

Simetrias transumantes

Arquitetura e teatro
no pensamento de
Jorge O. Caron

Paulo Roberto Masseran*

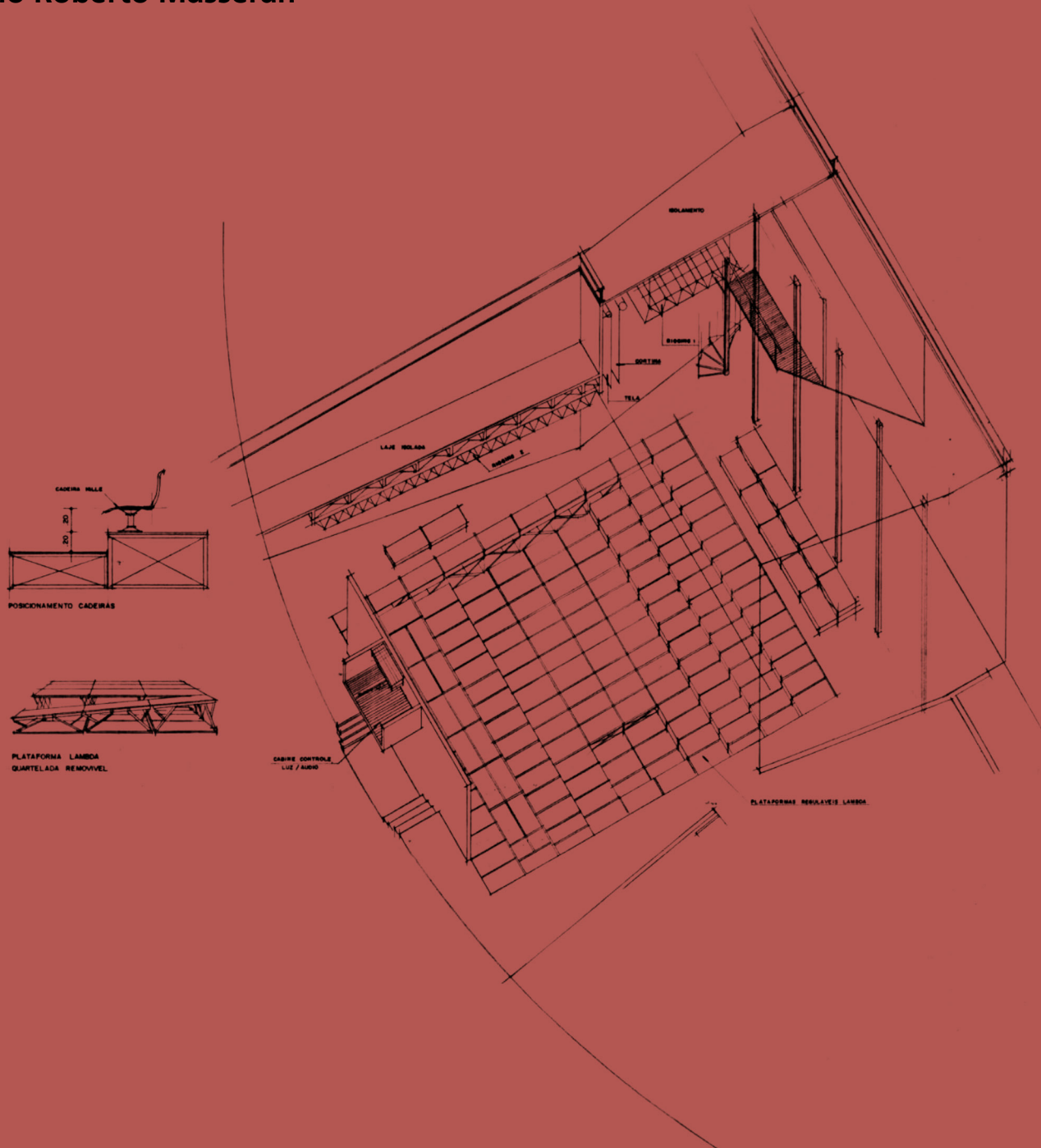


Figura da página anterior: Projeto do Teatro Conchita de Moraes, desenho de autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo O artigo aborda a tese de Caron, “O território do espelho” elaborada como uma ampla reflexão sobre o espetáculo teatral e todos os atores e instâncias envolvidas neste procedimento criativo. Quando ele a denomina como a relação entre “a arquitetura e o espetáculo teatral”, também cria ali um grande espelhamento. Enfrenta, assim, o desvelamento dos territórios especulares do teatro, espelhos e simetrias advindas das relações entre a sociedade e as artes, ao analisar a trama de suas fundamentações teóricas. Neste sentido o artigo desfia os principais pontos dessa tecitura na constituição do conhecimento sobre a relação intrínseca entre arquitetura e teatro. Nessas reflexões sobressaem suas concepções sobre o espaço cênico, a arquitetura e as formas da atuação polivalente do arquiteto, bem como a representação de simetrias transumantes nas relações entre ser e parecer.

