

5

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

Niuxa Dias Drago

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

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

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

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

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

On 23 March 1859 three proposals for the competition were classified. First place was awarded to the German architect based in Brazil Gustav Waehneltd¹¹ (under the anagram “*suum cuique*”), second place to William John Green and Louis De Ville (under the anagram “*Urbis decori, civium usui*”), London-based architects, and 3rd place to Samuel Sloan¹² (under the anagram “*Giocondo*”), an architect from Philadelphia. The result evaluated seven other

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

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

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

John Green and De Ville's design is criticised because in the so-called Horseshoe Room has "the proscenium [is] too tight". In terms of construction, it "required an underground excavation of 42 palms [almost 10m]", which the jury considered "extremely difficult to build and maintain in Rio de Janeiro". Furthermore, "the façades were too overloaded with ornaments and statues". In addition to a façade with "numerous and expensive ornaments", the main defect of Samuel Sloan's project, according to the jury, was "3rd and 5th box orders without divisions and with a general bench, against the *uses in the country*". In the comments on the other seven projects, the observations of decorative and expensive exaggeration on the façades, and the existence of seats in the stalls or without separation in the boxes, which would go against the customs of the Brazilian court theatres, are repeated. Considering the European custom of using stalls in the higher orders or above the royal box¹³, it is not surprising that the first prize was won by an architect based in Brazil who was aware of the "uses in the country".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In some countries, especially in France, a mix of stalls and boxes was introduced, alternating these and those in different ways, but the theatre is a place to see, and not only to see the production that is being presented, but also the people who form the meeting, and these as distinctly as possible. That is why this system has always been preserved in Italy, that is, of an audience or room with several orders of boxes one above the other. It is really the most beautiful of the systems that I have known so far, because one class of people is better distinguished from others and because the spectators, especially the fair sex, best show their toilets. That is why I chose to adopt this system in my project, because for me it is the most appropriate for a Court where the pomp is certainly not inferior to other European countries¹⁴.

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

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

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

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

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

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

17 “L’illuminazione della Sala del Teatro è disposta nell’ultimordine in giro, onde sia tolto l’incomodo del Lampadario nel mezzo, e perché rifletta più chiara e meno male sta la luce nel basso per l’incrociamiento dei raggi luminosi.” (idem, p.8)

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

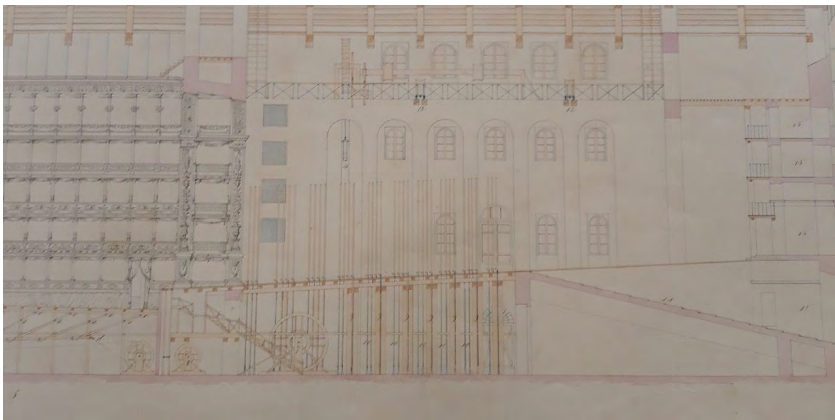


Figure 1 - "Astrea" project. Detail of the cross-section, showing the basement of the audience and the scenic box. 1858. Source: Research and Documentation Center at FAUFRJ, Teatro Lyrico collection (photo Niuxa Drago)

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

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

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

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

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

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

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

A ceiling formed by double interlocking iron trusses with cavity for air storage, which changes compartment through perforations in the plane of the ceiling formed by copper plates, to prevent fires¹⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

19 Originally: “*Meccanismo formato a vite mobile e madrevite fissa entro un barile con raggi aleva per comunicare ad moto uniforme dato dalla mota dentata verticale mossa da forza muscolare, per abitare el piano di platea all'altro del palco scenico nelle fete popolari*”

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



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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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



5

**DOIS PROJETOS PARA O THEATRO
LYRICO DO RIO DE JANEIRO NOS
ARQUIVOS DO NÚCLEO DE PESQUISA
E DOCUMENTAÇÃO (NPD) DA
FAUFRJ**

Niuxa Dias Drago



Este artigo visa apresentar e analisar dois projetos que formam o dossiê “Theatro Lyrico”, pertencente ao Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Os projetos foram guardados pelo Museu D. João VI da Escola Nacional de Bellas Artes e são oriundos de um concurso promovido pelo Ministério do Império Brasileiro em 1857, com objetivo de selecionar o projeto de um Theatro Lyrico a ser construído no Campo da Aclamação, antigo Campo de Santana. Este teatro substituiria o Teatro Lírico Fluminense, um teatro provisório que fora construído em 1852, em virtude de um dos incêndios ocorridos no Imperial Theatro São Pedro de Alcântara. Os projetos no acervo do NPD, ambos anotados em italiano, não foram analisados pela comissão julgadora, e nem devolvidos aos autores ou portadores, pelo que se acredita que não chegaram ao Brasil no prazo estabelecido pelo edital. De alguma forma, isso contribuiu para que fossem, hoje, alguns dos poucos documentos sobre o certame, uma vez que os demais foram evlvidos a seus autores e, o projeto selecionado, jamais construído.

