

ARQUITETURA-EVENTO, INSTALAÇÃO OU ESPAÇO TEATRAL TEMPORÁRIO? Um estudo sobre o The Shed em Londres

EVENT-ARCHITECTURE, INSTALLATIONS OR TEMPORARY THEATRICAL SPACE?
A STUDY ON THE SHED IN LONDON.

Evelyn Furquim Werneck Lima



Evelyn Furquim Werneck Lima
Professora Titular PPGAC/UNIRIO/CNPq
Arquiteta, Professora, membro do Conselho do Patrimônio
Municipal, RJ. Líder dos Grupos de Pesquisa “Estudos
do Espaço Teatral” e “Espaço e Memória”. Publicou, entre
outros livros, Arquitetura do Espetáculo (2000/Prêmio
Instituto de Arquitetos do Brasil).

Evelyn Furquim Werneck Lima

Full Professor at PPGAC/UNIRIO/CNPq

Architect, Professor, member of the Board of the Municipal
Heritage of Rio de Janeiro. Leader of the Research Groups:
“Theatrical Spaces Studies” and “Space and Memory
Studies”. Published amongst other books Architecture for the
Performing Arts (2000, Institute of Brazilian Architects Award).

RESUMO

Este artigo discute uma proposta inusitada para um teatro provisório construído em anexo ao National Theatre de Londres, que implica internamente uma solução cênica participativa aliada a uma estética desafiadora que permite ao fruidor de sua volumetria externa imaginar-se diante de uma arquitetura-evento ou mesmo uma instalação. A intenção dos idealizadores do escritório Haworth Tompkins era que o teatro efêmero possibilitasse uma alternativa de sala de espetáculo enquanto o Cottesloe Theatre (atual Dorfman Theatre) – uma das salas do abrangente complexo - estivesse fechado para obras, exatamente a cargo do mesmo escritório de arquitetura. Apesar de o teatro ter sido erguido como uma estrutura temporária, sua singularidade e projeto adequado para exibir peças experimentais impediram-no de ser demolido depois que o Dorman foi inaugurado.

Palavras-chave: arquitetura teatral, arquitetura-evento; instalação; site-oriented; arquitetura performática

ABSTRACT

This article discusses an unusual proposal for a temporary theatre built attached to the Royal National Theatre in London, which internally implies a participatory scenic lay-out combined with a challenging external aesthetic that allows the spectators to imagine themselves in front of an architecture-event or even an artistic intervention. The Haworth Tompkins studio proposed to build the ephemeral theatre as an alternative theatrical space while the Cottesloe Theatre (now Dorfman Theatre) - one of the comprehensive theatres of the National complex - was closed for works directed by the same architectural studio. Although the theatre was thought as a temporary structure, its singularity and adequate project for experimental plays prevented it to be demolished after the Dorfman was inaugurated.

Keywords: Theatre architecture, event-architecture; installation art; site-oriented; performing-architecture

ARQUITETURA-EVENTO, INSTALAÇÃO OU ESPAÇO TEATRAL TEMPORÁRIO? Um estudo sobre o The Shed em Londres

Evelyn Furquim Werneck Lima

*“Não há arquitetura sem ação, sem evento e sem programa”
Bernard Tschumi (1981).*

As formas arquiteturais destinadas a abrigar espaços teatrais foram se modificando de acordo com cada cultura e cada temporalidade. Na linguagem do espetáculo, as relações espaciais criadas surgiram a partir da organização do espaço cênico, mais especificamente do desenvolvimento da arquitetura das salas de espetáculos, que assumiu diferentes tipologias ao longo do tempo e das diversas sociedades.

A cada período histórico corresponde aproximadamente um modelo e algumas regras. Existe também uma tensão entre a dimensão material e existencial de cada espaço. Peter Brook lembra que o teatro elisabetano era “um buliçoso mercado [...] o balcão era aquele nível superior [...] e a galeria superior era uma lembrança de que a ordem do mundo é mantida por deuses, deusas, reis e rainhas” (Brook, 2000, p. 24). Entretanto, naquele espaço teatral todas as classes sociais estavam representadas e os espectadores que ficavam em pé (*groundlings*) podiam até tocar fisicamente os atores. Nos espetáculos teatrais apresentados em teatros elisabetanos, em teatros de arena ou de palco-passarela, o corpo do espectador participa da peça e dos movimentos dos atores.

