

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

Projeto, estrutura e adaptação da Iluminação Cênica da Casa da Ópera de Ouro Preto.

Thamiris Calegari Rodrigues
Doctor Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026**

THAMIRIS CALEGARI RODRIGUES

Projeto, estrutura e adaptação da Iluminação Cênica da Casa da Ópera de Ouro Preto.

Tese apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, para obtenção do título de *Doctor Scientiae*.

Orientadora: Rosana Aparecida Pimenta

Coorientador: Antoni Ramon Graells

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

R696p
2026

Rodrigues, Thamiris Calegari, 1995-

Projeto, estrutura e adaptação da iluminação cênica da Casa da Ópera de Ouro Preto / Thamiris Calegari Rodrigues. – Viçosa, MG, 2026.

1 dissertação eletrônica (176 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Rosana Aparecida Pimenta.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2026.

Referências bibliográficas: f. 168-174.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2026.392>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Teatro municipal Casa de Ópera (Ouro Preto, MG).
2. Iluminação de cena. 3. Patrimônio cultural - Ouro Preto (MG). I. Pimenta, Rosana Aparecida, 1975-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
- III. Título.

CDD 22. ed. 792.025

THAMIRIS CALEGARI RODRIGUES

Projeto, estrutura e adaptação da Iluminação Cênica da Casa da Ópera de Ouro Preto.

Tese apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, para obtenção do título de *Doctor Scientiae*.

APROVADA: 3 de junho de 2026.

Assentimento:

Thamiris Calegari Rodrigues
Autora

Rosana Aparecida Pimenta
Orientadora

Essa tese foi assinada digitalmente pela autora em 18/07/2026 às 13:04:22 e pela orientadora em 19/07/2026 às 13:04:52. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **Y963.7DET.S263** e clique no botão 'Validar documento'.

À memória dos meus avós, cujo amor guiou meus primeiros passos e segue
iluminando meu caminho.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Deste modo, agradeço à Universidade Federal de Viçosa pelo apoio, disponibilizando sua infraestrutura e sua biblioteca para o desenvolvimento desta pesquisa.

À todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da referida instituição, por todo conhecimento compartilhado.

Aos colegas de turma pelas valiosas trocas.

À professora Dra. Rosana Aparecida Pimenta pela orientação, competência, dedicação e toda contribuição em minha formação.

Ao professor Dr. Antoni Ramon Graells por compartilhar todo seu conhecimento, sempre me incentivando.

Ao grupo de pesquisa ARQMnese - Percepção e Memória do Espaço Construído pelo diálogo interdisciplinar.

À linha de pesquisa Teatro em Movimento: corpo, ação e palavra do Grupo de Pesquisa Artes da Cena Contemporânea: corporeidade, educação e política, pelas discussões importantíssimas.

À Suelen Najara de Mello, por todo o suporte linguístico e pela sensibilidade ao colaborar com a aproximação das questões referentes à Itália presentes nesta pesquisa.

À Thatiane Christina Soares Alves, parceira incansável em todas as etapas dessa trajetória.

Às equipes do Arquivo do Museu da Inconfidência, do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, da Diretoria de Pesquisa e Difusão do Patrimônio Cultural, do Departamento de Projetos Especiais, e do Arquivo Público Mineiro pela presteza no atendimento e pela excelência na guarda e disponibilização da documentação que serviu de base a esta pesquisa. O acesso a esses acervos foram fundamentais para a viabilização deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora, Dr. Berilo Nosella, Dr. Carlos Rocha e Dr. Diogo Barretto que gentilmente aceitaram participar e colaborar com esta tese.

À todos que contribuíram de algum modo para a realização desta pesquisa, o meu sincero agradecimento.

RESUMO

RODRIGUES, Thamiris Calegari, D.Sc., Universidade Federal de Viçosa, junho de 2026. **Projeto, estrutura e adaptação da Iluminação Cênica da Casa da Ópera de Ouro Preto.** Orientadora: Rosana Aparecida Pimenta. Coorientador: Antoni Ramon Graells.

Com o objetivo de investigar e discutir as adaptações realizadas no decorrer dos séculos no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, apresenta-se como hipótese que a edificação reproduz aspectos espaciais estruturantes e conceitos fundamentais associados às casas de ópera italianas do século XVIII. Configurando-se simultaneamente como patrimônio cultural e como espaço de produção artística da comunidade, tal reprodução não se dá como cópia formal, mas como apropriação de uma tipologia consolidada, perceptível na organização espacial, na relação entre palco e plateia e nos dispositivos técnicos que conformam a experiência cênica. Diante desse quadro, defende-se a tese de que a função performativa da Casa da Ópera de Ouro Preto, incluindo todos os aspectos técnicos da cena, entre eles, de forma central, a Iluminação Cênica, deve integrar de maneira indissociável os projetos de preservação do edifício. Isso deve constituir uma diretriz para o funcionamento adequado do espaço, a segurança das pessoas e a conservação dos bens patrimoniais. Tal abordagem pressupõe, além disso, a observação criteriosa das condições das instalações elétricas. Deste modo, caracteriza-se como uma pesquisa de natureza qualitativa descritiva e exploratória, estruturada como um estudo de caso denominado Único Caso Incorporado. Para tanto, foi realizado um registro avaliativo referente às manutenções das estruturas, instalações e adaptações que viabilizaram a Iluminação Cênica no decorrer dos séculos, considerando a preservação e manutenção do patrimônio, com vistas às normas vigentes. As considerações decorrentes da pesquisa indicam desafios no que concerne ao levantamento documental, parte dos registros referentes às práticas de iluminação dos séculos XVIII e XIX é fragmentada ou inexistente. Demonstra-se que se trata de um teatro em risco, pois apesar de ser um bem tombado e reconhecido nacionalmente, enfrenta dificuldade na conservação, financiamento e uso contínuo. Nesse sentido, é necessário que este teatro seja mantido em uso, adaptando-se às necessidades técnicas contemporâneas, sem perder de vista seus aspectos originais. Para isso, a Casa da Ópera deve estar inserida em políticas culturais em âmbito municipal, estadual e federal, de modo a promover um turismo consciente, um uso comunitário e uma educação patrimonial.

Palavras-chave: casa de ópera; iluminação cênica; Ouro Preto; patrimônio

ABSTRACT

RODRIGUES, Thamiris Calegari, D.Sc., Universidade Federal de Viçosa, June, 2026. **Design, structure, and adaptation of the stage lighting for the Ouro Preto Opera House.** Adviser: Rosana Aparecida Pimenta. Co-adviser: Antoni Ramon Graells.

With the aim of investigating and discussing the adaptations made over the centuries at the Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, we present the hypothesis that the building reproduces structural spatial aspects and fundamental concepts associated with 18th-century Italian opera houses. Simultaneously configured as cultural heritage and as a space for artistic production by the community, this reproduction is not a formal copy, but rather an appropriation of a consolidated typology, perceptible in the spatial organization, in the relationship between stage and audience, and in the technical devices that shape the scenic experience. Given this context, we defend the thesis that the performative function of the Ouro Preto Opera House, including all technical aspects of the stage, among them, centrally, stage lighting, must be inseparably integrated into the building's preservation projects. This should constitute a guideline for the proper functioning of the space, the safety of people, and the conservation of heritage assets. This approach also presupposes careful observation of the condition of the electrical installations. Thus, it is characterized as qualitative descriptive and exploratory research, structured as a case study called a Single Incorporated Case. To this end, an assessment was carried out on the maintenance of the structures, installations, and adaptations that have made scenic lighting possible over the centuries, taking into account the preservation and maintenance of heritage, in accordance with current regulations. The findings of the research indicate challenges in terms of documentary research, as part of the records relating to lighting practices in the 18th and 19th centuries are fragmented or non-existent. It is clear that this is a theater at risk, because despite being a nationally recognized heritage site, it faces difficulties in terms of conservation, financing, and continued use. In this sense, it is necessary that this theater be kept in use, adapting to contemporary technical needs without losing sight of its original features. To this end, the Opera House must be included in cultural policies at the municipal, state, and federal levels in order to promote conscious tourism, community use, and heritage education.