Palavras-chave: teatro, arquitetura teatral, teatro e sociedade.

Simetrías trashumantes . Arquitectura y teatro en el pensamiento de Jorge O. Caron

Resumen El artículo aborda la tesis de Caron, “El territorio del espejo”, elaborada como una amplia reflexión sobre el espectáculo teatral y todos los actores e instancias involucradas en este procedimiento creativo. Cuando lo llama la relación entre “arquitectura y espectáculo teatral”, también crea allí un gran reflejo. Se enfrenta así al desvelamiento de los territorios especulares del teatro, los espejos y las simetrías que surgen de las relaciones entre la sociedad y las artes, analizando la trama de sus fundamentos teóricos. En este sentido, el artículo esboza los puntos principales de este tejido en la constitución del conocimiento sobre la relación intrínseca entre arquitectura y teatro. En estas reflexiones destacan sus concepciones sobre el espacio escénico, la arquitectura y las formas de actuación polivalente del arquitecto, así como la representación de simetrías trashumantes en las relaciones entre ser y aparecer.

Palabras clave: teatro, arquitectura teatral, teatro y sociedad.

Transhumant symmetries . Architecture and theater in the thoughts of Jorge O. Caron

Abstract The article addresses Caron’s thesis, “The territory of the mirror”, elaborated as a broad reflection on the theatrical spectacle and all the actors and instances involved in this creative procedure. When he calls it the relationship between “architecture and theatrical spectacle”, it also creates a great mirroring there. He thus faces the unveiling of the theater’s specular territories, mirrors and symmetries arising from the relationships between society and the arts, when analyzing the plot of its theoretical foundations. In this sense, the article outlines the main points of this fabric in the constitution of knowledge about the intrinsic relationship between architecture and theater. In these reflections, his conceptions about scenic space, architecture and the forms of the architect’s multipurpose performance stand out, as well as the representation of transhumant symmetries in the relationships between being and appearing.

Keywords: theater; theatrical architecture; theater and society.

“A torre da Cultura de São Paulo tira de seu desenho de triângulos inscritos uma multiplicidade de simetrias. O deslocamento do observador arma imagens que se articulam, desarticulam, se renovam e reproduzem. A cidade está em movimento, assim resulta a imagem da torre, um movimento. O observador altera a forma com seu corpo.” (CARON, 1993, 184)

Assim Jorge Osvaldo Caron conclui a pré-dica sobre a Torre da TV Cultura, em São Paulo, de sua autoria, realçando o caráter especular da arquitetura na cidade – a reflexão das pessoas sobre as pessoas, uns sobre os outros, pelos outros, no outro – puro movimento, elemento cardinal e fundante para o Caron. Este texto, neste contexto de rememoração, celebração afinada do indivíduo, de uma pessoa afiada e perspicaz no seu olhar, de um amigo, sobretudo, assume o caráter de um depoimento.

Este relato se debruça sobre a dissecação de um período bastante rico de sua produção acadêmica e científica: concluía sua Tese, na FAU-USP, em 1994, e iniciava uma efetiva atuação junto ao Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP. Seu primeiro orientando era um rapaz imberbe e curioso que se atreveu a estudar a arquitetura teatral, como o mestre. Falávamos de teatro, o tempo todo – de arquitetura e teatro sendo mais exato; debatíamos longamente sobre a essencialidade do espaço teatral, de suas origens, dos usos temporais, das transformações, da efemeridade e da permanência da ação dramática e da arquitetura. Eu, como noviço no assunto, ávido por construir compreensões razoáveis; ele, o especialista que, mesmo diante de um extenso e profundo repertório cognitivo, ainda se questionava, e ouvia atento, e se dispunha franco. Escrevo então, sobre o teatro e a constituição do entendimento sobre sua espacialidade, por Caron, em sua Tese e na prosa sossegada.

A Tese de Caron é uma leitura fundamental para quem é teatrista, como dizia ele. Aos que trabalham com o teatro, no teatro, do teatro; aos que se dedicam à construção do espetáculo, da cena. E também aos estudiosos do teatro, e para arquitetos e artistas de maneira geral, a todos que se dedicam às artes, pois quando ele a denomina como a relação entre “a arquitetura e o espetáculo teatral”, também cria ali um grande espelhamento. A Tese, de fato, enfrenta o desvelamento dos territórios especulares do teatro, ou seja, os espelhos e as simetrias todas advindas desses processos de relacionamentos entre as artes, onde foi tecendo, ao longo desse processo de elaboração reflexiva bastante rica, do qual participei, uma teia de fundamentações teóricas. Neste artigo me dedicarei a expor os principais pontos desse processo de construção do conhecimento sobre a relação intrínseca entre arquitetura e teatro, em sentido lato, proposto por Caron. Nessas reflexões sobressaem suas concepções sobre o espaço cênico, a arquitetura e as formas da atuação polivalente do arquiteto.