No final do século XIX, houve um forte engajamento contra a sala à italiana, que ao criar o palco da ilusão distanciava a audiência do corpo do ator. Esta ação fora iniciada um século antes por Richard Wagner e Otto Bruckwald - sobre proposta não realizada de Gottfried Semper - que construíram um teatro romano em Bayreuth. Aos poucos o teatro vai retornando à rua, como provam as experiências de Barsacq e Copeau na primeira metade do século XX (Lima; Cardoso, 2010). Com as performances e os *happenings*, nos anos 1970, o teatro passou a utilizar espaços não tradicionais e rompeu limites em concordância com uma época, que aproximava arte e vida e que questionava as relações de poder e o lugar das coisas. Os espaços alternativos, a rua, a praça e os prédios históricos foram muito utilizados em substituição ao edifício teatral. O espetáculo deslocava-se para museus e praças públicas. Surgiram os vários

modelos de teatro em arena, os teatros polivalentes e as montagens em espaços não especificamente destinados ao teatro, sobretudo entre os anos 1970 e 1990. Uma das questões mais discutidas na segunda metade do século XX foi a da interatividade entre atores e espectadores, que era diminuta no teatro à italiana, mas bem mais acentuada nos tipos arquitetônicos em que o público se reunia para assistir ao espetáculo em torno de uma arena, ao redor da qual todos, democraticamente, tinham assentos não distribuídos segundo uma hierarquia de classes.

Este artigo objetiva discutir uma proposta inusitada para um teatro provisório construído em anexo ao Royal National Theatre de Londres¹, que implica internamente uma solução cênica participativa e contemporânea, aliada a uma estética desafiadora que permite ao fruidor de sua volumetria externa imaginar-se diante de uma arquitetura-evento ou mesmo uma instalação. A intenção dos idealizadores do escritório Haworth Tompkins era que o teatro efêmero possibilitasse uma alternativa de sala de espetáculo enquanto o Cottesloe Theatre, atual Dorfman Theatre – uma das salas do abrangente complexo londrino - estivesse fechado para obras, exatamente a cargo do mesmo escritório de arquitetura.

Concebido por este renomado escritório, com consultoria de Charcoalblue, o *Shed* foi projetado e construído em pouco mais de um ano, em processo colaborativo entre os arquitetos, a direção do National Theatre e diretores teatrais que pretendiam trabalhar no espaço criado. O arquiteto Steve Tompkins, sócio-diretor do escritório assim se expressou sobre o processo colaborativo,

This collaboration has been a wonderful opportunity to explore the ways in which temporary public buildings can alter our perceptions of places and organizations. [...] We hope The Shed will be seen as a playful but thoughtful building, both challenging and complementary to the permanent cultural architecture (Tompkins, 2013).

E é esta dimensão de prazer e de investigação que instiga o transeunte a querer adentrar o enigmático espaço cênico cuja longevidade não deveria ultrapassar um ano e que como uma arquitetura-evento aproxima-se de uma *performance*. Inaugurado em 2013, incorporou-se de tal maneira à paisagem e ao cotidiano londrino, que, de abrigo temporário transformou-se em *Temporary Theatre*, e não foi demolido como previsto.

¹ Segundo Patrick Healy do *New York Times* (Aug. 21, 2013), este complexo teatral londrino atraiu 1 milhão e meio de espectadores na temporada de 2012-2013, em comparação com 817,000 em 2008-2009.

Muitos teóricos da arquitetura têm discutidos as obras construídas buscando interpretá-las com diferentes códigos, ora com base na semiótica ora com base na fenomenologia ou na psicanálise. No entanto, recentemente, houve um deslocamento em relação aos modelos filosóficos aplicados sobre o significado da arquitetura numa tentativa de desconstruir os antigos códigos e focar nas ideias que possam ser transmitidas pelo objeto arquitetônico. Neste sentido, Michael Hays (1998) reuniu e comentou uma série de artigos publicados por arquitetos práticos e teóricos, nos quais se destacam os *Manhattan Transcripts* (1981) e *A Question of Spaces: The Pyramid and the Labyrinth* (1975), do arquiteto suíço Bernard Tschumi. Utilizaram-se nesta pesquisa os conceitos da obra de 1981.