Keywords: opera house; stage lighting; Ouro Preto; heritage

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01. A criação de Vila Rica e os povoados Pilar e Antônio Dias 1711-1740...	15
Figura 02. Consolidação de Vila Rica 1741 - 1824.....	16
Figura 03. Rua do Carmo em frente a Casa da Ópera - Ouro Preto.....	18
Figura 04. Casa da Ópera de Vila Rica.....	19
Figura 05. Teatro Olímpico de Vicenza.....	29
Figura 06. Organização da sala de espetáculo do Teatro San Carlo.....	30
Figura 07. Projeto do Teatro San Cassiano em Veneza.....	33
Figura 08. Formato de ferradura no Teatro Comunale di Bologna.....	35
Figura 09. Zoom do fosso para orquestra no Teatro Comunale di Bologna.....	36
Figura 10. Esquema palco à italiana.....	37
Figura 11. Teatro Farnese.....	38
Figura 12. Mahabharata de Peter Brook, encenada no Bouffes du Nord em 1987..	39
Figura 13. Arco do proscênio do Teatro Farnese.....	41
Figura 14. Arco do proscênio do Teatro Olímpico de Vicenza.....	41
Figura 15. Interior do Teatro Nacional de S. Carlos em 1893.....	43
Figura 16. <i>La Grand-Théâtre de Bordeaux</i>	46
Figura 17. Fachada do Teatro della Pergola.....	50
Figura 18. Fachada do Teatro di San Carlo.....	51
Figura 19. Fachada do Teatro Comunale di Bologna.....	51
Figura 20. Representação visual da forma mais vantajosa para a Voz e a Visão....	53
Figura 21. Festspielhaus de Bayreuth.....	54
Figura 22 e 23. Lincoln Center.....	55
Figura 24 e 25. Teatro Amazonas.....	61
Figura 26 e 27. Theatro São Pedro.....	61
Figura 28 e 29. Teatro de Santa Isabel.....	61
Figura 30 e 31. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	62
Figura 32 e 33. Theatro Municipal de São Paulo.....	62
Figura 34. Cenário para Orpheus und Euridice de Glück, 1912.....	67

Figura 35. Salão principal do Festspielhaus, mostrando o sistema de iluminação difusa, 1912.....	69
Figura 36. Fresco detail in Philae Temple dedicated to the Egyptian goddess Isis on Agilkia island on the River Nile around Aswan, 1996.....	73
Figura 37. Catedral de Notre-Dame, s.d.....	73
Figura 38. Basílica de San Lorenzo, s.d.....	74
Figura 39. Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, 2021.....	75
Figura 40. Esquema sobre o sistema McCandless.....	79
Figura 41. Esquema metodologia + variáveis de análise.....	96
Figura 42. Teatro Farnese.....	101
Figura 43. Teatro Bibiena.....	102
Figura 44. Teatro San Carlo.....	103
Figura 45. Fluxograma metodológico.....	107
Figura 46. Teatro da Rua dos Condes em Lisboa.....	113
Figura 47. Vista da Casa da Ópera em 1961.....	116
Figura 48. Vistas do interior do Teatro Municipal em 1957.....	116
Figura 49. Fachada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	119
Figura 50. Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	120
Figura 51. Varas de luz e varanda do palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	122
Figura 52. Sala de espetáculo Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	123
Figura 53. Linha do tempo com as principais intervenções realizadas no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770 - 2022).....	124
Figura 54. Níveis que demonstram a organização hierárquica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	128
Figura 55. Camarote do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	129
Figura 56. Detalhes do camarote do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	129
Figura 57. Detalhes do camarote do Teatro San Carlo.....	130
Figura 58. Formato de lira do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto....	131
Figura 59. Visibilidade de um assento do terceiro andar do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	132

Figura 60. Balaustrada que divide os camarotes do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	133
Figura 61. Cadeira da plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	133
Figura 62. Fosso para orquestra. A Orquestra de Ouro Preto apresenta ópera em Ouro Preto.....	134
Figura 63. Fosso para orquestra do Teatro San Carlo. Acesso em 27 de maio de 2025.....	135
Figura 64. Palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	136
Figura 65. O proscênio do Teatro Farnese.....	136
Figura 66. O palco do Teatro Bibiena di Mantova.....	137
Figura 67. Detalhes da fachada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	139
Figura 68. Fachada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	140
Figura 69. Formato de ferradura do Teatro San Carlo.....	140
Figura 70. Quadros na cabine de comando do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	145
Figura 71, 72 e 73. <i>Dimmers</i> tipo <i>hack</i> no subsolo do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	146
Figura 74. Linha do tempo com as principais intervenções que viabilizaram a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770 - 2022).....	147
Figura 75. Intervenções que viabilizaram a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770 - 2022).....	148
Figura 76. Arandela da plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	149
Figura 77 e 78. Cabos expostos na cabine de luz do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	151
Figura 79 e 80. Cabos expostos na plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	151
Figura 81. Cabine de luz do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	153
Figura 82, 83, 84 e 85. Varas de luz posicionadas na plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	154
Figura 86 e 87. Janelas laterais do palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	157
Figura 88. Divisão do palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto..	159

Figura 89. Varas de iluminação distribuídas no palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	159
Figura 90. Proposta de McCandless (1932) aplicada ao Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	161
Figura 91. Distribuição dos refletores elipsoidais no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	161
Figura 92. Mapa de luz base completo para o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	162

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Características que constituem as Casas de Ópera.....	58
Quadro 2. Critérios para escolha das Casas de Ópera italianas.....	98
Quadro 3. Resumo da análise do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	141
Quadro 4. Análise técnica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto....	152

LISTA DE SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
APPC	Área de Proteção do Patrimônio Cultural
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
FUNPATRI	Fundo de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICOMOS	Comitê Internacional para Análise e Restauração de Imóveis do Patrimônio Arquitetônico
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LED	<i>Light Emitting Diode</i>
LUX	Iluminância
MG	Minas Gerais
NBR	Normas Brasileira Regulamentadora
PC	Plano-convexo
PROESP	Departamento de Projetos Especiais
PROPAT	Diretoria de Pesquisa e Difusão do Patrimônio Cultural
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