O primeiro fundamento que Caron tece sobre a relação entre a arquitetura e a esfera teatral é que o teatro – enquanto atividade, enquanto ação, e enquanto produção e produto cultural – prescinde da arquitetura, ou seja, não é preciso existir um espaço próprio do teatro enquanto equipamento edificado, uma referência material ou urbana edilícia, um templo das artes ou espaço mítico para a sua efetiva realização. O teatro é ação dramática sobre o espaço, é uma atividade humana de caráter social e ritual cujas bases

* Paulo Roberto Masseran é Arquiteto e Urbanista, Professor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC-UNESP, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-7947-7925>>.

não se fundamentam na corporeidade física do espaço edifício, do lugar. Ao contrário, a atividade representacional do teatro subverte a ideia de *locus*, cria e transforma uma espacialidade própria, imaginada – engendra a ilusão de uma realidade inventada.

Comparativamente, se referida a outras atividades humanas que implicam na espacialidade enquanto fundamento, como a religião, onde o templo corporifica a ideia da própria instituição, na forma de uma assembleia, abrigada e protegida por um continente edificado que a sustém, o teatro desintegra-se na efemeridade do tempo, e na subversão do espaço. O teatro não é edifício, é pura ação no tempo e no espaço.

Historicamente, este caráter foi forjado por inúmeras situações contextuais, políticas e sociais, onde o teatro em sua corporeidade abstém-se à concretude da arquitetura, do edifício, que não o sustém, mas por outro lado, o que necessita de estruturas concretas de auto representação é o poder em suas várias instâncias, seja o poder político, o econômico, o religioso, ou esse amálgama imbricado de relações de poderes. Nesse sentido, foi a necessidade de controle do teatro pelos poderes instituídos que corroborou com o cerceamento da ação dramática, demasiadamente libertária, em edificações construídas para conter em si, tais manifestações. Dessa forma, o poder urdiu espaços de auto representação de sua grandiloquência no teatro, apropriando-se do efeito espetacular da encenação sobre o público e na constituição da ideia cogente de um espaço próprio indispensável para o transcurso da ação dramática, controlada e também especular dessa distinção, com a edificação dos primeiros teatros públicos de caráter privado entre os séculos XVI e XVII.

Caron buscou na história do teatro as evidências que denunciavam a independência entre o teatro e o edifício – constituído como uma tipologia funcional própria. Um dos primeiros indícios dessa relação é o *Ikria*, um espaço livre na *polis* grega, de uso múltiplo e que, nos dias de festividades, era utilizado para as representações de teatro, como um ritual de sociabilidade. Esta praça acolheu por longos períodos a atividade teatral – trágica, cômica e ritualística – até ser absorvida pela arquitetura no período helenístico, ou seja, quando se edificaram os grandes teatros gregos tal e qual os conhecemos hoje, como uma forma de institucionalização do ritual, oficialização e controle de uma atividade eminentemente popular, sendo o Epidauro o edifício remanescente mais representativo deste processo de assimilação e controle (Figura 1).

Figura 1: Teatro de Epidauro, na Grécia. Remanescente dos primeiros grandes anfiteatros gregos. Fonte: Acervo do autor.



As grandes obras do teatro clássico grego remanescentes advêm desse período pré-edifício e quando os poderes instituídos pretenderam representar-se, hierárquica e monumentalmente, pela arquitetura dos grandes teatros, a atividade dramática arrefeceu, declinou. O teatro tornou-se compulsório para os habitantes da *polis* e os espaços deveriam abrigar toda essa população local – uma imposição autoritária de fundamentação política, a qual vigorou durante todo o transcurso de dominação cultural do período clássico greco-romano. Os grandes anfiteatros gregos e os monumentais teatros romanos rerepresentavam os poderes, em sua constituição de autoridade e dominação.

Outro período histórico alçado por Caron, como exemplo da independência entre o espetáculo e a arquitetura, foi o teatro praticado durante a Idade Média. A formação de inúmeras trupes de comediantes, mambembes, transumantes, marginalizados, comparados às classes sociais mendicantes, mas que percorriam os burgos, feudos e cidades apresentando-se em feiras e festividades religiosas, notadamente em espaços públicos, onde armavam seu palco. A ação dramática, frequentemente a comédia, realizava-se diretamente no contato com o público diversificado das cidades em festa. As trupes viviam do seu ofício recebendo o óbolo pelas representações. O teatro enquanto ofício e enquanto prática artística era intermediado pela cidade, constituindo o seu espaço próprio de ação, mantendo-se em relação direta com o público.