UMA FORMA ARQUITETURAL INUSITADA: SERIA UMA ARQUITETURA-EVENTO?

Situada na margem direita do rio Tâmisa, a inusitada estrutura escultórica foi projetada na Theatre Square, em frente ao National Theatre. Sua forma minimalista abriga uma sala de espetáculos estruturada em aço bruto e madeira compensada. O revestimento externo em tábuas horizontais sem aparelhamento alude ao revestimento de concreto aparente marcado pela formas de madeira retiradas no extenso complexo. Com suas quatro torres nas laterais, a volumetria do *Shed* contrasta violentamente com a massa audaciosa de concreto aparente do National Theatre, projetada entre 1976 e 1977 pelos arquitetos Sir Denys Lasdun e Peter Softley.



Fig. 1 – Complexo Royal National Theatre – fachada voltada para o Rio Tâmisa. Observa-se a estrutura do Shed em vermelho vivo em contraste com a fachada do National Theatre em concreto aparente. Londres, 2013. Cortesia do Escritório Haworth Tompkins.



Fig. 2 – Fachada do Royal National permitindo perceber a arquitetura brutalista. Londres, 2014.
Foto: Evelyn Lima.

Um novo *foyer* foi escavado no subsolo sob as várias lajes em balanço do National Theatre, de modo a possibilitar a extensão do mesmo conectando pelo subsolo o novo teatro temporário com os demais *foyers* já existentes.



Fig. 3 - Implantação do novo teatro às margens do rio Tâmesa. 2013. Cortesia do Escritório Haworth Tompkins

A cor vermelho brilhante que cobre a maciça forma geométrica contrasta com a volumetria cinzenta da arquitetura brutalista do complexo teatral já existente na paisagem e aguça a curiosidade dos transeuntes, pois as fachadas que conformam o cubo, tal como uma peça escultural, não apresentam portas ou janelas, mas sim quatro torres, semelhantes a uma “mesa invertida” (figs 4,5 e 6).



Figs. 4, 5 e 6 - Sucessão de imagens do espaço exterior do Shed, permitindo percebê-lo ou como uma arquitetura-evento ou como uma instalação performática. 2014. Fotos: Evelyn Lima.

Aquela margem do Tâmis, não muito afastada do tecido urbano outrora ocupado por inúmeros teatros também de natureza efêmera adaptados em estalagens e/ou em locais de lutas de animais nos séculos XVI e XVII ², reforça o conceito e a perenidade do *genius loci* de South Bank trazendo novamente numerosas plateias para esta área ao sul de Londres. Foi neste mesmo local que o teatro floresceu desde os tempos elisabetanos. Christian Norberg-Schulz (1980) busca na filosofia greco-romana uma reflexão sobre o conceito de lugar, visto que para os romanos cada localidade era regida por um deus, um *genius loci* ou o espírito do lugar³. E este espaço da margem esquerda do rio recuperou a magia pelos inúmeros equipamentos culturais ali construídos ou readaptados como a Tate Modern, antiga estação de força, o Royal National Theatre, o Globe Theatre, reconstrução do teatro elisabetano, o Gabriel Warf, entre outros, aos quais o *Shed* acrescentou uma imagem que desperta paradoxos, assemelhando-se a uma arquitetura-evento.

O conceito de arquitetura-evento formulado por Tschumi em *Manhattan*

2 Para entender a magia daquele espaço londrino nos seiscentos ver Lima, 2012.

3 Sobre a questão do *genius loci*, a cidade e o teatro, consultar Lima, E. 2000.

Transcripts (1981) aproxima intertextualmente a arquitetura da arte do cinema por meio de narrativas programáticas que exploram a experiência espacial e sua relação com o evento, extrapolando os habituais códigos estáticos da arquitetura formalista ou funcionalista. O autor defende que a arquitetura pode ser fruída como uma forma em movimento, comparando-a a um roteiro cinematográfico⁴, destruindo as fronteiras entre as artes e criando uma nova possibilidade de interpretação para a arquitetura contemporânea. Ao descrever os *Transcripts*, ou sistemas de notações, Tschumi revoluciona a teoria e interpreta a arquitetura da cidade como um palco com atores, como um *script* do cineasta Serguei Eisenstein ou até mesmo como as direções de palco criadas pelo artista plástico Laslo Moholy Nagy.