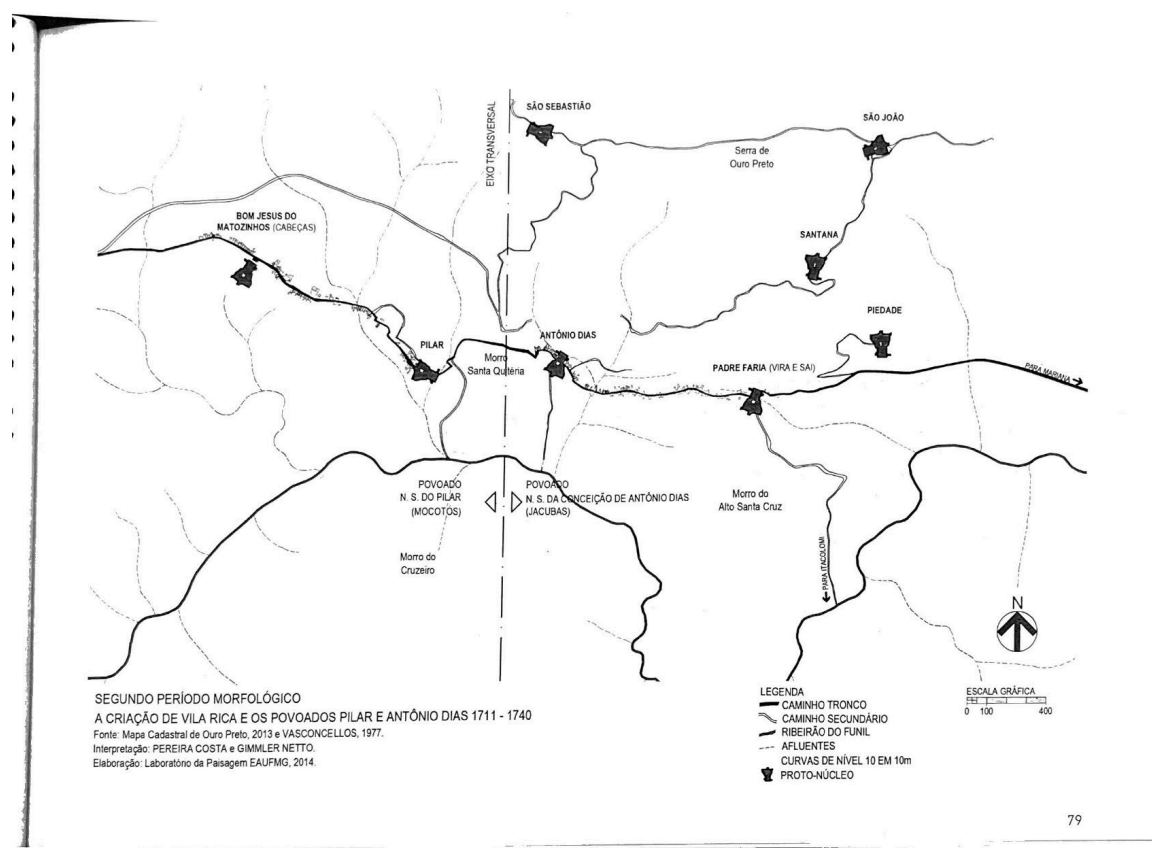
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. Arquitetura, Iluminação e Patrimônio: Fundamentos teóricos para o Estudo da Casa da Ópera de Ouro Preto.....	24
1.1 Casas de Ópera: Representações, Arquitetura e Espaços Cênicos.....	26
1.1.1 Edificações teatrais no Brasil.....	58
1.2 Iluminação Cênica como linguagem histórica, política e cultural.....	63
1.2.1 Reflexões sobre o desenvolvimento da luz no espaço arquitetônico....	71
1.2.2 Iluminação na caixa cênica dos edifícios teatrais.....	75
1.3 Patrimônio em cena: Memória, função e adaptabilidade.....	84
1.3.1 As Cartas Patrimoniais e a preservação de Edifícios Teatrais.....	86
1.3.2 Marcos legais do Patrimônio Brasileiro.....	87
1.3.3 Concepções sobre patrimônio cultural.....	90
2. Percursos Metodológicos.....	96
3. Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	108
3.1 Edificação, instalação e reformas do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770-2022).....	108
3.2 Análise do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	127
3.3 Adaptação da Iluminação Cênica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto	143
3.3.1 Análise técnica da legislação brasileira vigente no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	149
3.3.2 Análise da Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	152
3.3.2.1 Mapa de luz base para o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.....	158
4. Considerações Finais.....	164
4.1 Contribuições da pesquisa	166
4.2 Limitações da pesquisa	166
4.3 Sugestões para pesquisas futuras	167
REFERÊNCIAS.....	168
ÍNDICE REMISSIVO.....	175

INTRODUÇÃO

Até o final do século XVII, a região das Minas Gerais era pouco explorada pelos portugueses. Após a descoberta do ouro essa realidade mudou, deslocando o eixo econômico do império português para as Minas. Em 1698 o arraial do Padre Faria, fundado pelo Padre João de Faria Fialho, pelo bandeirante Antônio Dias de Oliveira, pelo Coronel Tomás Lopes de Camargo e seu irmão, originou o que atualmente conhecemos como município de Ouro Preto. A junção de arraiais formou as primeiras vilas entre 1711 e 1715, dentre elas Vila Rica (figura 01), que se destacou devido seu desenvolvimento socioeconômico, tornando-se um núcleo urbano populoso.

Figura 01. A criação de Vila Rica e os povoados Pilar e Antônio Dias 1711 - 1740¹.



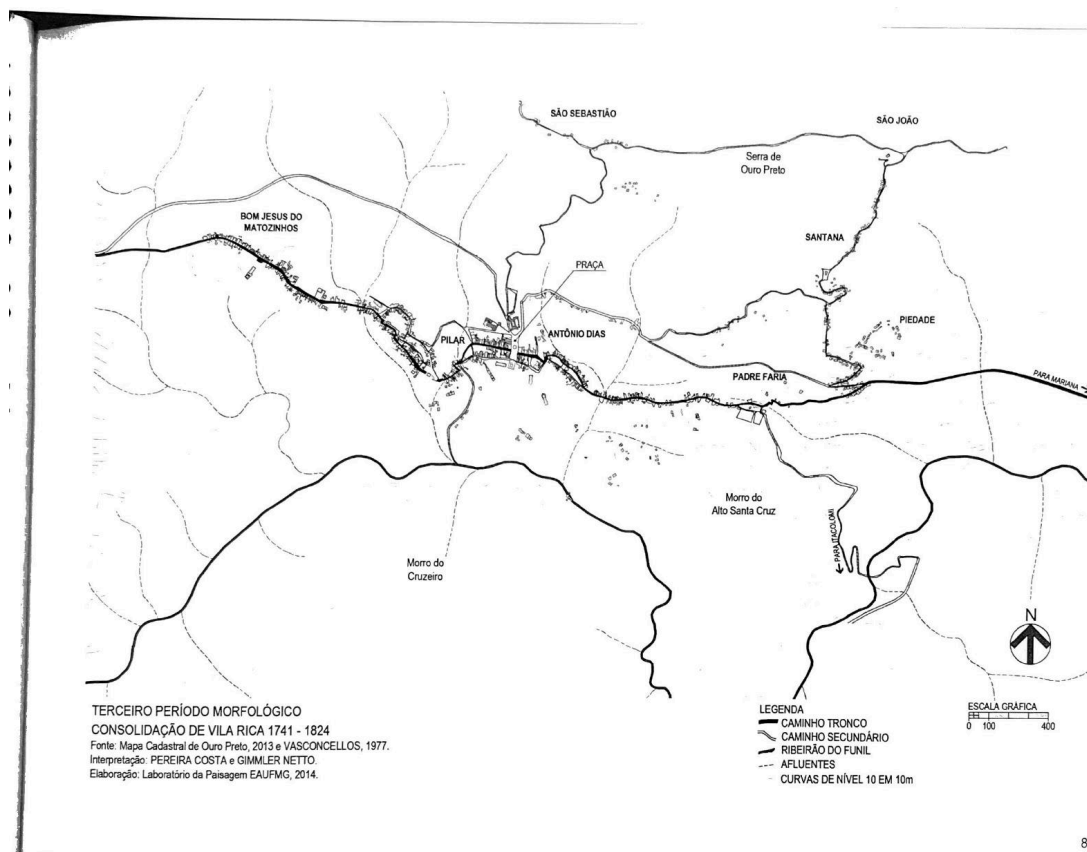
Fonte: Mapa Cadastral de Ouro Preto, 2013 e Vasconcellos, 1977. Disponível no livro Fundamentos de Morfologia Urbana, 2015.

Por conta do crescimento acelerado e de seu desenvolvimento, a região foi um importante centro de exploração aurífera da colônia, de modo que em 1720 passou a ser a capital da nova capitania de Minas Gerais. Para Baeta (2017), Vila

¹ Este mapa foi construído na contemporaneidade, porém apresenta o período de criação de Vila Rica.

Rica consolidou sua condição barroca através de processos espontâneos de crescimento que estavam atrelados à topografia acidentada do território e à mineração. O autor acrescenta ainda que a cidade foi formada sem qualquer planificação prévia.

Figura 02. Consolidação de Vila Rica 1741 - 1824.