A praça pública era o espaço citadino, por excelência, que acolhia as representações dramáticas, a ação representacional do teatro praticado pelas trupes de artistas, livres e desconectados dos lugares que percorriam – transumantes – capazes desse modo, de expor os problemas locais por meio da ironia, da sátira e do escárnio, sempre ávidos ao gosto popular, sempre aturdidos aos ouvidos das elites. Há pouca iconografia remanescente dessa forma de representação teatral e, uma delas, expressa de forma clara a dinâmica dos espetáculos teatrais no medievo: a do Cancioneiro de Zeghere van Male, manuscrito de 1542 pertencente à Biblioteca Municipal de Cambrai, em França. Neste desenho aquarelado é possível reconhecer os elementos característicos dessa forma de representação: o tablado de madeira, elevado sobre esteios de barris, o cortinado que esconde as coxias e emoldura o espaço da ação dramática, os elementos praticáveis de cena, os candeeiros de iluminação, os atores e ajudantes da trupe. Ao fundo vê-se a cidade, próxima, indicando a localização de um descampado junto às franjas limítrofes da aglomeração urbana onde armou-se o tablado. Vê-se também o público de composição social diversa, reconhecível pelas vestes, desde aldeões a burgueses, e os tipos humanos característicos de uma população de pequena cidade, estreitamente ligada ao campo (Figura 2). A encenação representa o ambiente doméstico com tipos urbanos e as relações que se estabelecem entre a cena e a realidade implicam numa construção simetricamente auto representacional – uma simetria transumante.

Quando a burguesia renascentista – classe social emergente – assumiu o poder político e econômico percebeu no teatro, em sua espetacularidade, em sua capacidade de envolvimento e encantamento, como forma e meio sedutor de difusão de pensamentos, ela tornou-se o mecenas da atividade teatral, construiu salas especiais, espaços fechados e privados, dentro de seus palacetes ou agremiações de seu círculo social cerrado, de onde passam a subsidiar e a controlar a ação artística conforme suas próprias aspirações. O teatro adquiriu o caráter de celebridade arquitetônica, no contexto urbano, como elemento de distinção social, intelectual e econômica de



Figura 2: Desenho aquarelado apresentando uma representação teatral do início do século XVI, na Bélgica. Fonte: CAMBRAI. BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE. *Chansonnier de Zeghere van Male*. Recueil de Chants Religieux et Profanes. Contratenor. Bruges, 1542 (manuscrito), P.53.

seus protetores. Tendo então, o espaço edificado para o espetáculo, suas origens na incorporação dos grupos itinerantes de artistas, pela burguesia renascentista, a seu próprio meio e modo de vida, ou seja, quando coloca as atividades artísticas sob sua tutela, e para seu deleite, o teatro edificado surgiu, desde o início, sob o estigma da predominância de um contexto social sobre um meio artístico.

Por outro lado, se a representação teatral prescindia de um espaço edificado, ao passar para a tutela do novo Estado burguês, adquiriu uma forma caracterizada por uma espetacularidade na encenação; o teatro passou a ser considerado como um espetáculo, não apenas uma representação dramática, ou uma interpretação artística, mas uma encenação aparatosa, ritualizada. A materialização de um espaço espetaculoso se denominou teatro público, quando franqueado à frequência burguesa por meio do pagamento de ingressos; e teatro de corte, ou real, quando reservado ao rei e à Corte, acessível somente por convite. O desenvolvimento da ópera como forma barroca, reforçou o condicionante visual do espetáculo, acrescido ainda, da dança e da música, cantada e instrumental, que assumiu, a partir de então, um papel fundante no gênero operístico. Disso decorreu uma exigência cada vez maior de eficiência cenográfica e um suporte técnico apto a esta forma de encenação. Ou seja, instaurou-se um predomínio da autonomia arquitetônica da sala e da eficiência do palco acima do espetáculo. E ainda, uma fragmentação entre ambos os espaços: “o ambiente ocioso da sala e o ambiente fabril da cena, rigidamente separados pelo diafragma da boca” (CARON, 1996, p.181).

Assim, entre meados do século XVI e princípios do século XVII, testemunha-se a construção dos primeiros edifícios para teatro da Era Moderna. Na Península

Itálica constroem-se teatros de simulação clássica baseados nos estudos recentes de arquitetos sobre as ruínas remanescentes das cidades provenientes do Império Romano: o Teatro Olímpico em Vicenza, de Palladio e Scamozzi, o Teatro all'Antica em Sabbioneta, de Scamozzi (Figura 3), e o Teatro Farnese em Parma, de Aleotti. Concomitantemente, desenvolvem-se diversificadas tipologias teatrais na Inglaterra, com os teatros elisabetanos, em França, com os teatros apropriados dos salões de *Jeu de Paume*, e na Península Ibérica, com os corrales ou pátios de comédia. Em Veneza desenvolvem-se os primeiros teatros públicos, quando se institui a ideia de pagamento do ingresso para presenciar ao espetáculo, tornando o teatro em empreendimento para a manutenção das companhias dramáticas (lírico-musicais) e visando a auferir lucros para seus promotores e proprietários.

Essa relação de imbricada dominância entre os poderes constituídos e a atividade teatral mantém-se até hoje, mesmo apresentando períodos de desvios e rupturas, fomentados pelos movimentos vanguardistas e de contracultura, entre os meados do século XIX e primeiras décadas do século XX. De qualquer modo, a primeira ideia que nos vem à cabeça ao ouvir a palavra teatro configura-se na forma de algum edifício, o Teatro (em forma de nomenclatura), o que mostra quão arraigada está a concepção da espacialidade arquitetural do teatro.