Ao mesmo tempo, planos, seções e diagramas esboçam espaços e indicam os movimentos dos diferentes protagonistas - aquelas pessoas que se intrometem no 'palco' arquitectónico. O efeito não é diferente de um script de filme de Eisenstein ou algumas direções de cena de Moholy-Nagy. Mesmo se as *Transcrições* se tornam um conjunto independente de desenhos, com a sua própria coerência interna, eles são primeiro um dispositivo. Sua finalidade explícita é transcrever coisas normalmente removidas da representação arquitetônica convencional, ou seja, a relação complexa entre os espaços e seu uso; entre o *set* e o *script*; entre o 'tipo' e o 'programa'; entre objetos e eventos. Sua finalidade implícita tem a ver com a cidade do século XX (Tschumi, 1981, p. 7, minha tradução)⁵.

Analisando a citação acima, entende-se que Tschumi dá uma nova conotação à arquitetura que deve ser compreendida como uma arte em movimento, uma arquitetura que é um acontecimento, um verdadeiro evento. O livro de Tschumi, resultante de quatro exposições sobre o tema, discute noções de intertextualidade e da incorporação dos eventos como meio para a transformação de espaços⁶.

Percebe-se na arquitetura do *Shed* uma relação que desconstrói antigas teorias e até mesmo altera a questão das três fórmulas básicas da arquitetura vitruviana de

4 No livro *Manhattan Transcripts*, por meio de notações ou desenhos sequenciais, Tschumi sustenta que além da forma e da função é mais importante desvendar as ideias que estão por trás da arquitetura. Estes desenhos possuem lógicas específicas, gerando pequenas seqüências e podem ser lidos como diferentes narrativas implicando portanto discursos diversos e abertos.

5 At the same time, plans, sections, and diagrams outline spaces and indicate the movements of the different protagonists - those people intruding into the architectural 'stage set'. The effect is not unlike an Eisenstein film script or some Moholy-Nagy stage directions. Even if the *Transcripts* become a self-contained set of drawings, with its own internal coherence, they are first a device. Their explicit purpose is to transcribe things normally removed from conventional architectural representation, namely the complex relationship between spaces and their use; between the set and the script; between 'type' and 'program'; between objects and events. Their implicit purpose has to do with the twentieth-century city (Tschumi, 1981, p. 7).

6 Ver também artigo de David Sperling (2010), resultante de tese de doutorado sobre esta temática.

firmitas, utilitas e venustas, em prol de uma sucessão de experiências lúdicas e táticas que lembram as *Folies* de Tschumi para o Parc de la Villette, em Paris, igualmente escultóricas, pintadas em vermelho, e provocando grande prazer à contemplação. Para Tschumi, a arquitetura deve priorizar o conceito de *prazer* introduzido por Alberti no tratado *De Re Aedificatoria*, para o qual a edificação, concebida como arquitetura-corpo, deve atender à *necessitas*, que envolve a solidez, mas também as necessidades humanas; à *commoditas*, atrelada às comodidades, mas, principalmente a *voluptas*, ou prazer estético, que conforme afirma Françoise Choay, seria o fim último da edificação (Choay, 1985, p. 78)⁷.

Mais recentemente, além dos conceitos de Tschumi discutidos nos anos 1980, também a historiadora da arquitetura Jane Rendell em *Art and Architecture: A Place Between* (2006) enfatiza que o fruidor deve resistir à tendência de imaginar um lugar como uma imagem romântica, dissociando-o da experimentação efetiva, quando argumenta que: “Devemos reconhecer e resistir a nossa tendência de essencializar o lugar como um ideal romântico do qual nos tornamos dissociados” (Rendell, 2006, p. 18-20, minha tradução)⁸. É necessário sentir o lugar em movimento, ou seja, experimentá-lo corporalmente. No caso do *Shed*, o transeunte percebe uma imagem muito forte da arquitetura-objeto que se assemelha a uma instalação, ou até mesmo a um evento artístico, visto que está implícita a ideia de movimento, de passagem.