Fonte: Mapa Cadastral de Ouro Preto, 2013 e Vasconcellos, 1977. Disponível no livro Fundamentos de Morfologia Urbana, 2015.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)², em 1823 a região recebeu o nome de Imperial Cidade de Ouro Preto, capital da província das Minas Gerais, em razão de sua importância histórica e econômica para o país. Mais tarde, tornou-se capital do estado e em 1897 a capital mineira passou a ser o antigo Curral Del'Rey.

Ouro Preto reuniu diversos fatos históricos importantes para a construção da memória nacional, como o clímax das explorações, sendo descoberto o “ouro preto”³ (última década do século XVII e início do século XVIII); a Guerra dos Emboabas⁴

² Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/ouro-preto/panorama>. Acesso em 22 mai. 2024.

³ Período em que foi descoberto um tipo de ouro que, em um primeiro momento, era escuro devido sua mistura com óxidos de ferro, motivo pelo qual se originou o nome “ouro preto”.

⁴ Conflito entre paulistas (os primeiros a descobrir e explorar as minas de ouro na região, consideravam-se donos das terras e dos direitos de exploração) e emboabas (nome dado pelos

(1708); a Revolta liderada por Filipe dos Santos⁵ (1720); e a Inconfidência Mineira⁶ (1789).

Atualmente o município de Ouro Preto em Minas Gerais, possui uma população com cerca de 74.821 habitantes e uma área territorial de 1.245,865 km², conforme o último censo de 2022 realizado pelo IBGE⁷. A cidade é um sítio urbano completo que apresenta poucas alterações, conservando grande parte dos seus monumentos coloniais que mantêm sua essência. O traçado urbano colonial mantém-se íntegro, assim como os exemplares da arquitetura civil e religiosa que são tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁸.

Em 1938 a cidade de Ouro Preto foi uma das primeiras a ser tombada pelo IPHAN e recebeu em 1980 o título de Patrimônio Cultural Mundial, conferido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Na extensão de seu território, o chamado centro histórico do município, local que conta com boa parte da infraestrutura e do turismo na cidade, sedia também, de acordo com o IPHAN (2007)⁹, o teatro em funcionamento mais antigo da América Latina e o primeiro do Brasil, o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

Esse teatro constitui-se como um bem cultural do patrimônio nacional, trata-se de um bem inventariado de valor representativo para a cultura brasileira, que em atividade, é ao mesmo tempo monumento da história e da memória, e local de novas produções culturais no contexto da comunidade de Ouro Preto.

paulistas aos forasteiros, muitos vindos do Rio de Janeiro, da Bahia e de Portugal), esse conflito atingiu o ponto alto no distrito de Cachoeira do Campo.

⁵ Foi um dos primeiros movimentos de contestação ao poder da Coroa portuguesa no Brasil colonial, ocorreram motins contra o Quinto da Coroa Portuguesa (imposto cobrado pela Coroa durante o período colonial, que determinava que 20% de todo o ouro extraído deveria ser entregue ao governo português).

⁶ Movimento separatista motivado pela insatisfação com os altos impostos cobrados pela Coroa Portuguesa. Os inconfidentes planejavam criar uma república independente, mas a conspiração foi descoberta antes de se concretizar.

⁷ Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/ouro-preto/panorama>. Acesso em 22 mai. 2024.

⁸ Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/>. Acesso em 22 mai. 2024.

⁹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1875/monumenta-reinaugura-casa-da-opera-de-ouro-preto-em-minas-gerais>. Acesso em 08 out. 2023.

Figura 03. Rua do Carmo em frente a Casa da Ópera - Ouro Preto.



Fonte: Site Oficial do Arquivo Público Mineiro, 1880 - 1920 - Data provável. Acesso em 23 nov. 2025.

É importante ressaltar que a Casa da Ópera (figura 04) está inserida no Núcleo Histórico da Cidade de Ouro Preto que foi tombado pelo Decreto nº 2.239 de 14 de janeiro de 2010. Este documento abarca edificações religiosas, civis, pontes, chafarizes, áreas livres e até arruamentos com características históricas, paisagísticas, arquitetônicas, urbanísticas e culturais relevantes.

Conforme consta no inventário (2012), as proteções legais desta edificação são: Tombamento municipal (ato administrativo equivalente) – Decreto nº 13 de 19 de setembro de 1931 – ratificado e com perímetro delimitado pelo Decreto nº 2.239 de 14 de janeiro de 2010; Tombamento federal – Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Ouro Preto – Processo nº 70-T-38 com Inscrição nº 39, Livro do Tombo das Belas Artes, fl. 08. Data 20.IV.1938, Inscrição nº 512, Livro do Tombo Histórico, V. I, fl. 98 e V. II, fl. 17. Data: 15.IX.1986, e Inscrição nº 98, Livro do Tombo Arqueológico Etnográfico e Paisagístico, V.I, fls. 47 e 65. Data: 15.IX.1986.

Ademais, a edificação enquadra-se na “[...] Zona de Proteção Especial (ZPE), cuja principal diretriz é a preservação dos valores culturais e a conservação da notabilidade do conjunto urbano tombado.” (Leis Complementares Nº 29 de 2006 e 91 e 93 de 2011).

Figura 04. Casa da Ópera de Vila Rica.



Fonte: Site Oficial do Teatro Casa da Ópera, s.d. Acesso em 20 mar. 2024.

Ressalta-se que além de um atrativo turístico o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto colabora com a expansão e valorização da arte e cultura ouro-pretana, tanto histórica quanto social. Considera-se ainda que,

[...] ao lado da arquitetura religiosa, das talhas, pinturas murais e esculturas, divulgadas mundialmente nos compêndios de História da Arte, a arte teatral era também muito cultivada nas longínquas cidades mineiras, onde os edifícios teatrais, as festas públicas e a presença de inúmeros poetas e músicos denotam uma fase significativa de nosso processo civilizatório, cujo estudo merece ser aprofundado, para garantir a memória e a identidade cultural dos brasileiros. (Lima, 2004, p. 78)

Tendo isso em vista, esta pesquisa pauta a discussão sobre a preservação da memória, manutenção, recuperação, resgate e/ou restauração de edificações que possuem importância histórica, considerando que é necessário todo um planejamento para que as possíveis intervenções não comprometam a edificação original. Entretanto, esclarecemos que consideramos o tombamento do centro histórico de Ouro Preto e da Casa da Ópera como uma condição estabelecida, de modo que não iremos aprofundar as discussões sobre o tema neste trabalho.

Quando se trata de uma edificação teatral, além da necessária consideração pelas questões relativas às estruturas prediais preparadas para as tecnologias da cena, há a preocupação inerente à contemporaneidade no qual o avanço tecnológico potencializa a iluminação como elemento e instrumento de estruturação

e transformação do espaço cênico. Ademais, para Jean-Jacques Roubine¹⁰ (1998) a partir dos progressos tecnológicos, o palco passa a contar com uma infinidade de recursos e de possibilidades de exploração do espaço de representação cênica, como consequência se instala uma reflexão no meio teatral sobre a linguagem e visualidade da cena referindo-se “[...] por um lado à arquitetura do teatro e à relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo; e, por outro, à cenografia propriamente dita [...]”. (p. 28).

A preservação, manutenção e adequação do espaço físico do edifício teatral às necessidades da produção artística ao longo dos anos, envolve a preocupação com a adequação das adaptações necessárias à sua vida útil e dinâmica. Com o objetivo de investigar e discutir as adaptações realizadas no decorrer dos séculos no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, considerando a marcante influência das casas de ópera italiana, problematiza-se: o que faz dessa edificação uma casa de ópera e como a Iluminação se coloca nessa relação? Considerando aqui a contínua necessidade de atualização da área técnica da cena, o que requer reformas e adequações nas instalações, sobretudo quando se trata da Iluminação Cênica que envolve a parte elétrica e tecnológica.