Contudo, em essência e nas suas origens, a atividade teatral enquanto ofício e a ação dramática enquanto espetáculo, independem da existência de um espaço próprio per si, uma exclusividade edilícia, um artefato arquitetural de uso exclusivo e específico a tal finalidade. O teatro fundamentalmente apropria-se do espaço, gera sua própria ilusão de espacialidade e se adere a qualquer lugar existente, e o transforma. Esta é a primeira reflexão aprofundada dos estudos empreendidos por Caron, como fundamento de seu entendimento sobre a relação simétrica entre o teatro e a arquitetura.

Figura 3: Teatro all'Antica em Sabbioneta, de Vincenzo Scamozzi, concluído em 1590 como teatro da Corte do Duque Vespasiano Gonzaga. Fonte: foto disponível em <https://img.archiexpo.it/images_ae/projects/images-g/teatro-all-antica-sabbioneta-mn-52824-12577069.jpg>, alterada pelo autor.



A segunda reflexão tramada por Caron, em sua Tese, refere-se detidamente sobre os paralelos, ou às simetrias presentes na ação dramática e no ofício teatral: nas relações entre o teatro e a arquitetura, o teatro e a sociedade, e o teatro e o tempo.

O teatro, apesar de sua independência em relação ao edifício – invólucro continente do espetáculo – desenvolve-se no espaço e cria sua própria espacialidade ilusória, corpórea. Esta condição existencial coloca o teatro em imbricado nexos com a arquitetura. Contudo, tanto o teatro quanto a arquitetura constituem-se em campos distintos, em alguns momentos distantes, outros muito próximos. Ambos os ofícios estão estreitamente relacionados e constituem um primeiro paralelo. Pauta-se pelo entendimento de que ambas, em seus próprios campos de atuação, têm seus próprios procedimentos metodológicos e elaborativos, diretamente relacionados entre si – teatro e arquitetura são linguagens que se estruturam e se realizam conforme narrativas, tecidas e organizadas de modo a comunicar pensamentos e conhecimentos. Teatro e arquitetura sendo linguagens implicam em ação no tempo, transcorrem e percorrem o tempo da vida – fluem e desenrolam-se. Contudo, e apesar de o teatro conter o espaço e estar contido pela arquitetura, é somente quando a arquitetura fenece que o teatro aparece, vem à luz, corporifica-se. Há uma simetria da ausência que engendra tal relação de reciprocidade.

De outro modo, a relação de frontalidade especular entre a narrativa dramática e a sociedade constitui o segundo paralelo, descaradamente simétrico, identificado por Caron – o ato teatral reapresenta a sociedade a si própria, tal e qual um espelho. Ele parte da consideração, e corroborada pela própria constatação, de que há uma condição de existência, tanto quanto é uma exigência, para que possamos falar em espetáculo artístico, da constância de dois grupos humanos, distintos: um grupo que representa e interpreta uma obra de arte, outro grupo que presencia, que aprecia, que observa, que assiste a esta representação; se falta um dos dois grupos, não há espetáculo; se inexistente a obra de arte a ser interpretada, também não há evento artístico. Temos então, três elementos componentes para uma realização teatral: a obra artística a ser interpretada, o grupo de intérpretes, e o grupo de assistentes. Há, então, um ato de comunicação: há o emissor, há o receptor, e há a mensagem; esta é a obra de arte a ser interpretada; o emissor os intérpretes, e o receptor a assistência. Porém, a transmissão da mensagem nem sempre ocorre da maneira unilateral, como pode aparentar quando exposta dessa forma. Existe uma relação de troca de mensagens, entre um e outro grupo, nem sempre direta, mas sempre recíproca. Nesta bilateralidade e reciprocidade entre assistentes e intérpretes, é que se fundamenta o espaço para o espetáculo, seja ele edificado ou não.

Da situação bilateral entre assistentes e intérpretes, deriva uma dissociação do espaço edificado para teatro, entre duas partes distintas: uma plateia e um palco. A primeira se caracteriza pela expressão de um determinado contexto social, suas aspirações, suas anomalias, sua ética, a disposição hierárquica das classes e das figuras, a hegemonia arquitetônica do espaço; a segunda, por sua vez, se caracteriza pela exclusão social dos operários da cena, dos artistas, daqueles que nunca vão invadir o campo alheio, mas que sempre estarão presentes, visíveis, por meio de uma abertura no salão burguês, a chamada boca de cena; esta constitui o limite

de um espaço social frente a um espaço operacional, a linha divisória entre os dois polos de uma relação extremamente complexa. Visto desta maneira, pode-se condicionar a esse fato, uma caracterização formal da sala em ferradura do teatro à italiana, estabelecida e consolidada até o século XIX, onde dificilmente a burguesia afronta a cena, isto é, não se posiciona frontalmente ao palco, preferindo aquela contradição angular dos camarotes, dispostos concentricamente ao redor da sala de espetáculos, mas com as divisórias, entre um e outro camarote, voltadas ao palco; ela se volta sobre si mesma. E de outro lado, a fábrica de ilusões, o espaço operacional, carregado de múltiplos equipamentos, responsáveis pela realização de uma encenação artística, pela maquinaria necessária à movimentação de cenários – a vedação do contato visual direto entre o espaço social da diversão e o espaço cênico, operacional, simplesmente um local de trabalho e produção cênica.