As Condições do Concurso – os objetivos e o sítio

O Ministério do Império Brasileiro lançou, em 12 de novembro de 1857, um edital de seleção de projeto para “construção do edifício de um teatro que se projeta levantar na Praça da Aclamação” (Jornal do Commercio, 13/11/1857, p. 1). Neste que foi, provavelmente, o primeiro concurso público de arquitetura do Brasil, o programa, estabelecido em acordo entre o Ministro Pedro de Araújo Lima, o Marquês de Olinda, e a Academia de Bellas-Artes, responsável pelo julgamento dos projetos, compunha-se de 23 artigos, dentre os quais destacam-se algumas exigências. O teatro a ser construído deveria ocupar um lote de 435 x 600 palmos (95,7m x 132m) em local que estava identificado numa planta a ser entregue aos interessados, mas que é imprecisamente descrito no edital. Tal fato foi responsável pela desclassificação de nada menos que 18 dos projetos concorrentes. O lote, ao que parece, estava dentro da quadra entre o morro do Senado e o Campo, porque previam-se algu-

mas desapropriações para a construção, mas mantinham-se, em ambas as laterais da quadra, construções pré-existentes, motivo pelo qual os autores deveriam prever ruas laterais dando a estas casas e, por conseguinte, observar a não ocupação integral da largura do lote, para que não “desaparecessem as fachadas laterais”, conforme acusa a ata de resultado do concurso.

Além de abrigar a Câmara Municipal, o Senado Nacional e o Museu Real, o Campo da Aclamação abrigara o antigo Palacete, construído em 1818, para a Coroação de D. João VI como soberano do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e que serviu mais tarde para a Aclamação de D. Pedro I (1822) e para seu juramento à Constituição de 1824 (Sisson, 2008, p. 53). Incendiado em 1841, o Palacete dava frente para o Campo, podendo essa implantação ter sido motivadora de uma das exigências do edital, que era o de servir o edifício do novo teatro a “óperas lyricas, bailados, pantomimas e festas públicas”.

Além de edifício de espetáculos, devia ainda acomodar, de forma permanente, companhias de canto e dança, o que pressupunha um número de salas de ensaio, depósitos e todas as exigências de um teatro nacional, a ser mantido permanentemente às expensas do Império, o que justificou muitas discussões registradas nos anais do Senado Nacional, entre os defensores do Teatro como empreendimento civilizatório e os defensores da Igreja como instituição que mais merecia a aplicação dessas vultosas somas pelo Estado Imperial.¹⁰

Outras exigências do edital são que o teatro deveria abrigar maquinária moderna, iluminação à gás e ser adaptado ao clima, adotando “meios de purificar o ar da sala e de o refrescar” (art. 7º). Deveria ter sistema de prevenção contra incêndios e sala de

10 Nos anos de 1857 até 1859, registram-se discussões em torno da Concessão da exploração de loterias para a construção do Theatro Lyrico e manutenção das Companhias Teatrais e para reforma das diversas igrejas da cidade. (Anais do Senado do Império do Brasil – volumes disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional)

até 90 palmos de diâmetro (20,6 metros) com 5 ordens de camarotes, ou seja, uma a mais do que no Imperial Theatro São Pedro de Alcântara (Lima et Cardoso, 2010, p. 82). O número de espectadores não é assinalado, mas, pelas dimensões exigidas para a sala, estimamos entre 1200 e 1500 espectadores acomodados entre plateia e camarotes. O tamanho da sala demonstra um teatro compatível com o tamanho do Theatro de São Pedro e o lote total, bem mais largo, deixa entrever que deveria permanecer largamente desocupado para dar visibilidade às fachadas laterais, conforme resultado esperado pela Comissão Julgadora. Dever-se-ia prever um camarim Imperial no fundo da sala e um camarote para a Família Imperial junto ao proscênio, ambos com entrada exclusiva, “sala de repouso, casa para o serviço de chá e refresco, e as dependências necessárias” (art. 9º). O objeto deste último artigo é uma das chaves que permitem identificar os projetos hoje existentes no NPD como frutos do edital de 1857.

Esse programa vasto e significativo de exibição do Poder Imperial junto a eventos públicos, busca integrar o espaço interno do teatro ao espaço público da então chamada “Praça da Aclamação” e reforça a vocação do Campo como o grande espaço representativo do Brasil Monárquico.

[...] o Campo de Santana, enquanto centro institucional, atuou dentro de uma escala mais ampla do que a do espaço urbano, já que, na medida em que ali se concentraram sedes de órgãos governamentais de maior significação nacional, ele pode ser considerado um centro para a nação como um todo. (Sisson, 2008, p. 77-79)

O edital prevê também o uso de granito cinzento, ferro e “mármore artificiais” e alerta que não seriam admitidas “cópias ou imitações servis de outros teatros” (art.4º). Para a preparação do material, que deveria incluir planta térrea, planta da primeira ordem e planta da segunda ordem de camarotes, fachada frontal, fachada posterior e fachada lateral (exigindo-se que o edifício

fosse composto a partir de eixo de simetria longitudinal), corte longitudinal e corte transversal (ambos passando pelo centro da sala), num total de 08 pranchas em escala 1/100 – com possíveis desenhos de detalhes e memorial descritivo – os concorrentes tinham 9 meses. Dois meses adicionais foram concedidos para projetos remetidos desde o exterior. Os concorrentes deviam identificar-se por anagrama ou sinal e remeter em envelope fechado a identidade real, que só foi aberta para aqueles projetos premiados, o que não nos permite saber quem são os autores dos projetos existentes hoje no NPD.

O Resultado do Concurso e o que era de “uso no país”

Em 23 de março de 1859, o *Jornal do Commercio* publica o Termo de Julgamento dos 28 projetos recebidos. O resultado da seleção classificou 3 projetos, identificando seus autores: o 1º lugar foi concedido ao arquiteto alemão radicado no Brasil Gustav Waehneltd¹¹ (sob anagrama “suum cuique”), o 2º lugar a William Jonh Green e Louis De Ville (sob anagrama “Urbis decori, civium usui”), arquitetos sediados em Londres, e o 3º lugar a Samuel Sloan¹² (sob anagrama “Giocondo”), arquiteto da Filadélfia. O resultado avaliou outros sete projetos não classificados e justificou a desclassificação dos demais dezoito projetos apresentados, por

11 Karl Friederich Gustav Waehneltd (1830-1873) arquiteto prussiano radicado no Brasil, autor das casas do Barão de Nova Friburgo, entre elas o Palácio do Catete, e um dos autores do primeiro edifício da estação da Estrada de Ferro Central do Brasil.