Apresenta-se como hipótese que a edificação da Casa da Ópera de Ouro Preto reproduz aspectos espaciais estruturantes e conceitos fundamentais associados às casas de ópera italianas do século XVIII, configurando-se simultaneamente como patrimônio cultural e como espaço de produção artística da comunidade. Tal reprodução não se dá como cópia formal, mas como apropriação de uma tipologia consolidada, perceptível na organização espacial, na relação entre palco e plateia e nos dispositivos técnicos que conformam a experiência cênica.

No que concerne à linguagem da Iluminação Cênica, entendida neste trabalho como parte constitutiva da tipologia da casa de ópera, observa-se que, embora tenham ocorrido tentativas de adaptação vinculadas ao avanço tecnológico, que ampliam o potencial da iluminação como elemento transformador do espaço, essas intervenções revelam contradições significativas no campo da preservação da memória. Identificam-se, nesse sentido, processos de danificação das estruturas, seja em decorrência da ação do tempo, seja pela ausência de manutenção

¹⁰ Jean-Jacques Roubine (1939 - 1990) foi um teórico francês da arte, sua obra tem grande relevância para os estudos da encenação e da linguagem teatral, da narrativa audiovisual e cinematográfica.

sistemática e de adaptações tecnicamente adequadas.

Diante desse quadro, defende-se a tese de que a função performativa da Casa da Ópera de Ouro Preto, incluindo todos os aspectos técnicos da cena, entre eles, de forma central, a Iluminação Cênica, deve integrar de maneira indissociável os projetos de preservação do edifício. Tal abordagem pressupõe, além disso, a observação criteriosa das condições das instalações elétricas, de modo a garantir o funcionamento adequado do espaço, a segurança das pessoas e a conservação dos bens patrimoniais.

Deste modo, o objeto de estudo é a adaptação estrutural e elétrica que viabiliza a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, considerando sua correspondência e adequação ao palco à italiana, sendo o campo de pesquisa o edifício do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto em face das casas de ópera italiana.

Apesar de Ouro Preto estar localizado na Mesorregião Metropolitana de Belo Horizonte, devido sua proximidade com a zona da mata mineira, a presença desta casa de ópera pode ter influenciado o desenvolvimento do teatro nestes locais. Além disso, a ausência de teatros¹¹ na região de Viçosa, influenciou a definição do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto como campo desta pesquisa, que se deu por sua importância no contexto regional, nacional e até mundial.

Ressalta-se ainda, que a preservação e valorização dos elementos culturais de determinada sociedade, mantém viva sua identidade, influenciando diretamente a construção da cidadania. Sendo assim, o patrimônio histórico cultural, permite a identificação com determinada cultura, de modo que possamos conhecer não só sua história, mas também sua arte, suas tradições e seus saberes.

Considerando o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto como um edifício teatral, destacamos sua importância para a preservação do patrimônio e da memória, que alcança a esfera histórica, cultural e do fazer teatral propriamente dito, dentro do contexto do uso e ocupação do espaço.

Deste modo, essa pesquisa é original, pois propõe uma reflexão voltada para a adaptação estrutural e elétrica que viabiliza a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, apesar de existirem pesquisas sobre esse patrimônio, nenhuma se debruçou nos aspectos que referem-se a Iluminação Cênica neste espaço.

¹¹ Existem nessa região anfiteatros e auditórios que são equivocadamente chamados de teatros.

Sendo assim, o objetivo geral é apresentar as reproduções dos aspectos espaciais da estrutura e conceitos envolvidos nas Casas de Ópera setecentistas, presentes no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto. Discutindo as adaptações estruturais, que sobretudo viabilizam a Iluminação, as quais realizadas no decorrer dos séculos demonstram que, como patrimônio cultural apresenta limitações para a efetiva preservação da memória com base nas incidências de danificação de suas estruturas, seja pela ação do tempo ou por falta de manutenção adequada.

Para isso, a pesquisa está dividida em cinco objetivos específicos:

- **OE1.** Estabelecer os parâmetros para a identificação de uma casa de ópera, tendo por referência a literatura especializada, bem como as construções originais italianas pontuando as características constituintes e definidoras de tal edificação;
- **OE2.** Definir critérios para elencar casas de ópera italianas como referência, para a análise do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto;
- **OE3.** Realizar o levantamento dos documentos referentes à edificação, instalação e reformas do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770-2022);
- **OE4.** Produzir o levantamento e o registro técnico estrutural do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, avaliando as condições técnicas a partir das Normas Regulamentadoras (NR)¹² e dos critérios de conservação e manutenção do patrimônio;
- **OE5.** Produzir o levantamento e o registro técnico da adaptação da Iluminação Cênica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, **avaliando** as condições técnicas da Iluminação como elemento e instrumento de estruturação e transformação do espaço cênico.

Para que os objetivos sejam atendidos adequadamente, foi realizada a observação de várias fases do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, abarcando análises que perpassam pelas adaptações feitas ao longo dos anos desde a sua inauguração em 1770 até sua última reforma iniciada em 2022, para que seja possível determinar quais adaptações deveriam ser feitas para que a legislação brasileira seja respeitada. Deste modo, caracteriza-se como uma pesquisa de natureza qualitativa descritiva e exploratória estruturada como um

¹² Agrupamento de 36 normas que estabelecem regras referentes à segurança e saúde no trabalho.

estudo de caso.

Como embasamento teórico, propõe-se alguns autores como Margot Berthold¹³ [1968]/(2001), Jean-Jacques Roubine (1998), Marvin Carlson¹⁴ (1989), Adolphe Appia¹⁵ [1921]/(2005), Edward Gordon Craig¹⁶ [1906]/(2017), Noha Nasser¹⁷ (2003), Muñoz Viñas¹⁸ (2005) e Maria Cecília Fonseca¹⁹ (2009) que auxiliaram nas discussões referentes a definições estruturais e conceituais de Casas de Ópera, Iluminação Cênica, bem como questões patrimoniais, respectivamente.

Por fim, apresenta-se o modo como esta tese está dividida, sendo que o primeiro capítulo referente ao referencial teórico está dividido em três grandes eixos, o primeiro onde abordamos conceitos sobre Casas de Ópera, em seguida colocamos os conceitos específicos da Iluminação Cênica e no terceiro apresentamos discussões sobre as questões patrimoniais relevantes para esta pesquisa. No capítulo dois estão descritos os percursos metodológicos traçados para o desenvolvimento deste estudo. O capítulo três refere-se ao Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, e contém informações sobre sua contextualização histórica; restaurações, reformas e adaptações (1770 - 2022); análise da edificação do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto; e análise da adaptação da Iluminação Cênica neste espaço. Por último apresentamos as considerações finais desta pesquisa, que evidenciou a dicotomia entre a relevância histórica da Casa da Ópera de Ouro Preto e as fragilidades de seu uso atual, evidenciando que a sobrevivência do monumento exige a convergência entre a salvaguarda de seus traços originais, a modernização dos recursos técnicos cênicos e o fomento à apropriação social por parte da comunidade local.

¹³ Margot Berthold (1922 - 2010) foi uma autora alemã que realizou um trabalho notável sobre a História Mundial do Teatro.

¹⁴ Marvin Albert Carlson (1935) é um teatrólogo americano e professor no Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de Nova York.

¹⁵ Adolphe Appia (1862 - 1928) foi um arquiteto e encenador suíço que ficou conhecido pelas suas propostas de visualidade da cena.

¹⁶ Edward Gordon Craig (1872 - 1966) foi um encenador, cenógrafo e iluminador inglês, que ficou conhecido por propor ambientações cênicas simbólicas, rompendo com os ideários das encenações de seu tempo.

¹⁷ Noha Nasser (1970) é professora na Universidade de Greenwich em Londres e especialista em Design Urbano, Cultura e Regeneração Social.

¹⁸ Salvador Muñoz Viñas (1963) é professor e chefe do Laboratório de Conservação de Papel do Instituto de Restauración del Patrimonio da Universitat Politècnica de València.