Além da relação bilateral verificada no espaço edificado para teatro, identifica-se outro nível de relações – entre o edifício e a cidade. O teatro como espaço edificado se estabeleceu atrelado a uma burguesia que tinha como característica a urbanidade. O edifício nasceu, assim, como um fenômeno urbano, cidadão. Porém, antes de o teatro se constituir edifício, havia outra forma de relacionamento com o espaço urbano. Visto que as representações teatrais, por grupos itinerantes, se realizavam em praças ou largos da cidade medieval, este espaço apresentava comumente, um pátio livre de forma irregular, delimitado por uma série de construções, com dois, três ou quatro pavimentos, unidas umas às outras, e com acessos, janelas e balcões voltados para o pátio. Num dos cantos ou laterais deste pátio era armado um tablado para as representações. O público alojava-se tanto no pátio como nos balcões e janelas dos edifícios lindeiros. Algumas vezes o pátio era coberto com toldos para proteção contra o sol, ou ventos e chuvas, como nos *corrales* espanhóis ou nos pátios portugueses. Sabe-se também que os edifícios urbanos de moradia, com mais de um pavimento, eram ocupados, hierarquicamente, conforme a proximidade com o nível térreo, isto é, os níveis superiores eram “menos nobres” em relação aos níveis inferiores, tendo a preferência o primeiro pavimento logo acima do nível térreo. Logicamente, aos assistentes localizados nos balcões era atribuída alguma espécie de privilégio e hierarquia; neste caso, a relação ocorria entre o tablado de representações e seu involutório urbano. Não se deseja com isso afirmar que a origem da sala de espetáculos dos primeiros teatros públicos construídos na Itália, com níveis de camarotes sobrepostos distribuídos hierarquicamente, resida nesta forma de representação teatral que se utilizava do espaço urbano, mas é inegável a existência de semelhanças entre ambas as formas (Figura 4). De qualquer maneira, é possível que o teatro, ao se constituir edifício, tenha pendido a uma forma arquitetônica calcada em usos correntes e impregnados numa tradição popular, confirmando desse modo, as estreitas ligações existentes entre o ofício da representação teatral e o contexto urbano.

Quando o teatro tornou-se edifício, deixou a praça pública para se constituir espaço edificado – objeto arquitetural, uma das peças de uma trama urbana, assumiu uma nova forma de relacionamento com a cidade. O edifício ganhou expressividade, feição própria, até adquirir o *status* de monumento urbano, no século XIX; tal característica denota sua importância referencial para a cidade, verificada principalmente a partir do período de grandes transformações urbanas ocorridas neste século, na Europa. Tornou-se o Teatro monumento, com “t” maiúsculo e essa proporção de simetria vigorou por muitos anos.

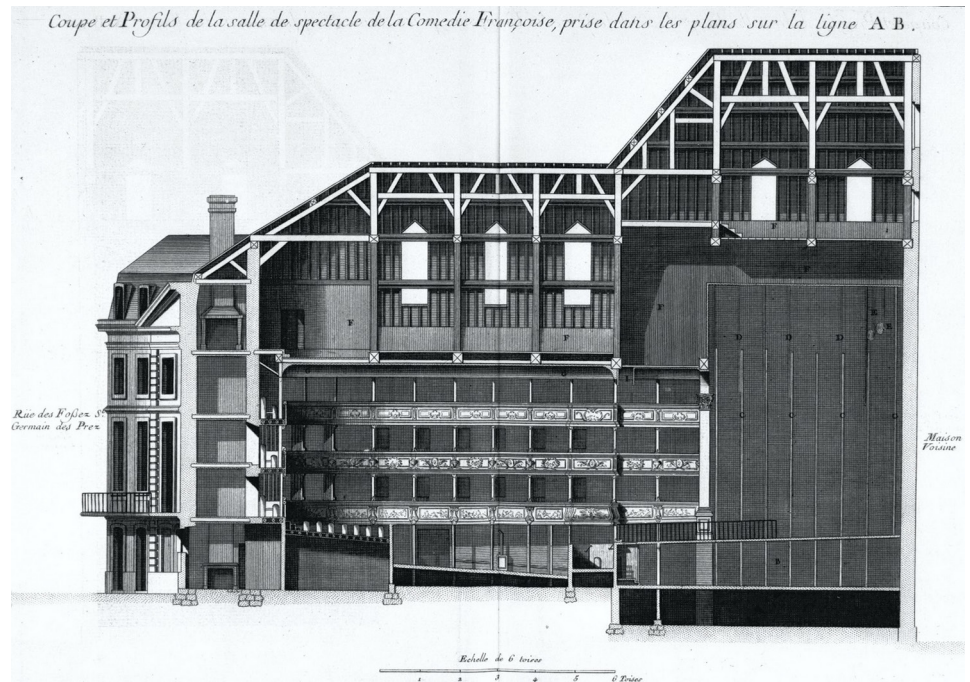


Figura 4: Corte longitudinal do Théâtre de la Rue Fosses Saint-Germain de Pres, em Paris, inaugurado em 1689. Fonte: BLONDEL, Jacques-François. *Architecture Française*. Tomo II. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1752, p.36.