12 Ao contrário da dupla de arquitetos que conquistou o segundo lugar, um irlandês e um francês sobre os quais não é possível encontrar muitas informações, Samuel Sloan (1815-1884), que conquistou o terceiro lugar no concurso, é um dos mais importantes arquitetos norte-americanos de meados do século XIX, proficuo como projetista e escritor de livros sobre arquitetura. Autor de diversas igrejas, bancos e residências, tornou-se o primeiro arquiteto especialista em hospital para alienados nos Estados Unidos.

não se adequarem ao artigo 1º do edital, referente a dimensões e implantação do teatro.

O projeto de John Green & De Ville é preterido principalmente porque a sala em ferradura tem “o proscênio muito apertado”. Na parte construtiva, “exige um subterrâneo de 42 palmos de escavação”, o que é considerado pelo júri “difícilimo de construir e conservar no Rio de Janeiro”. Além disso, como comentado em diversos outros projetos não classificados, “as fachadas são em demasia sobrecarregadas de ornatos e estátuas”. Já o projeto de Samuel Sloan, além da fachada com “numerosos ornatos (...) dispendiosos” teve, como principal defeito, segundo o júri, “camarotes da 3ª e 5ª ordem sem divisões e com bancada geral, contra os usos do país”. Nos comentários dos demais sete projetos, repetem-se as observações de exagero decorativo e dispendioso nas fachadas, e da existência de assentos em arquibancada ou sem separação nos camarotes, o que iria contra os costumes dos teatros da corte brasileira. Considerando-se o costume europeu de usar arquibancada nas ordens superiores ou acima do camarote real¹³, e o crescente interesse de valorizar a visibilidade da cena que breve teria como resposta a sala em leque com inclinação pronunciada desenvolvida por Gottfried Semper e Richard Wagner em Bayreuth (1872-76), não é de admirar que o primeiro prêmio tenha sido conquistado por um arquiteto radicado no Brasil e ciente dos “usos do país”.

13 Consultando os teatros de meados do século XIX na plataforma <https://www.theatre-architecture.eu/> podemos perceber que o uso de arquibancadas no “paraíso”, ou última ordem, era comum a praticamente todos os teatros franceses. Na Ópera de Viena, resultado de um concurso aberto no mesmo ano do concurso para o teatro brasileiro, as arquibancadas ocupam a 4ª e a 5ª ordens. No Teatro Imperial de São Petersburgo, reformado em 1856, está presente em todas as ordens acima do camarote Imperial, ocupando toda a parte central da curva da sala, assim como no Teatro Sólis de Montevideo, inaugurado em 1856, um ano antes do lançamento do edital brasileiro.

Dentre os projetos comentados, porém não classificados e que, portanto, não tiveram autoria revelada, é digna de nota a ousadia do autor do projeto de número 21, um teatro inteiramente projetado em ferro, sobre o qual o júri comenta: “Esta construção não tem o abono da experiência, e parece que nem foi ensaiada em parte alguma: entende a comissão que não deverá o Brasil fazer à sua custa a experiência”. Observa-se que, para “evitar cópia servil”, alguns elementos inovadores provavelmente se apresentaram no certame. Embora composto apenas de dois projetos, o acervo do NPD felizmente representa duas opções bem distintas de composição arquitetônica, como veremos adiante.

À exceção dos três classificados, nenhum dos projetos teve sua autoria revelada, sendo identificados apenas por seus anagramas e números de inscrição. Entre os dezoito desclassificados, o de número 9, “ver non semper floret”, elaborado pelo arquiteto alemão Gottfried Semper, foi analisado por Michael Gnehm (2017) a partir dos documentos dos arquivos da ETH de Zurich. O autor destaca a importância simbólica do novo teatro lírico que seria construído no Campo de Santana, pois representaria, simultaneamente, o Real Teatro S. Pedro, como palco do pacto do Império com a Constituição, e o Palacete da Aclamação de D. Pedro I, que ocupara o sítio agora destinado ao teatro.

A única restrição apontada pelo júri ao projeto vencedor é a de que “a comissão o estimaria mais se não tivesse a fachada cilíndrica”. Porém, ao observarmos a foto da maquete do teatro de Waehneltdt (figura 1), percebemos que trata-se apenas da parte superior e recuada da fachada frontal. Porém, esta leve sugestão da curva da sala já é considerada nociva à imagem de dignidade do edifício, além de introduzir uma assimetria na composição. Ao contrário, para Semper, a fachada cilíndrica era

[...] a quintessência da expressão arquitetônica de uma assembleia pública reunida em círculos ao redor de um evento, fosse ele na rua ou, no caso, num teatro. Assim, a

característica preeminente da ideia de teatro de Semper era o público comum. (Gnehm, 2017, 154).

Para Gnehm, apesar de todos os recursos modernos exigidos no edital, a questão arquitetônica que pesou na seleção foi a adequabilidade de coadunar aspectos do “tipo palacete” e do “tipo teatro”, o que tornava relevantes elementos externos como as loggias, o balcão do Imperador e as fachadas cilíndricas que caracterizaram os teatros da segunda metade do século XIX, em especial os projetos do próprio Semper para Dresden e Munique. A expressão volumétrica de uma assembléia não correspondia ao desejo da comissão julgadora, como comprovam o comentário ao projeto vencedor e a imagem do segundo colocado, um edifício de volumetria rigidamente simétrica e retilínea onde sequer a caixa do palco insinua algum desequilíbrio.