¹⁹ Maria Cecília Londres Fonseca (?) é pesquisadora do Centro Nacional de Referência Cultural e coordenadora de Projetos da Fundação Nacional Pró-Memória.

1. Arquitetura, Iluminação e Patrimônio: Fundamentos teóricos para o Estudo da Casa da Ópera de Ouro Preto

Como embasamento teórico para esta pesquisa, selecionamos alguns autores que auxiliaram nas discussões referentes às Casas de Ópera, à Iluminação Cênica e às questões patrimoniais, sendo que cada um desses temas será abordado em cada seção deste capítulo.

Para identificar as características constituintes e definidoras de uma casa de ópera, utilizamos Berthold [1968]/(2001), que em seu livro *História Mundial do Teatro*, registrou a história da dramaturgia e do espetáculo analisando estética e criticamente as tendências artísticas vigentes em cada época, perpassando pelas óperas e seus teatros.

Um segundo autor que colaborou com o desenvolvimento deste estudo é Carlson principalmente com sua obra *Places of Performance: The Semiotics of the Theatre Architecture* (1989) que discute sobre os espaços de produção do teatro ocidental articulando as relações entre arquitetura, cidade e o embelezamento de teatros com fins políticos, sociais, econômicos e estéticos. O autor apresenta em seu livro que a construção de um teatro, bem como a sua localização na cidade reflete na vida da população que ali habita, demonstrando o impacto dessas edificações no tecido urbano desde a Antiguidade e defendendo as redes urbanas desenvolvidas em torno dos teatros monumentais.

Compreendendo a característica distintas das obras, haja vista que são tratados de arquitetura, destacamos outros dois autores que contribuíram no desenvolvimento deste capítulo, Pierre Patte²⁰ (1782) que estudou a forma e as dimensões ideais para os futuros teatros, depois de investigar principalmente os teatros italianos, desenvolvendo relevantes teorias, e George Saunders²¹ (1790) que publicou o tratado de arquitetura teatral onde ele descreveu e criticou a arquitetura teatral do século XVIII e elaborou uma proposta para a construção de uma ópera/teatro ideais.

Correlato a isso, com a intenção de atualizarmos as discussões propostas por esses teóricos, utilizamos escritos de Andrés Garcés Alzamora²² (2019), Antoni

²⁰ Pierre Patte (1723 - 1814) foi um arquiteto francês assistente do grande professor de arquitetura Jacques-François Blondel.

²¹ George Saunders (1762–1839) foi um importante arquiteto britânico.

²² Andrés Garcés Alzamora (1968) é professor da Faculdade de Arquitetura e Design da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Ramon Graells²³ (1995) e Evelyn Furquim Werneck Lima²⁴ (2021) que discutem sobre arquitetura teatral e suas conexões com as redes urbanas.

Consideramos ainda as ideias de Jean-Jacques Roubine (1998) que destacou bases sobre a organização do espaço cênico, além de descrições sobre a concepção estética da luz, ao propor reflexões sobre os elementos que constituem a cena, analisando como os signos cênicos são articulados na encenação.

Com relação a temática da Iluminação Cênica, utilizamos Adolphe Appia [1921]/(2005) e Edward Gordon Craig [1906]/(2017), pelo pioneirismo na Iluminação Cênica no que tange à linguagem da luz, bem como a discussão sobre as noções de visibilidade e visualidade, pautando a relevância da luz na composição da cena, considerando aspectos conceituais, artísticos e políticos na estética teatral.

Ambos aparecem aqui devido ao protagonismo que conferem à luz na constituição de todo o pensamento que envolve o desenho da luz no espaço adotado hoje. Atualizados pela professora Cibele Simões (2008 e 2013) que propõe um panorama contextual sobre o desenvolvimento da Iluminação Cênica no fazer teatral, perpassando pela arquitetura, bem como as primeiras aparições da luz como linguagem na história do teatro.

Além disso, o trabalho de Cristina Grazioli²⁵ (2015) proporciona para esta pesquisa uma visão ampla sobre a história e estética da Iluminação Teatral. Pontuando influências e contribuições dos arquitetos no desenvolvimento do fazer nas artes cênicas.

As discussões sobre o patrimônio cultural embasam-se nos documentos oficiais que normatizam a proteção dos bens no contexto internacional e nacional. Além disso, utilizamos as ideias de Noha Nasser (2003) que defende a relação entre a preservação dos locais patrimoniais para as gerações futuras e as mudanças necessárias, para que esses locais permaneçam atraentes, vivos e dinâmicos.

Assim como as contribuições de Néstor Canclini²⁶ (1994), Muñoz Viñas (2005), Ulpiano de Meneses²⁷ (2006), Maria Cecília Fonseca (2009) e Helena

²³ Antoni Ramon Graells (1957) é professor titular do Departamento de Teoria e História da Arquitetura da Escola de Arquitetura de Barcelona (ETSAB).

²⁴ Evelyn Furquim Werneck Lima (1946) é docente permanente do PPGAC/UNIRIO e é Coordenadora-adjunta do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana.

²⁵ Cristina Grazioli (?) é professora na Universidade de Pádua, onde leciona História e Estética da Iluminação Teatral.

²⁶ Néstor García Canclini (1939) é um antropólogo argentino contemporâneo.

²⁷ Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1936) é professor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e do programa de Pós-Graduação em História Social.

Barranha²⁸ (2016) que dialogam entre si, defendendo uma perspectiva ampla das noções de patrimônio cultural.

Em suma, todos esses autores contribuíram para discussão referente às adaptações realizadas no decorrer dos séculos no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, considerando as reformas e adequações nas instalações, sobretudo quando se trata da Iluminação Cênica.

1.1 Casas de Ópera: Representações, Arquitetura e Espaços Cênicos

[...] o significado era o espaço de encontro entre espectador e ator, e que o edifício em si, associado pela cultura a esse encontro, era o significante. (Carlson, 1989, p. 7, tradução nossa)²⁹

Margot Berthold [1968]/(2001), em seu livro *História Mundial do Teatro* apresenta um panorama global do fazer teatral, começando no teatro primitivo onde prevaleciam os rituais religiosos, passando pelo teatro no Egito com as cerimônias que homenageavam os faraós e os deuses, assim como na Mesopotâmia que nos ritos religiosos narravam os conflitos entre os deuses e as figuras mitológicas.

Em seguida a autora discorre sobre as civilizações islâmicas principalmente as localizadas na Pérsia e Turquia com as influências das tradições orais, bem como das civilizações do Pacífico como a Índia que tem seu teatro influenciado pelos textos sagrados e pelo *Natyashastra*³⁰, que definiu algumas regras para dramaturgia. A Indonésia com a tradição do teatro de sombras e as marionetes, a China desde os Jogos Cruéis³¹ até a Ópera de Pequim e o Japão com o *Nô*³², *Kabuki*³³, *Kyogen*³⁴ e *Bunraku*³⁵.

Com relação à Grécia, Berthold [1968]/(2001) expõem sobre a tragédia³⁶, a

²⁸ Helena Barranha (?) é professora no Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa e pesquisadora no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

²⁹ [...] the signified was the space for the encounter of spectator and actor and that the building itself, associated by the culture with this encounter, was the signifier. (Carlson, 1989, p. 7)

³⁰ É considerado o maior e mais completo tratado sobre as artes, um manual de teatro e dança.

³¹ Período histórico conhecido como “Era dos Cem Jogos” durante a Dinastia Tang, onde eram comuns espetáculos envolvendo pantomimas, dança e apresentações acrobáticas.

³² É um drama musical japonês clássico, desenvolvido no século XIV, que combina dança, música, canto e drama para contar histórias sobrenaturais e oníricas.

³³ É uma forma de teatro tradicional japonesa que combina drama, dança e música.

³⁴ É uma forma de teatro tradicional japonesa cômica e satírica, que se desenvolveu paralelamente ao teatro dramático *Nô*.

³⁵ Teatro de bonecos.