A terceira simetria se anuncia na aproximação entre as temporalidades do teatro e da vida. O teatro é uma ação no presente, corpórea e sensorial; não recorrente, transcorre como o tempo da vida, sem volta, sem retornos possíveis. O espetáculo é único, irrecorrível, não se repete, não se reproduz; transcorre no tempo, sem volta, mas ainda assim, tem a capacidade de o transformar, na narrativa. O tempo no teatro é uma abstração, um constructo capaz de entremear o presente ao passado e ao futuro, tornando o teatro uma trama de tempos e espaços – uma urdidura, que refaz a própria noção do tempo.

Sendo tempo inventado e tempo corrido, espaço imaginado e espaço ocupado, o teatro fascinava Caron, justamente no ponto em que o ofício teatral instava e cogitava o urdimento arquitetural. A conclusão de sua Tese se materializa no projeto de reforma de um teatro existente em Santo André, no ABC Paulista, reduto operário da Grande São Paulo (Figura 5). Citava este projeto como uma simples exigência cumprida para a linha de pesquisa em Projeto, da FAUUSP, mas essa simplicidade da solução arquitetônica armada sobre o edifício existente assinala o entendimento das questões pungentes ao teatro contemporâneo, e indica um caminho.

O continente monumental ao qual o teatro se ergueu no século XIX foi assimilado pela técnica e pelo aporte racionalista do Modernismo do século XX. Ao mesmo tempo em que os arquitetos, difusores da razão, buscavam soluções operacionais para o teatro, investigações tipológicas, especulações formais, delírios da técnica, onde a arquitetura procurava dominar o espetáculo pela maquinaria e pela forma, materializada na concepção do teatro wagneriano, da cena frontal e da plateia única; em direção oposta, a dramaturgia e os encenadores ansiavam a libertação do espaço teatral.

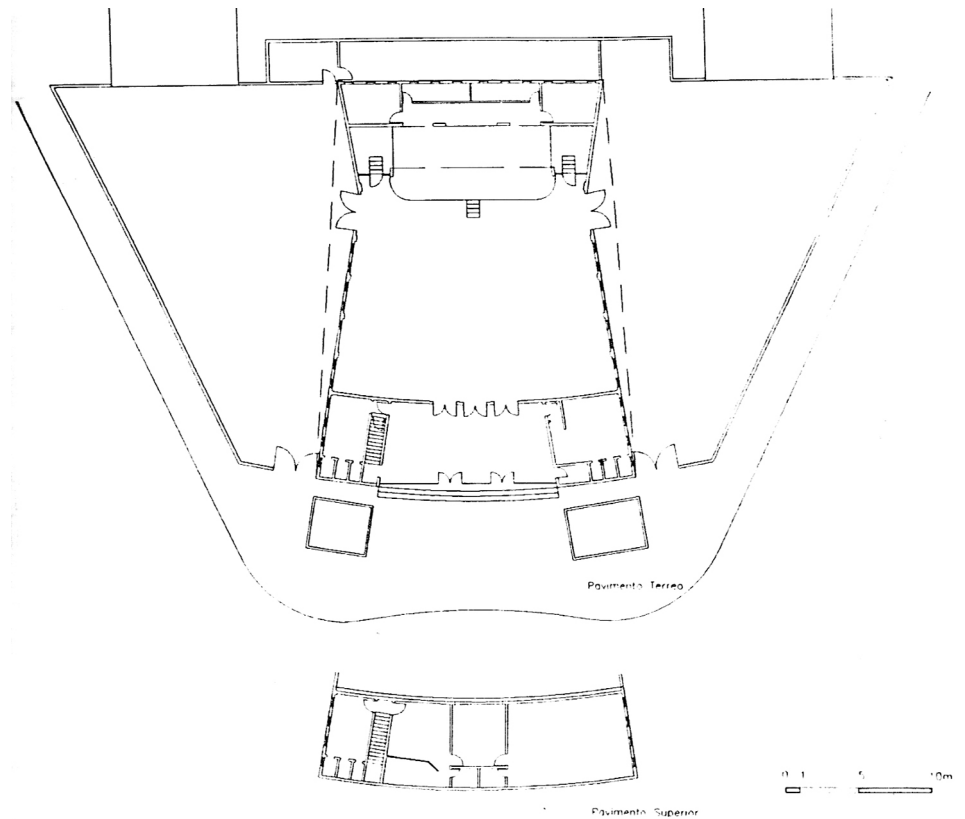


Figura 5: Planta do Teatro Conchita de Moraes, em Santo André, como se encontrava antes da reforma. Fonte: CARON, Jorge Osvaldo. O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994, p.218.