Documentação do Concurso no NPD-FAU-UFRJ

Os desenhos do concurso foram expostos por uma semana na Escola Imperial de Bellas Artes e devolvidos aos remetentes ou portadores sem que os envelopes de identificação de autoria fossem abertos (exceto para os três premiados). Apresentamos adiante dois projetos realizados para o certame, mas não avaliados pela comissão julgadora, provavelmente por terem sido remetidos fora do prazo. Estes projetos foram guardados no acervo do Museu D. João VI da Escola de Bellas Artes e hoje estão sob os cuidados do Núcleo de Documentação e Pesquisa da FAUFRJ. Identificados sob os anagramas “Astrea” e “Tiber Albus”, os desenhos têm notações e memoriais em italiano, e não constam entre os 28 projetos recebidos e analisados pela comissão. Apesar disso, é possível asseverar, tanto pela procedência quanto pelas características, que os projetos se destinavam a cumprir aspectos técnicos e simbólicos exigidos pelo edital de 1857.

Os desenhos se encontram cortados, o que dá a entender que detalhes ou legendas foram desmembrados das pranchas originais, possivelmente para alguma exposição realizada nesses 160

anos. Eles foram consultados em 19 de novembro de 2019, antes do incêndio que se iniciou na Procuradoria da UFRJ e atingiu as dependências do NPD, afetando parte do seu acervo e fechando-o à consulta. Os desenhos foram feitos em tinta sobre papel canson e têm em média 1,5 metros de largura, o que impediu um registro fotográfico ideal.

O conjunto referente ao projeto “Astrea” é formado por um memorial de dez páginas em italiano - sendo uma das páginas composta exclusivamente pela enumeração dos desenhos que fazem parte do projeto - e nove pranchas de desenhos. Pela enumeração do conteúdo apresentado no memorial, sabemos que ele era composto de 10 pranchas, e que o “corte em dupla escala para decoração da sala” não faz parte do conjunto entregue ao NPD da FAU, podendo estar ainda em posse do Museu D. João VI. Os demais 9 desenhos, hoje no NPD, incluem 3 plantas, 2 fachadas, 2 cortes e 2 desenhos que não chegamos a consultar: um para o pano de boca e um para a decoração do teto. O projeto é desenhado em tinta preta, fazendo uso de cores para indicar materiais e vãos: a alvenaria em corte é preenchida de rosa, os espaços abertos em planta - como alpendres e prismas - de anil, a madeira de amarelo alaranjado e as estruturas de ferro - como grades, parapeitos e mãos francesas - são desenhadas em tinta azul marinho. A legenda das plantas está danificada ou foi recortada, sendo possível apenas ler, parcialmente, a legenda do corte transversal à caixa cênica.

O conjunto referente ao projeto “Tiber Albus” que chegou ao NPD é bem menor, composto apenas de duas plantas, um corte, uma fachada e uma prancha composta pelo quadro de legendas e seis desenhos de detalhes - três de mecanismos de palco e três de balcões externo e internos. O desenho da fachada é aguado à nanquim e faz uso de sombras para reforçar a representação da curvatura, pois todo o edifício é um grande volume ovalado. No corte, perspectivado, também se faz uso de aguada e sombra, utilizando os mesmos códigos para designar os materiais - rosa para alvenaria em corte e amarelo alaranjado para madeira - as

estruturas de ferro, aqui, aparecem em linha preta vasada. O corte é acompanhado de 3 detalhes: a boca de cena, o pórtico de entrada do Imperador, e o pórtico de entrada ao café. Já as plantas se destacam por serem expresivamente mais coloridas. A alvenaria em corte aparece em preto sólido, dando peso aos desenhos. Todos os padrões de piso, das circulações e salões, são desenhados em tons de cinza ou amarelo e, nos halls e salões de gala, as texturas dos mármore azuis, verdes e avermelhados são desenhadas em cor sólida com sobreposição de tinta branca e marrom.

O autor de “Astrea” provavelmente teria sido eliminado do certame pois, também ele, ocupa integralmente o lote com a planta do seu teatro. A volumetria simples e as fachadas austeras, no entanto, teriam agradado ao júri. Sala e caixa cênica estão cobertas pelo mesmo telhado de duas águas, contribuindo para a estrita simetria do edifício. O pavimento térreo é cercado de um peristilo de arcadas que gera, sobre ele, uma galeria contínua ao redor do edifício, às vezes coberta, às vezes aberta, e acessível pelo pavimento do Camarote Imperial. As janelas e portas são simples, em arco no térreo, e com vergas retas no corpo superior. A fachada lateral, muito longa, se divide em módulos de janelas no ritmo 1-5-1-5-5-5-1-5-1, sendo os módulos de 1 e o módulo central de 5, alargados pela presença de colunas entre os vãos. No corpo central, que dá acesso às escadarias laterais, há colunas jônicas no térreo, às quais se sobrepõe colunas coríntias na galeria superior. Já as fachadas frontal e posterior se dividem no ritmo 7-1-7-1-7, sendo o módulo central de 7 aberturas coroado por frontão octaestilo, novamente com colunas coríntias sobrepostas às jônicas, conforme o costume neoclássico. No pórtico central da fachada principal concentra-se o conjunto de nichos e estátuas do edifício, com destaque para a quadriga guiada por um deus no topo do frontão.