É possível que os arquitetos da Haworth Tompkins, em especial Steve Tompkins e Paddy Dillon, tenham concebido a estrutura efêmera como uma arquitetura performativa, na qual o movimento e os aspectos táteis e tectônicos induzem o fruidor ao deleite, rompendo com o conceito de uma contemplação estática da arquitetura.

7 A filósofa é uma respeitada estudiosa da obra albertiana, confrontando-a com a obra de Vitruvius e a de Thomas Morus, no livro *A regra e o modelo*, publicado em primeira edição pela Seuil em 1980.

8 “We must recognise and resist our tendency to essentialize place as a romantic ideal from which we have become dissociated” (Rendell, 2006, p. 18-20).



Fig. 7 – The Shed. A forma inusitada também induz o fruidor a interpretá-la como uma instalação.
2014. Foto: Evelyn Lima

EVENTO OU INSTALAÇÃO?

Nos anos 1960, novos conceitos como *performance*, *improvisação*, *happening* tornaram-se mais recorrentes nas artes. O fato de vários atores intervirem no processo da obra sugere que a instalação resulta de uma estética colaborativa como pregava Allan Kaprow (1988). O que aconteceu na verdade foi a dissipação de fronteiras entre artes visuais e performáticas, com a criação de novos conceitos para acontecimentos simultâneos de diferentes linguagens: teatro, dança, poesia, música, artes plásticas. Herculano Lopes ressalta preocupações como:

A influência do acaso, a dissolução dos gêneros estanques e a integração artista/obra/público/forma, faz surgir novas perspectivas artísticas. Nas artes plásticas contemporâneas, uma instalação é considerada performática no sentido de que o gesto artístico só se consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. Torna-o, portanto, expressivo com sua presença na obra, com sua vivência da obra (Lopes, 2003, p. 6).

Se uma instalação é uma manifestação artística contemporânea composta por elementos organizados em um ambiente podendo apresentar um caráter efêmero ou podendo ser desmontada e recriada em outro local, o *Shed* assemelha-se realmente a uma instalação, pois pode ser usufruído a partir de seu exterior. Entretanto, também permite a incrível experiência de percebê-lo pelo seu interior inusitado e, como se trata de estrutura desmontável, permite que eventualmente venha a ser remontada em outra localidade, espelhando o conceito *the other site specificity* formulado por Miwon Kwon (1997). No sítio em que hoje se encontra o edifício teatral permite experimentar sensações diferentes e uma rica experiência estética pelo contraste entre o objeto vermelho brilhante à margem do rio e à frente da gigantesca estrutura brutalista e pelas múltiplas possibilidades de variar a distância entre o espectador e a obra-de-arte.

Na contemporaneidade, o espaço da arte deve ser percebido como espaço real, sendo quase sempre determinado pelo contexto ambiental e pelo cotidiano dos indivíduos, porém exigindo a presença física do espectador para dar sentido à obra (Kwon, 1997). A obra deixa de ser um mero objeto, necessitando ser vivenciada e experimentada física e mentalmente. No caso do *Shed*, a estrutura é uma escultura e também um penetrável, pois além de o espectador poder usufruí-la pelo seu exterior, sente-se impelido a entrar no espaço teatral real, fato que permite afirmar que a obra é também uma instalação em que as relações entre o sítio (*topos*), a tipologia arquitetural (*typos*) e a poética da edificação (tectônica) por si só são performáticas⁹.

Pode-se ainda verificar que a estrutura, que se destaca pelo valor tectônico, tátil e visual valoriza sobretudo o espaço circundante que assume a característica de *site specific*. Neste sentido, o sítio de implantação do *Shed* não se restringe apenas às características físicas e espaciais da margem direita do rio Tâmis, mas àquela área de Southwark há séculos habitada pelo *genius loci* do teatro e das artes.