Buscavam a explosão da boca de cena, dos limites patentes entre a encenação e o público, instigavam a experimentação de formas diversas de representação, voltavam-se às ruas, às praças, ao refugio das cidades, dos espaços preteridos e obsoletos pela sociedade de consumo, seguiam enfim, por caminhos divergentes aos trilhados pela arquitetura e pelos arquitetos.

Caron partiu da franca compreensão desse processo para traçar uma simples ideia de transformar um edifício planejado para a encenação teatral, conforme os moldes da dominação da arquitetura sobre a cena, para imaginar um teatro livre, ou libertário, onde a arquitetura o auxiliava neste clamor de esmaecimento dos limites, de frouxidão de autoridade, de um espetáculo dialético. Sua concepção é de um teatro que permite múltiplas configurações formais, por meio de recursos técnicos de fácil implantação, da utilização de praticáveis e da liberação dos pisos e paredes. O invólucro arquitetural tornou-se uma caixa modelável conforme os requisitos do encenador e do espetáculo – teatro abrigo e suporte (Figura 6).

Realizava assim, um teatro possível, onde a arquitetura transcendia sua condição de domínio e assumia uma personagem na trama, nem protagonista, nem subsidiária – tornava-se também urdidura, como o teatro.

Este depoimento livre não é um resumo da Tese de Caron; seu trabalho de investigação, das bases conceituais e filosóficas sobre os ofícios, teatral e arquitetural, é muito mais profundo e minucioso, cuidadoso com a escrita, com os conceitos e em sua explicação

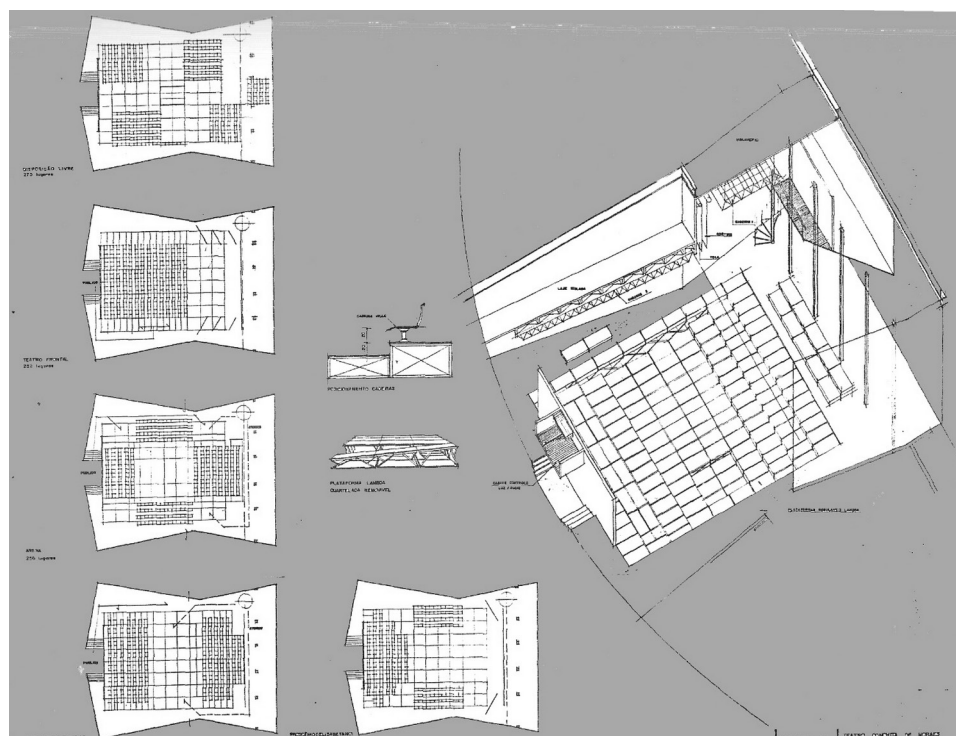


Figura 6: Plantas do Teatro Conchita de Morais, em Santo André, conforme a proposta de reforma elaborada por Jorge O. Caron. Espaço suporte. Fonte: CARON, Jorge Osvaldo. O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994, p.228.

contextual. Parte do que aqui relatei foi o resultado de nossas longas conversas, papos dilatados, sem tempo, sem limites, e muitas reflexões que me instigaram e auxiliaram a continuar na investigação asseverada sobre os nexos e as dissensões entre a arquitetura e o teatro.

Referências bibliográficas

CARON, Jorge Osvaldo. *O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994.

BLONDEL, Jacques-François. *Architecture Française*. Tomo II. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1752.

CAMBRAI. BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE. *Chansonnier de Zeghere van Male*. Recueil de Chants Religieux et Profanes. Contratenor. Bruges, 1542 (manuscrito).

Recebido [Jan. 17, 2022]

Aprovado [Mar. 20, 2022]