As plantas mostram-se também estritamente simétricas, com as mesmas salas e serviços alocados em ambos os lados do eixo longitudinal que aglutina as salas do Imperador e representa seu poder organizador. Este eixo se inicia no *port-cochere* do pórtico principal, adentra o hall com 4 colunas que dá acesso às escadas,

espelhadas, exclusivas do Imperador. A opção por uma escada do tipo Imperial teria interrompido a simetria do percurso. A escada é flanqueada por dois prismas de iluminação que, possivelmente, seriam utilizados para lançar luz a vitrais que iluminariam a caixa de escada de pé-direito triplo. Atrás da caixa de escada, um acesso alternativo é formado por uma via para a carruagem Imperial que, entrando por uma lateral e saindo pela outra, atravessa o edifício longitudinalmente e poderia deixar o Imperador diretamente no interior do conjunto.

Subindo as escadas, a Família Imperial chegaria diretamente no nível de seu camarote (*ordine nobile*), sobre a primeira ordem de camarotes. Neste o Imperador teria acesso a seu camarote principal, no centro da curva da plateia, ou a um conjunto de 5 salões nobres – únicos que aparecem em planta com o desenho de piso delineado – com saída para a varanda sobre a fachada principal, de onde o Imperador pederia aparecer para a multidão na Praça da Aclamação.

Há duas caixas de escadas no fundo do palco, ligando ao pátio de serviço, duas caixas de escada em cada lateral – uma para servir às ordens de camarote inferiores e superiores à ordem nobre e outra para servir às salas anexas de ensaio e aos camarotes do proscenio - e três na parte frontal do teatro, sendo uma do Imperador e duas de serviço, uma de cada lado, próximas à circulação Imperial central. Há ainda as escadas curvas que ligam os níveis dos balcões e assistem à circulação direta da platéia que já se encontra dentro da sala de espetáculos. Isso demonstra que o autor dominava as hierarquias representadas no tipo teatral desenvolvido nos séculos XVIII e XIX e que precisavam ser expressas pelas circulações e setorização deste teatro. Ele inicia seu memorial apontando a necessidade desta distinção social:

Em alguns países, especialmente na França, se introduziu um misto de arquibancadas e camarotes, alternando estes e aqueles de várias maneiras, mas o teatro é lugar para ver, e não apenas ver a produção que se representa,

mas também as pessoas que formam a reunião, e estes o tanto mais distintamente quanto possível. É por isso que se conservou sempre na Itália este sistema, isto é, de uma plateia ou sala com várias ordens de camarotes uns sobre os outros. É realmente o mais belo dos sistemas que até agora conheci, porque uma classe de pessoas se distingue melhor das outras e porque os espectadores, especialmente o belo sexo, melhor mostra fazem assim de suas toalhetes. Por isto escolhi adotar no meu projeto este sistema, porque para mim é o mais apropriado para uma Corte onde a pompa não é certamente inferior aos outros países da Europa.¹⁴

Chama a atenção neste projeto o esforço por esclarecer, tanto em memorial quanto em planta, as questões técnicas relacionadas ao conforto térmico da sala, à maquinária e recursos do palco e à iluminação. Embora a escala da planta não contemple detalhamento, o autor descreve no memorial o sistema utilizado nas termas romanas, que pode servir tanto para espalhar ar quente quanto ar fresco pela sala, através de condutos embutidos no piso.

14 No original: “In alcuni paese, specialmente nella Francia, s’introdusse poi un misto de gradinate e de palchi allenando queste i a quelle in varie fogge ma il teatro è luogo per vedere e non solo la produzione che vi si rappresenta ma eziandio le persone che ne formano la riunione, e queste quanto più se può distintamente è perciò se mi è lento il dire quelle che conservò sempre l’Italia il sistema cioè di una platea o sala con vari ordine di palchi uno sull’altro, i invero il più bello dei sistemi ché sin quel abbia veduti e perché meglio viene distinta una classe di persone dalle altra e perché più bella mostra fanno così di se gli spettatori ed in specie il gentil sesso che fa pompa di belle tolette. È per questo appunto che vollei adottare nel mio progetto questo sistema perché par me il più proprio ancora per una Corte dove il fasto non è certamente inferiore ad altre paese del Europa”. Memorial do projeto Astrea, página 2. Manuscrito, não assinado, datado de Roma, 17/07/1858. Coleção Theatro Lyrico. NPD FAU-UFRJ. Consultado em 03/05/2021, durante os trabalhos de resgate do acervo afetado pelo incêndio da Procuradoria da UFRJ.

[...] na parte inferior do piso desta sala, será feita uma taça de mármore levemente côncava sobre a qual cai uma torneira de água que, ao cair, desencadeia e gera os ventos que escapam pelos canos dos radiadores, saindo pelos muitos furos que serão colocados, conforme descrito, nos diversos ambientes.¹⁵

Na planta se pode identificar, colada à parede da sala de espetáculo, de ambos os lados, câmaras ovais com água ligadas a salas com forno de lenha. Ambas estão marcadas com o número 18 e, embora a legenda tenha se perdido, acreditamos que sejam as câmaras destinadas a gerar o ar quente ou fresco que entraria pelos dutos embutidos. Outros fornos, com a mesma legenda, aparecem aos lados da caixa cênica, onde dois reservatórios de água, desta vez não conectados aos fornos e marcados com a legenda “29” destinam-se ao combate a possíveis focos de incêndio, conforme descrito no memorial.¹⁶

Sobre a iluminação, o arquiteto apresenta sua visão técnica para justificar a ausência do lustre central, elemento tradicional das salas de espetáculo. Segundo ele, a luz distribuída em luminárias ao redor da última ordem torna a sala mais clara e não compete tanto com outros focos que se venham a criar em níveis mais baixos da sala.¹⁷ Não especifica se o objetivo seria aumentar a visibilidade da sala (para que os espectadores se admirassem) ou

15 No original: “[...] quindi nel basso sul pavimento di questa camera si praticerà una tazza di marmo poco concava sulla quale si lascia cadere un rubinetto di acqua, la quale cadendo sprigiona e genera le venti da vanno a sfuggire per le condutture dei caloriferi sortendo per li molti fori da praticarsi come si disse nei diversi ambienti.” (idem, p.5)

16 No memorial se lê: “*Due grande conserve di acqua sono al lato del palco scenico, le quale servono ad estinguere il fuoco in caso d’incendio, tenendo sempre le necessarie pompe*” (ibidem)

17 No memorial se lê: “*L’illuminazione della Sala del Teatro è disposta nell’ultimordine in giro, onde sia tolto l’incomodo del Lampadario nel mezzo, e perché rifletta più chiara e meno male sta la luce nel basso per l’incrocamento dei raggi luminosi.*” (idem, p.8)

valorizar a iluminação do espetáculo, mas, possivelmente, acreditava que ambos os objetivos seriam alcançados.