No caso da estrutura do *Shed*, verifica-se um objeto escultórico que “acontece na paisagem”, mas que, simultaneamente, tem um fim utilitário, levando o fruidor a interrogar-se se está diante de uma arquitetura, de uma instalação ou de um evento artístico.

UM ESPAÇO TEATRAL QUE SERIA TEMPORÁRIO

9 Juliet Rufford atesta em seu livro *Theatre Architecture* (2015) que, com base nos textos de Kenneth Frampton, pode-se considerar a tectônica de uma obra de arquitetura como uma forma de site specificity.

Para Patrice Pavis (2003), a aliança de um tempo e de um espaço constitui o que Mikail Bakhtin, na literatura, chama de *cronotopo*, que vem a ser a unidade na quais os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto. Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amalgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, ele é feito de espaço e feito de tempo. Este espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária). A ação que daí resulta é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é percebido como um mundo concreto e como um mundo possível imaginário. Freud considera que o inconsciente coordena espaço, tempo e corpo. Para ele, no inconsciente, o tempo se transforma em espaço e o espaço em unidade corporal. Durante essa transformação, o corpo funciona como esquema de representação e forma a mediação entre tempo e espaço (Cf. Lima e Caldeira, 2011).

A experiência espacial, tanto no teatro como fora dele, dispõe das duas possibilidades seguintes, entre as quais todas as teorias do espaço podem oscilar:

- 1) Concebe-se o espaço como um espaço vazio que se deve preencher.
- 2) Considera-se o espaço como invisível, ilimitado e ligado a seus utilizadores, a partir de coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser estendida.

A essas duas concepções antitéticas do espaço correspondem duas maneiras diferentes de descrevê-lo: o espaço objetivo externo e o espaço gestual. Pavis considera o espaço objetivo externo como o espaço visível, frontal muitas vezes, preenchível e descritivo, onde ele distingue duas categorias: (i) lugar teatral, ou seja, o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade, mas também o local previsto para a representação ou ainda, (ii) espaço cênico: lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para coxia, platéia e todo o prédio teatral (Pavis, 2003, p. 141).

Neste artigo, entende-se o espaço exterior do teatro como o lugar teatral escolhido para a implantação da estrutura efêmera, na zona cultural de Southwark ao sul de Londres e o espaço cênico como a proposta para o interior do teatro, no qual os arquitetos projetaram um teatro flexível que tanto pode ser um *thrust stage* elisabetano

como uma arena em octógono irregular, resultando no espaço cênico aproximadamente quadrangular com total conexão entre atores e espectadores.

