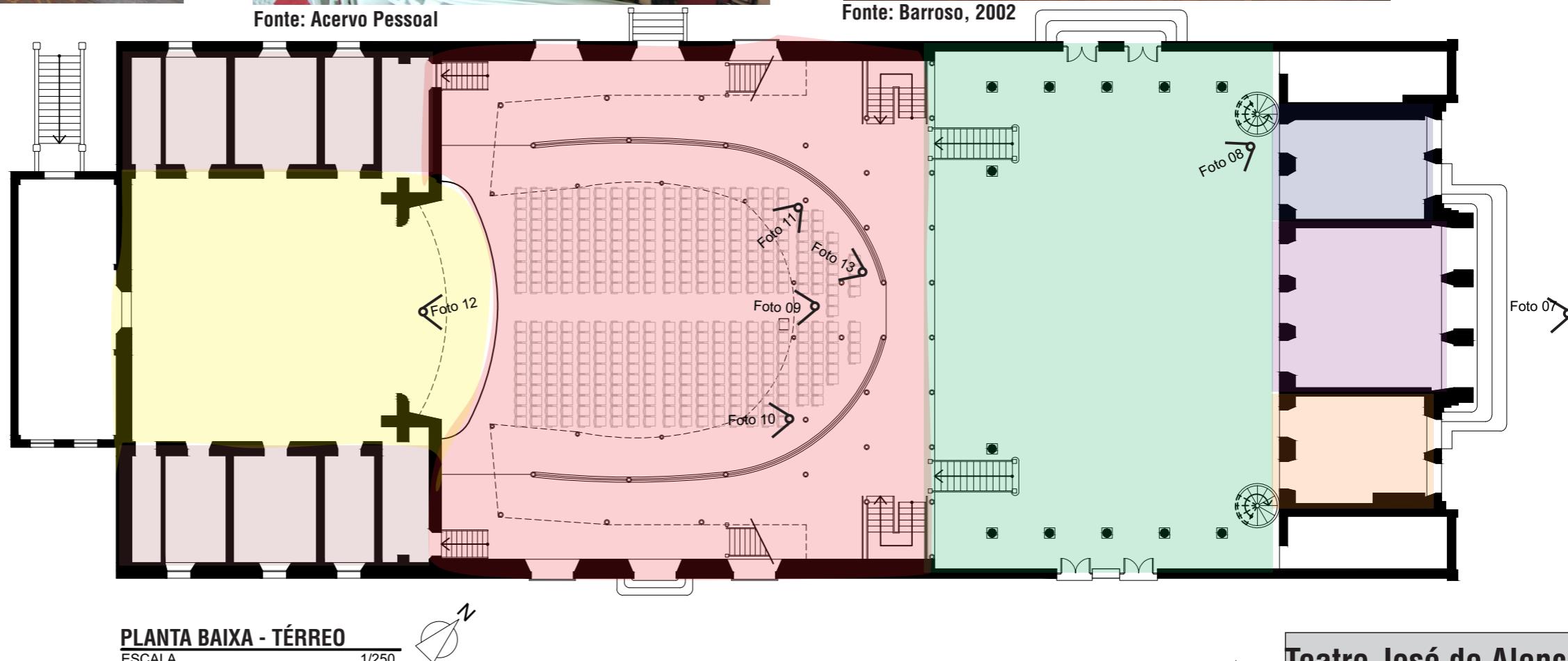
Foto 12

Fonte: Barroso, 2002



Foto 13

Fonte: Acervo Pessoal



APÊNDICE C

(Planta Baixa do Teatro do Parque – Programa e Imagens)



Foto 13

Fonte: Acervo Pessoal



Foto 14

Fonte: Dias, 2008, s/d.