A caixa cênica e o subsolo da plateia aparecem detalhados no corte transversal (figura 1) e na planta térrea (onde metade dos pisos da sala e do palco aparecem cortados para vermos sua estrutura em madeira). O proscênio é dotado de fosso para orquestra e caixa do ponto. Um engenhoso mecanismo de alavancas sustentado por dois eixos paralelos à boca de cena sob o piso da plateia pode inverter sua inclinação e torná-lo continuação do piso do palco. Assim, sala e palco tornam-se num único grande salão para bailes público, conforme requisitado no edital.

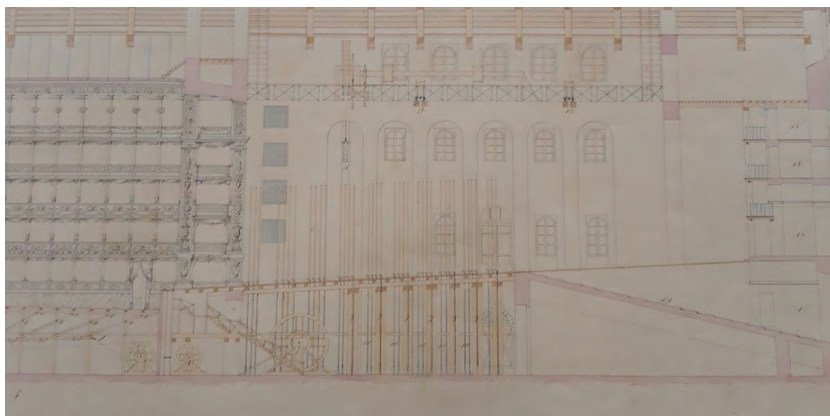


Figura 1 – Detalhe do corte transversal do projeto “Astrea”, mostrando o subsolo da plateia e da caixa cênica. 1858. Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAUFRJ, coleção Theatro Lyrico (foto Niuxa Drago)

A planta do palco permite visualizar os alçapões e os trilhos de traineis deslizantes. Pela profundidade do porão, e quantidade desigual de máquinas no subsolo e nas pontes superiores do palco, além da ausência de urdimento (vendo-se apenas duas pontes sobre o palco), entende-se que toda a troca de cenários, bem como a maior parte dos efeitos de aparição e desapareção vinha do “Inferno”, ou seja, do porão. O peso, as roldanas e as duas pontes previstas na parte superior provavelmente eram utilizadas

apenas para efeitos de voo cênico, e para apoiar roldanas para alçar objetos desde o porão.

A cena ocupa apenas cerca de vinte metros (metade da profundidade do palco). A parte posterior da caixa é deixada para a movimentação de cena, prevendo-se corpo de baile e material de grandes produções cênicas. Uma *cordonata*, ou ponte inclinada com degraus rasos, leva dos pátios térreos posteriores ao centro do palco. Esta *cordonata*, assim como os pátios posteriores com baias e tanques de água, foram projetados para cavalos. Estes cavalos poderiam tanto ser animais de cena quanto utilizados nos bastidores, para alçar pesos puxando cordas *cordonata* abaixo. Ao contrário do que veremos no projeto “Tiber Albus”, o autor não parece preocupado com a presença de uma cavalaria militar ou com a segurança do imperador.

Embora a legenda das plantas esteja perdida, entende-se que os quatro andares de saletas no fundo da caixa cênica são os camarins (num total de 48) e as salas abertas às fachadas laterais conformam os anexos requisitados para companhias de canto e dança. Na parte posterior, sobre as entradas de serviço e atrás do pátio dos cavalos, duas grandes salas (as maiores do complexo), com saletas anexas, estão reservadas ao trabalho dos pintores cenógrafos.

Tiber Albus

O autor do projeto “Tiber Albus” seria, como o de “Astrea”, desclassificado, pois o edifício apresentado ocupa uma área de aproximadamente 120 x 70 metros, deixando um afastamento de poucos metros até os limites do lote. Poder-se-ia dizer, a seu favor, que, não sendo a ocupação retangular, o afastamento seria maior nas quinas do terreno, mas já vimos que ao júri não agradaria a volumetria curva do edifício.

A planta, bastante original, é oval, atravessada por uma via em “curva parabólica” para passagem da carruagem Imperial, que

pode atravessar o térreo do edifício por trás da Escada Imperial, mesma solução vista em “Astrea”. As fachadas em curva contínua são interrompidas, nos quatro lados, por pórticos retilíneos. Os pórticos das fachadas laterais, mais longas, são compostos de 12 colunas. Na verdade, 36 colunas, já que os pórticos se compõem das três ordens sobrepostas conforme o costume neoclássico: dórico, jônico e coríntio. Os pórticos são coroados por balaustrada com estátuas que cercam um grande terraço descoberto que contorna o telhado do núcleo central, correspondente à sala de espetáculos e caixa cênica. Já os pórticos posterior e principal são menores. O posterior compõe-se de 6 colunas em apenas uma ordem dórica, que sustenta uma varanda descoberta e dá entrada ao salão do café. O pórtico da fachada principal, para entrada do Imperador, é mais fechado, com um motivo de Arco Triunfal no primeiro pavimento e três arcos com esculturas de imperadores romanos entre eles no segundo pavimento. Este pórtico é encimado por uma escultura do imperador sob dossel com uma coroa no topo.