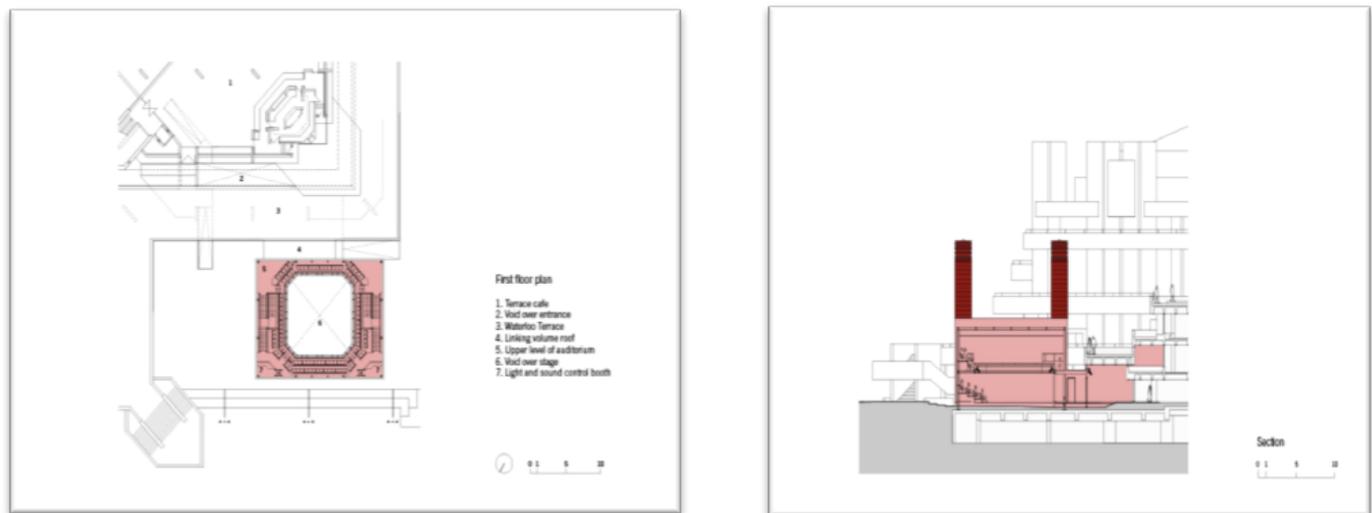


Fig. 8 The Shed, planta do primeiro pavimento

Fig.9 The Shed, Corte.

Cortesia do escritório Haworth Tompkins (imagens de 2003)

No interior do teatro, os revestimentos das paredes são de materiais reciclados, seguindo os preceitos de sustentabilidade e readaptação já sacramentados pelo premiado escritório que tem se sobressaído pelas relevantes obras de construção ou readaptação de arquitetura teatral¹⁰. Curiosamente, os 225 assentos são de antigas cadeiras recuperadas, e o palco cênico central é envolvido pelos espectadores, permitindo-lhes a total participação no desenvolvimento da ação. O interior funciona como uma caixa preta e os assentos podem ser dispostos em cada um dos quatro lados de um palco quadrangular. Em nível superior, uma passarela suspensa pode abrigar mais poltronas, ou uma banda, ou as cabines de som e de luz. Além da solução livre mas adequada às peças experimentais que constituem a proposta dos diretores e dramaturgos jovens, os arquitetos previram uma arquitetura completamente sustentável, com solução engenhosa de ventilação pelo topo das quatro torres, uma vez que as fachadas não apresentam aberturas.

¹⁰ O escritório Haworth Tompkins construiu ou remodelou inúmeros teatros e recebeu mais de cinquenta prêmios desde 1995. Entre os mais relevantes estão o RIBA Stirling Prize pela remodelação do Everyman Theatre em Liverpool-2014, o RIBA South East Conservation Award pela reforma do Chichester Festival Theatre-2015 e RIBA National Award 2015 pelos três teatros do Royal National Theatre in London, o Architizer A+ Award e o RIBA London Regional Award pelo The Shed em 2014.

Para Steve Tompkins, “a arquitetura teatral bem sucedida baseia-se em profunda sintonia com o espaço, o local, a materialidade e o comportamento humano”, mas antes de mais nada, deve agradar principalmente aos atores, cenógrafos e diretores, fato que muitas vezes não ocorre com muitos dos “novos teatros distinguidos pela mídia e admirados por outros arquitetos, mas que provocaram inquietude e até desespero por parte do pessoal do teatro” (Tompkins & Todd, 2011). O arquiteto e sua equipe reconhecem que as questões colocadas pelos idealizadores nem sempre atendem às expectativas dos homens de teatro, sendo importante conhecer as diferenças entre as duas artes envolvidas para se atender às necessidades de quem vai ocupar o espaço com suas criações e aqueles que participarão dessas experiências.

Um dos consultores do grupo Charcoalblue, parceiro do escritório Haworth Tompkins, louva a qualidade dos arquitetos especializados em arquitetura teatral, entre outras, porque eles compreendem as necessidades dos usuários do teatro, introduzem inovações e “manage to create buildings that theatre people love to use and audiences love to visit”.¹¹ Este depoimento, ratifica o sucesso dos arquitetos muitas vezes premiados por seus teatros.

Ao analisar o projeto e ao fazer a visita técnica do *Shed*, percebe-se que o escritório Haworth Tompkins priorizou o aspecto lúdico, enigmático e não funcional da arquitetura, apesar da excelente qualidade da solução da planta em *thrust stage* ou em arena e da acústica perfeita da sala de espetáculos, fato que motivou a comunidade e os artistas a impedirem a demolição do edifício teatral temporário.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Prevista como uma vibrante intervenção urbana que deveria fascinar os transeuntes por um período de apenas doze meses – a estrutura transformou-se na verdade em um espaço teatral que provavelmente será permanente, a pedido da população londrina, tendo seu nome sido trocado de *Shed* (abrigo) para *Temporary Theatre*.