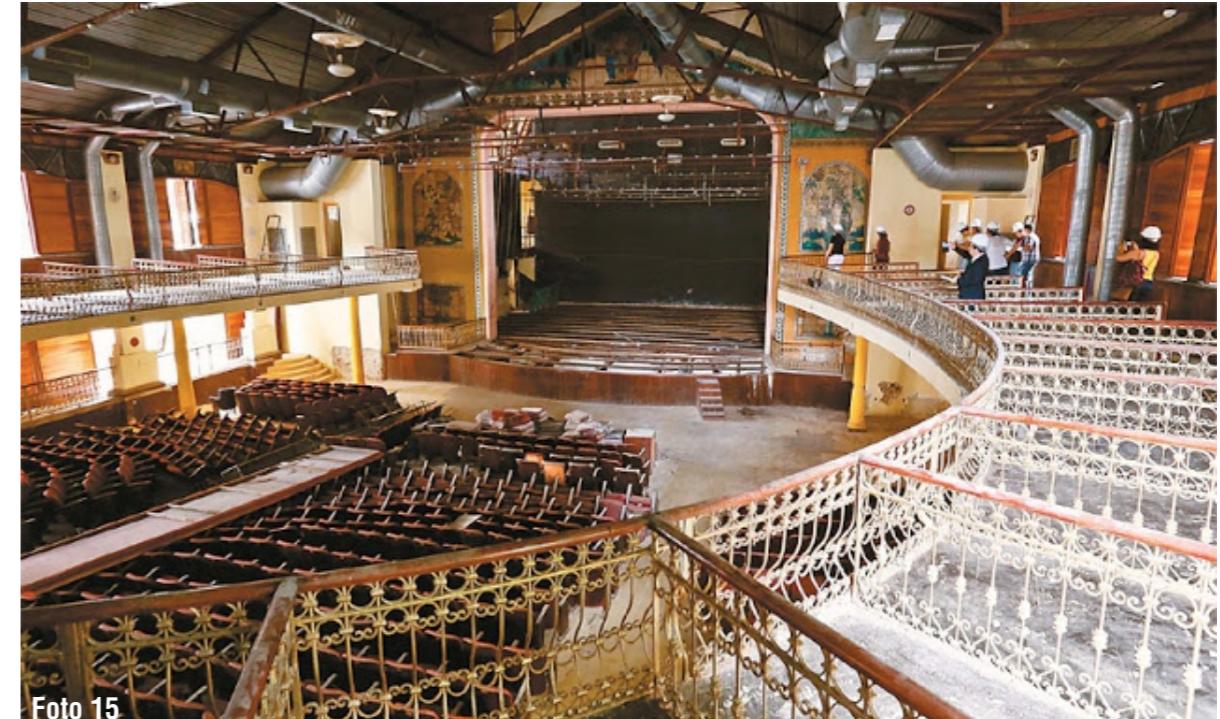


Foto 15

Fonte: Leo Motta, 2015/ Folha PE



Foto 16

Fonte: DPPC PE



Foto 17

Fonte: Pernambuco Imortal, s/d.



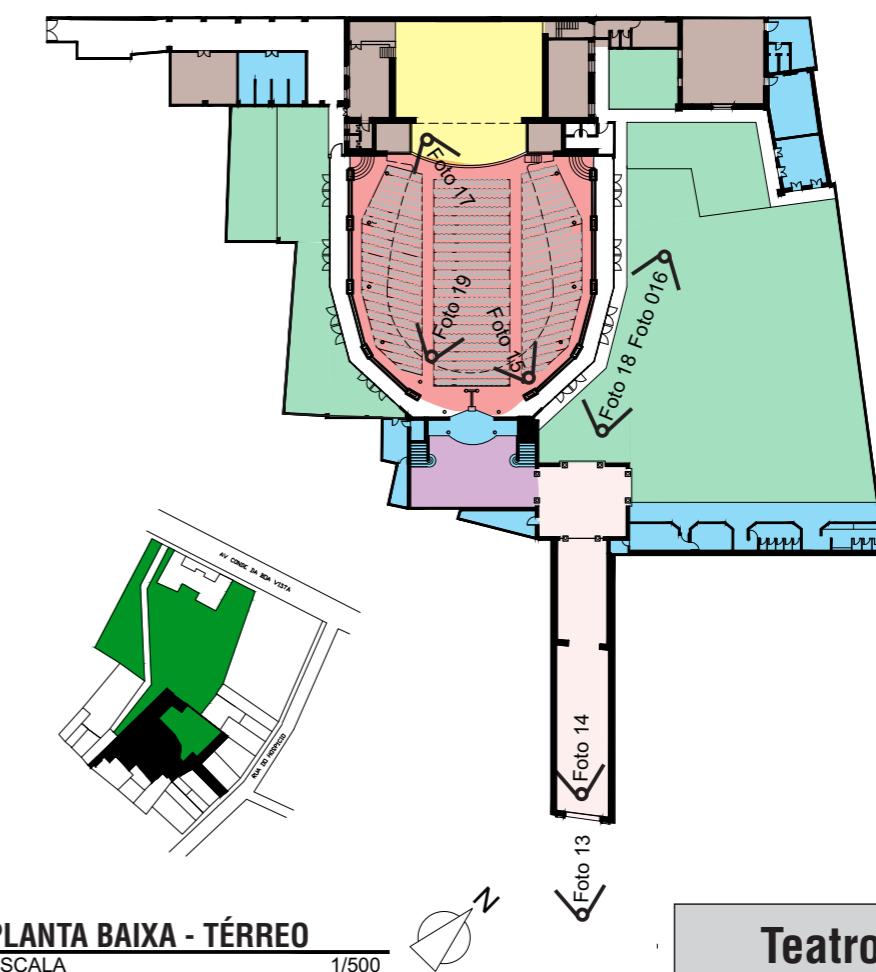
Foto 18

Fonte: DPPC PE



Foto 19

Fonte: Rev. Projeto, 1992



Teatro do Parque

LEGENDA

Entrada/Hall de Acesso
Pórtico
Bilheteria/Recepção
Café
Foyer
Platéia/Auditório
Palco
Camarins/Sala Apoio
Pátio Interno/Jardim
Área Adm. Circulação/Wcs/Acesso Privado