Com exceção do pórtico principal e da balaustrada superior, decorados com grandes esculturas, todo o restante da fachada é bastante simples, com arcadas vazadas no primeiro e segundo pavimentos e janelas de vergas retas no terceiro. A ornamentação se limita a pilastras das três ordens sobrepostas. Da mesma forma que o autor de “Astrea”, o autor de “Tiber Albus” faz recurso das galerias ao redor de todo o perímetro do edifício para amenizar as temperaturas no interior do teatro. Ele não propõe nenhum tipo de sistema para forçar a calefação ou resfriamento mas, ao explicar a opção para o forro sala, busca coadunar duas vantagens do uso de treliças metálicas ao invés de vigas de madeira:

Cobertura formada por treliças de ferro de duplo entrelaçamento com cavidade para armazenagem do ar, que troca de compartimento por meio de perfurações no

plano do forro formado por chapas de cobre, para evitar incêndios.¹⁸

Assim, o teto da sala está preparado para exaustão através de orifícios que levam para salão com arcadas abertas ao terraço, e toda a estrutura – treliças metálicas e forro de cobre – é resistente ao fogo. Por isso, também, o autor mantém a opção pelo lustre central, alimentado a gás que, como mostrado no único corte do projeto, possui tubo para exaustão e “Luminária a gás, formada com espelho queimado a raios oblíquos em padrão radial com tampo de vidro refletor e tubo de saída para exalações.”¹⁹

A opção pela composição oval faz com que se criem salões trapezoidais e prismas e escadas triangulares, além de pátios (*cortilli*) de geometria irregular. O arquiteto acrescenta ainda salões arredondados e octogonais, numa sucessão de salas, escadas e corredores mais complexa do que a que vemos no “Astrea”. Acrescente-se que o arquiteto se mostra mais preocupado com a segurança da Família Imperial, inserindo escadas e cômodos secretos que levam diretamente ao quartel militar de infantaria previsto para ocupar as salas ao lado do acesso Imperial, no térreo.

Também está previsto o acesso de cavalos, através de quatro *cordonatas*, duas ao subsolo da plateia e duas ao subsolo do palco, que se ligam ao quartel de infantaria. No único corte do projeto, a maquinária cênica não está representada, apesar da caixa de palco ser dotada de cinco andares de varandas. O único mecanismo desenhado é aquele que promove o alinhamento do piso da plateia com o piso do palco para os bailes populares, conforme previsto

18 No original: “Copertura formata a catene di ferro a doppio meccanismo con intercapedine per la conserva dell’aria, cambiando i compartimenti mediante trafori nel piano del soffitto formato di lamine di rame, per evitare gl’incendi” n. 23 do quadro de legendas do projeto “Tiber Albus”, prancha CTL003. Coleção Theatro Lyrico. NPD FAU-UFRJ.

19 No original: “Lumiera a gaz formate con specchio ustorio a raggi obliqui formati a raggera con piano di cristallo riflettente, e tubo di esite per l’esolazioni” (legenda 22 da terceira prancha - quadro geral de legendas)

em edital. Neste caso, o mecanismo é composto de um grande eixo rosqueado, que, se “desatarrachado”, eleva o piso da plateia:

Mecanismo formado por um parafuso móvel e uma porca fixa dentro de um barril com raios para comunicar-se com o movimento uniforme dado pela roda dentada vertical movida a força muscular, para elevar o plano da plateia até o do palco nas festas populares.²⁰

Na entrada monumental destinada à Família Imperial, onde se articulam salões de espelho com outros decorados com fontes, estátuas e jardins, chama a atenção a acanhada e íngreme escada em semicírculo e sem qualquer patamar, para cobrir toda a altura até o nível do camarote Imperial. Parecendo muito íngreme e estreita, a escada não faz jus ao conjunto dos espaços nobres do teatro, apesar de cumprir o requisito de originalidade, assim como a composição geral do conjunto.

A solução da sala de espetáculos respeita os “usos do país”, com as cinco ordens compostas inteiramente por camarotes, mas é interessante que o autor insira duas salas de espetáculo menores, nas laterais, para a “filarmônica” e a “filodramática”. Entendemos que ele altera os termos do edital, que previa companhias de canto (para o coral operístico) e de dança (para os espetáculos de balé) que, conforme entendeu o autor do projeto “Astrea”, utilizariam o grande palco principal. O autor de “Tiber Albus” entende que os espetáculos de orquestra poderiam acontecer num teatro menor e, para manter a simetria do conjunto, também propõe um teatro dramático, com palco menor. Em ambos os casos, ele utiliza salas inspiradas no tetaro antigo: um “*Teatro ad uso degli antichi greci per la filarmonica*” e um “*Teatro ad uso degli antichi romani per la*

20 No original: “Meccanismo formato a vite mobile e madre vite fissa entro un barile con raggi aleve per comunicare ad moto uniforme dato dalla mota dentata verticale mossa da forza musculare, per abiare el piano di platea all’altro del palco scenico nelle fete popolari” (legenda 19 da terceira prancha - quadro geral de legendas)

filodrammatica” (figura 3). Nestes dois teatros laterais, embora se diferenciem a profundidade do palco e a curvatura da sala (que é semicircular na “romana” e achatada na “grega”), importa notar que desaparecem as ordens de camarotes e a plateia se senta no semicírculo da *orchestra* ou em arquibancadas dispostas ao redor – com exceção do Imperador que tem um camarote simples, no centro, ao alto da arquibancada. O arquiteto, embora cumprindo o exigido para a sala principal, busca introduzir salas mais íntimas onde se desfaz a pompa e se ameniza a hierarquia.