Destinado à exibir um teatro rústico, provocativo e experimental, em geral da autoria de jovens dramaturgos, para um público também jovem, o cubo vermelho com suas quatro “chaminés” emerge enigmaticamente com grande visibilidade entre

11 Declaração do consultor Andy Hayles em reportagem publicada em <http://www.e-architect.co.uk/london/the-shed-national-theatre>. Acesso em 16/05/2016.

as árvores que margeiam o rio Tâmis. A travessia da margem direita para a margem esquerda pela Ponte Waterloo revela de imediato o teatro em sua sintaxe peculiar, conferindo ao ambiente que o circunda um caráter de “teatralidade”, como se a estrutura fosse a protagonista de uma performance.

Esteticamente implementado como uma instalação artística em um lugar repleto de tradições históricas e sociais, o *Shed*, valorizou a identidade urbana em um momento civilizatório em que o marketing e a publicidade invadem as cidades tornando-as cada vez mais similares. Sem a estrutura inusitada, aquele local jamais seria o mesmo, visto que hoje, a estrutura faz parte da cidade e daquela paisagem. Apesar de diminuta em relação ao complexo brutalista do National Theatre, o teatro é um *landmark* na paisagem atual.

Haworth Tompkins já havia executado projetos temporários anteriores tais como o Almeida Temporary Theatre em King’s Cross. No entanto, o *Shed* - pela natureza efêmera, pelos aspectos formais e pelo lugar onde foi implantado - mais do que uma construção teatral, conota a ideia de uma estrutura que se assemelha mais a um evento ou a uma instalação artística - uma vibrante intervenção que encanta os transeuntes e promove o prazer pregado por Tschumi para uma boa arquitetura, tal como também havia proposto Alberti no Renascimento.

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle*. Les Editions du Seuil, 1980.

HAWORTH, Graham; TOMPKINS, Steve. The Shed at the National Theatre. *Dezeen Magazine*. Londres, 6 abril 2013. Disponível em <http://www.dezeen.com/2013/04/06/the-shed-at-the-national-theatre-by-haworth-tompkins/> Acesso 14/05/2016.

HAYS, Michael (org.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

HEALY, Patrick. A Playhouse Red, Small and Scrappy. The Shed in London Transcends the National Theater's Shadow. *The New York Times*. Aug.21, 2013.

KAPROW, Allan. *Assemblage, environment & happenings*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.

KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. *October*, Vol. 80. Spring, 1997, pp. 85-110.

LIMA, Evelyn F. W. "Aspectos da história de um espaço urbano de entretenimento: o sul de Londres nos séculos XVI e XVII". In: FREITAS, Bernardino e MENDONÇA, Eneida.(org.) *A construção da cidade e do urbanismo. Ideias têm lugar?* Vitória: EDUFES, 2012, p. 203-222.

LIMA; Evelyn F. W. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e Cinemas na formação das praças Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

LIMA; Evelyn F. W; CALDEIRA, Solange P. O espaço teatral, o corpo e a memória. *O percevejo* vol. 2 n.1, 2010. <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1362/1130>. Acesso em 14/05/2016.

LIMA, Evelyn F. W.; CARDOSO, Ricardo. J.B. *Arquitetura e Teatro*. Os edifícios teatrais de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

LOPES, Antonio Herculano. *Performance e história*. *O Percevejo*, n. 12, 2003: 5-16.

NORBERT-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: IB Tauris, 2006.

RUFFORD, Juliet. *Theatre & Architecture*. Londres: Palgrave, 2015.

SPERLING, David. Manhattan transcripts desdobrado – a arquitetura parametrizada pelos eventos. *Cadernos de pós-graduação em arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Mackenzie, 2010.1.

TOMPKINS, Steve; TODD, Andrew. The Unfinished Theatre. *Architectural Review*, Performance, July 2007.

TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. New York and London: St. Martin's Press, 1981.