³⁶ Surge com os festivais dionisíacos e se desenvolve com dramaturgos como Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

comédia³⁷, o teatro Helenístico³⁸ e o Mimo³⁹. Para Garcés Alzamora (2019), o teatro era integrado à polis e realizado ao ar livre, proporcionando uma visibilidade coletiva.

[...] A Grécia é fundamental nesse processo, pois não apenas o teatro desempenhava um papel determinante na construção da civilização, mas também porque os elementos formais que foram se sucedendo ao longo do tempo nos permitem compreender a relação que o ato teatral mantinha com o espaço teatral e seu contexto — uma dimensão que muda radicalmente, ou que se interpreta de modo distinto em tempos posteriores. (Garcés Alzamora, 2019, p. 215, tradução nossa)⁴⁰

Carlson (1989) coloca que a escolha do local onde os teatros, nas cidades gregas, seriam construídos dependiam da combinação de três elementos: topografia adequada, tradição religiosa e conveniência política. Para o autor, esses teatros têm a função de "[...] monumentos culturais por si só e mecanismos que oferecem aos seus frequentadores um panorama impressionante do espaço artificial e natural." (Carlson, 1989, p. 62, tradução nossa)⁴¹. No período helenístico quando a necessidade de uma topografia adequada é deixada de lado, as construções teatrais passam a poder ser realizadas em qualquer terreno que suporte seu peso.

O teatro grego foi adotado e adaptado em Roma, onde o espaço cênico passa a ser fechado, ganha monumentalidade e uma forma mais fixa. Podemos enfatizar aqui as comédias de Plauto e Terêncio, bem como o desenvolvimento do teatro popular, das pantomimas⁴² e mímicas.

Para Garcés Alzamora (2019), o teatro grego e romano articulavam a cidade e a paisagem, considerando isso o autor conceitua o teatro como extensão urbana, ou seja, a projeção do espaço cênico na paisagem e no corpo social da cidade.

O teatro medieval é discutido por Berthold [1968]/(2001) a partir das representações religiosas e dos autos profanos. Carlson (1989) aponta que nas encenações e procissões desse período a cidade toda podia ser usada e considerada como um espaço teatral, tendo a própria urbe como cenário, pois as

³⁷ Criticava a sociedade e a política da época e foi representada principalmente por Aristófanes e Menandro.

³⁸ Foi um período de transição e adaptação do teatro grego, principalmente com a influência romana e a expansão para outras regiões.

³⁹ Uma representação teatral popular que enfatiza a expressão corporal e o desenvolvimento do improviso.

⁴⁰ [...] Grecia es fundamental en este proceso porque no solamente el teatro cumplía un rol determinante en la construcción de la civilización, sino también porque los elementos formales que se fueron sucediendo en el tiempo nos permiten dar cuenta de la relación que tenía el acto teatral con el espacio teatral y su contexto, una dimensión que cambia radicalmente, o que se interpreta de distinto modo en los tiempos posteriores. (Garcés Alzamora, 2019, p. 215)

⁴¹ "[...] cultural monuments in their own right and also mechanisms for presenting to their users a striking panorama of artificial and natural space." (Carlson, 1989, p. 62)

⁴² Arte de expressar sentimentos, ideias e narrativas exclusivamente através do corpo.

apresentações espalhavam-se por todo o seu território (ruas, praças, igrejas, etc.). Isso fazia com que os espetáculos fossem lineares e fragmentados, visto que havia palcos ao longo do espaço urbano.

Em contraste, no período da Renascença o teatro retorna a proximidade com a Antiguidade Clássica, porém focalizando na nobreza. O teatro torna-se privado, racionalizado e elitista. Berthold [1968]/(2001) apresenta esse momento na história do teatro mundial, a partir da influência do teatro nas cortes e do surgimento do teatro shakespeariano.

O teatro, assim como quase todos os elementos públicos na cidade medieval, foi absorvido e radicalmente transformado pelo desenvolvimento, primeiro na Itália e depois em outros lugares, das cortes renascentistas e barrocas. O palácio agora substituíra a catedral como centro da cidade, e o príncipe tornava-se o foco de orientação social. Os príncipes italianos do Renascimento, buscando reviver em seus domínios as glórias perdidas da civilização clássica, começaram a encenar dramas clássicos em espaços teatrais baseados no que se acreditava serem os princípios arquitetônicos clássicos, derivados do estudo das ruínas de teatros antigos e das diretrizes de Vitruvius, cujo *De Architectura* foi redescoberto em 1414. Mesmo que a interpretação dessas fontes fosse totalmente precisa, a estrutura social alterada da Itália renascentista colocava o teatro em um contexto social muito diferente daquele dos tempos antigos, e a configuração física dos novos teatros, como era de se esperar, refletia isso. (Carlson, 1989, p. 38, tradução nossa)⁴³

Segundo Carlson (1989), o teatro público e popular que era realizado nas praças e ruas continuou existindo, porém recebeu menos atenção, pois o teatro oficial era o patrocinado pelos líderes. Durante o Renascimento surge a cena italiana e uma característica marcante foi a influência simbólica da perspectiva. Além disso, existiram tanto construções de teatros permanentes, como de não permanentes.

Garcés Alzamora (2019), evidencia que a introdução da perspectiva além de revolucionar a cenografia, coloca o espectador ideal em uma posição fixa centrada e privilegiada. Além disso, aponta a separação entre palco e plateia, que coloca o espectador como observador, rompendo com o envolvimento direto do público. Ademais, pontua as restrições de acesso, tendo em vista que o teatro passa a ser

⁴³ The theatre, like almost every public element in the Medieval city, was absorbed and radically altered by the development first in Italy and then elsewhere of the Renaissance and baroque court. The palace now replaced the cathedral as the center of the city, and the prince became the focus of social orientation. The Italian princes of the Renaissance, seeking to revive in their own domains the departed glories of classical civilization, began the staging of classical drama in theatrical spaces based on what were thought to be classical architectural principals, derived from a study of the remains of classic theatres and the guidelines of Vitruvius, whose *De Architectura* was rediscovered in 1414. Even had their interpretation of these sources been totally accurate, however, the altered social structure of Renaissance Italy placed theatre in a very different social context from that of ancient times, and the physical configuration of the new theatres, not surprisingly, reflected this. (Carlson, 1989, p. 38)

privilegio aristocrático. O autor, indica três grandes nomes do período, Sebastiano Serlio⁴⁴ como pioneiro nos tratados sobre cenografia em perspectiva; Andrea Palladio⁴⁵ autor do Teatro Olímpico de Vicenza (figura 05), que é referência do modelo de teatro fechado em perspectiva; e Inigo Jones⁴⁶ que estudou com profundidade a arquitetura palladiana e a difundiu na Inglaterra.

Figura 05. Teatro Olímpico de Vicenza.



Fonte: Site Oficial do Teatro Olímpico de Vicenza, 2013. Acesso em 07 jan. 2026.

Dando continuidade, Berthold [1968]/(2001) discorre sobre o período barroco com a consolidação da ópera que surgiu no final da Renascença e é o ponto fulcral deste subcapítulo. O barroco foi caracterizado pelo uso expressivo da cenografia e da música na criação de grandiosos espetáculos, as óperas, que eram um entretenimento voltado às cortes e normalmente patrocinados por príncipes.

⁴⁴ Sebastiano Serlio (1475 - por volta de 1554) foi um arquiteto italiano do Renascimento.