Figura 2 – Projeto “Tiber Albus”, detalhe da planta no nível da ordem nobre, mostrando a sala principal e as salas reservadas aos espetáculos da filarmônica e da filodramática. 1858. Fonte: Nucleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ, coleção Theatro Lyrico (foto Priscilla Peixoto)

Há apenas três desenhos de detalhes que representam os mecanismos do palco. Um deles mostra meia-planta do palco com a disposição dos trilhos para deslize dos traineis ou pernas (*quinte*), permitindo perceber o efeito da perspectiva, com a distância entre os trilhos diminuindo e a quantidade de trilhos em cada grupo aumentando conforme andamos ao fundo do palco. Um segundo detalhe, muito simples, mostra, em planta, como as rodinhas dos traineis se encaixam nos trilhos metálicos. O terceiro detalhe é mais interessante, porque mostra, em alçado, como se

dá o movimento dos trainéis com o giro de uma alavanca que se instala nos bastidores, na lateral do palco. O mecanismo faz os trilhos se inclinarem para dentro ou para fora do palco, provocando o suave deslize dos trainéis para dentro ou fora de cena.

Ao contrário de “Astrea”, projeto em que o autor busca demonstrar conhecimento das técnicas de palco e instalações para teatro, o autor de “Tiber Albus” parece ter apostado mais na originalidade da arquitetura do edifício, propondo uma composição circular onde se concentram três salas de teatro, e levando ao pé da letra a necessidade de não copiar qualquer teatro já existente.

Conclusões

Como tipo representativo da cultura europeia, o edifício teatral foi também “*el espacio de representación social, lugar y señal de la incorporación e implementación del proyecto transversal de la modernidad occidental*”. (Díaz, 2019, p.19) Apesar de o Teatro Lyrico nunca ter sido edificado, a análise destes documentos aborda aspectos relevantes para se compreender as ideias sobre o edifício teatral no Brasil de meados do XIX.

Quando o Teatro de São Carlos fora construído em Lisboa, no final do século XVIII, a nobreza portuguesa buscava responder às ameaças jacobinas compartilhando seu espaço com a burguesia. No grande teatro da capital portuguesa, “o acesso ‘das várias classes sociais sem desdouro da nobreza nem acanhamento dos que a ela não pertenciam’ foi um dos meios encontrados pela Intendência de polícia para tentar dominar as possíveis contestações políticas ao regime absolutista em solo português” (Meirelles, 2017, p.143).

Com o mesmo objetivo, D. João VI viera para o Brasil no contexto das guerras de independência da América espanhola e, conduzido o país pelos caminhos da cultura política absolutista, impediu que ele se juntasse aos vizinhos americanos na construção de suas independências republicanas. As representações da Corte foram instrumento importante na disseminação da cultura europeia absolutista e no sentimento de participação da sociedade

brasileira. Foi o teatro o espaço privilegiado para os eventos de aclamação da nobreza. Até a construção do Teatro S. João, e algumas vezes mesmo após esta, o Campo de Santana sediou essas representações, como o casamento da Princesa Maria Tereza, para o qual foi erigido um anfiteatro com palco central, camarotes, plateia e camarim real. (*idem*, p.191)

Em meados do século XIX, os conflitos entre o único Império das Américas e as diversas Repúblicas do continente já se iniciavam, ficando cada vez mais claro o isolamento em que caía o Brasil por sua estrutura sócio-política. No contexto interno, o governo Imperial sofria críticas por utilizar suas verbas para manter companhias teatrais estrangeiras, em especial italianas, em atuação na capital, e o concurso do teatro talvez tenha sido um último esforço por dotar o Rio de um espaço onde o Império Brasileiro pudesse representar a construção de uma identidade própria, herdeira da “cultura civilizatória europeia”.

É claro o paradoxo entre a modernidade técnica, representada pela iluminação a gás, pela introdução de peças metálicas na estrutura dos telhados e nos mecanismos cênicos, e a rígida hierarquia que traduz os costumes de uma sociedade nobiliárquica e escravagista, aspectos que também explicam a ostensiva segurança que acompanha o séquito Imperial, em especial no projeto “Tiber Albus” (ainda em se considerando que o teatro fica junto ao campo de exercícios militares do Império).

Em relação à composição arquitetônica, interessa notar a distância que separa ambos os projetos, amarrados pelo eixo de simetria exigido em edital, mas com composições diversas. De uma Itália ainda em disputa, chegam propostas representativas daquela dicotomia encarnada pelo Grande Teatro de Ópera e exposta na análise de Gnehm: entre o modelo palaciano representado por “Astrea” e o modelo circular que refletia a assembléia, representado por “Tiber Albus”, o júri preferiria o primeiro. Mas as crescentes dificuldades econômicas do Império, agravadas pelas Guerras do sul do continente, as crises do café e as epidemias

da segunda metade do século jogaram a prioridade da construção de um teatro para dentro da Príméria República, quando então as representações eram outras.

A abordagem de documentos como esses é o que fica para compreendermos as representações político culturais implícitas nos espaços espetaculares sonhados pelos arautos da cultura do Império.

Referências Bibliográficas

Díaz, Alberto Prado. 2019. “El Teatro en Sudamérica: la memoria cultural del capital en la consolidación de las ciudades del siglo XIX”. In: *ARQUISUR – Asociación de Escuelas y Facultades Públicas de Arquitectura de América del Sur*. Campinas: Galoá. Available from: <<https://proceedings.science/arquisur-2019/papers/el-teatro-en-sudamerica-la-memoria-cultural-del-capital-en-la-consolidacion-de-las-ciudades-del-siglo-xix-?lang=en>>.

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

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

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

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

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