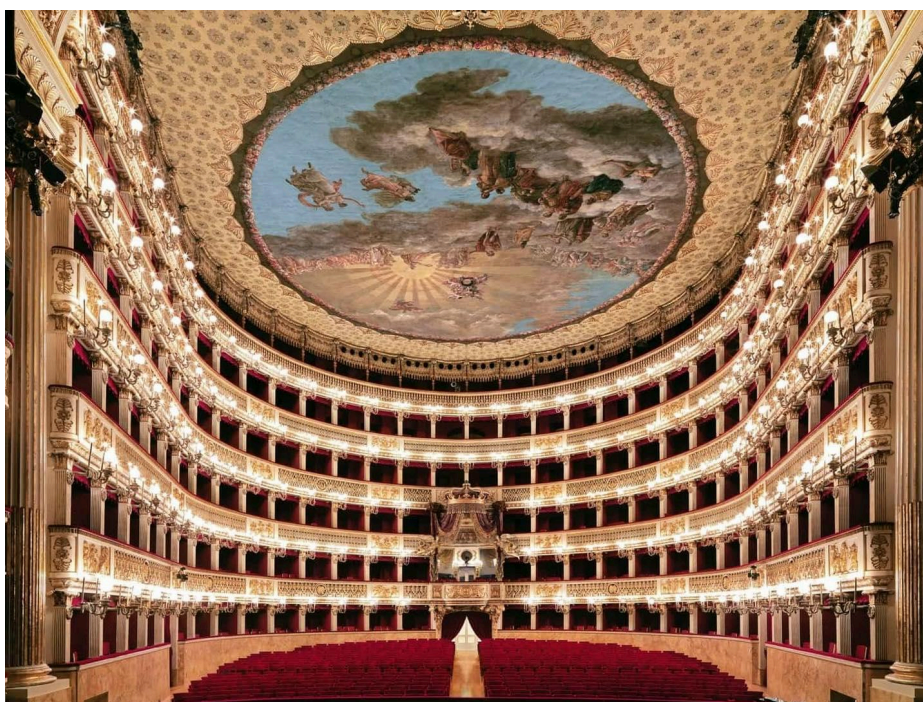
⁴⁵ Andrea di Pietro della Gondola (1508 - 1580) foi um arquiteto italiano.

⁴⁶ Inigo Jones (1573 - 1652) ficou conhecido como o primeiro arquiteto inglês.

Berthold [1968]/(2001) destaca características da ópera enquanto evento teatral, como uma fusão de artes, visto que combinava elementos da música/canto com a teatralidade/dramaturgia e a cenografia/efeitos visuais.

Segundo Garcés Alzamora (2019), no Barroco, o espaço cênico torna-se um dispositivo total e a cena é entendida como lugar de ilusão, poder e manipulação. A própria organização da sala de espetáculo proporciona que o teatro se torne um local onde tudo é cuidadosamente controlado, reforçando simbolicamente a centralidade do monarca e da nobreza, conforme podemos observar na figura 06. Nesse sentido, o autor discute sobre o modo como o espaço cênico molda e até condiciona o olhar, a percepção e o comportamento do espectador. O mesmo é conduzido a uma passividade perceptiva e o espaço cênico passa a servir tanto à arte quanto à ideologia, o poder.

Figura 06. Organização da sala de espetáculo do Teatro San Carlo.



Fonte: Site oficial Teatro San Carlo, s.d. Acesso em 10 nov. 2025.

Grandes compositores tiveram destaque nesse período, como Claudio Monteverdi⁴⁷ que teve um papel importante no desenvolvimento da ópera, pois combinou a dramaturgia com a música de forma inovadora, tendo inclusive uma de suas obras - Orfeo que estreou na corte de Mântua em 1607 - como marco inaugural

⁴⁷ Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567 - 1643) foi um maestro, compositor e cantor italiano.

desse gênero. Outros compositores como Antonio Cesti⁴⁸ e Francesco Cavalli⁴⁹, colaboraram com a popularização da ópera na Itália, disseminando-a em cidades como Roma, Florença e Nápoles.

Segundo Berthold [1968]/(2001), durante o século XVII a ópera se espalhou pela Europa e influenciou o modo de fazer teatral da época, na França Jean-Baptiste Lully⁵⁰ criou a *tragédie lyrique*⁵¹ que incorporava à ópera elementos do teatro francês e do balé. Na Inglaterra, Henry Purcell⁵² colaborou com algumas óperas como é o caso de *Dido and Aeneas*, que se constitui de três atos, e no século XVIII Georg Friedrich Haendel⁵³ que dominava a cena londrina, foi desafiado pelo sucesso de *The Beggar's Opera*, uma sátira ao estilo operístico aristocrático.

Outros países como Alemanha e Áustria receberam influência da ópera italiana, na corte de Viena encenações suntuosas foram patrocinadas pela família Habsburgo⁵⁴.

No século XIX a ópera continuava sendo um exemplo de alta arte e as casas de ópera tornaram-se um símbolo arquitetônico da alta cultura burguesa. Além disso, intensificou-se o drama e a expressividade musical, Giuseppe Verdi, na Itália, uniu o estilo do bel canto⁵⁵ com elementos dramáticos intensos, aqui os cenários começaram a ser mais realistas, como no caso de *Aida* escrita em 1871 para o Cairo, onde as luzes simulavam o brilho do rio Nilo. Nessa mesma época, Richard Wagner⁵⁶ na Alemanha, desenvolveu o conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*⁵⁷), fundindo cenografia, música e dramaturgia.

Para Carlson (1989), conforme a ópera italiana e as ideias de design teatral espalharam-se pela Europa, a presença de teatros de corte nos palácios reais tornou-se uma característica padrão, que demonstrava a glória dos príncipes.

O século XVIII foi a era de ouro dos teatros de corte e privados, a grande maioria deles acessível apenas a públicos altamente seletos, mediante

⁴⁸ Pietro Antonio Cesti (1623 - 1669) foi um compositor italiano do período barroco.

⁴⁹ Francesco Cavalli (1602 - 1676) foi um compositor italiano do período barroco.

⁵⁰ Giovanni Battista Lulli (1632 - 1687) foi um compositor italiano.

⁵¹ É um gênero de ópera francês criado no século XVII.

⁵² Henry Purcell (por volta de 1659 - 1695) foi um músico inglês que atuou como compositor, cantor, professor, instrumentista e construtor de instrumentos.

⁵³ Georg Friedrich Händel (1685 - 1759) foi um compositor alemão, naturalizado cidadão britânico em 1726.

⁵⁴ Uma das dinastias europeias mais poderosas e influentes, governou a Áustria de 1282 a 1918, o Sacro Império Romano-Germânico até 1806, e a Espanha de 1504 a 1700.

⁵⁵ Canto comum na tradição operística italiana durante os séculos XVII e XVIII.

⁵⁶ Wilhelm Richard Wagner (1813 - 1883) foi um artista alemão que compunha e dirigia peças teatrais.

⁵⁷ É um termo alemão para "obra de arte total", surgiu no romantismo do século XIX e foi popularizado por Richard Wagner, é um conceito de arte que integra diversas linguagens artísticas.

convite especial. Na França, a liberação dos costumes, o gosto pela intimidade e o refinamento cultural após 1715 incentivaram muitos membros da alta sociedade a estabelecerem tais teatros, e, durante esse século, a França, muito mais do que a Itália, ditou a moda social para o restante da Europa. A corte francesa possuía seus próprios teatros, assim como diversos indivíduos de destaque, mas a verdadeira expansão dos teatros privados ocorreu entre a aristocracia, e esses teatros refletiam as preocupações sociais e culturais de seus proprietários tão claramente quanto os teatros duais italianos o haviam feito um século antes. O foco habitual dos teatros privados e de corte do século XVIII estava na intimidade, no refinamento e na elegância. Os materiais utilizados eram caros, mas cuidadosamente trabalhados, em vez de ostentados de forma extravagante, e era evidente para o público que eles faziam parte de um grupo pequeno e seleto. (Carlson, 1989, p. 50, tradução nossa)⁵⁸

Nesse período, os membros da aristocracia francesa contratavam os principais arquitetos para projetar os seus teatros privados, os principais pintores e escultores para decorá-los, bem como autores, músicos e atores para as apresentações.

Inicialmente essas óperas eram realizadas nas cortes reais, em pequenas salas ornamentadas e isoladas do ambiente externo, tanto fisicamente como simbolicamente, tendo em vista que eram poucos selecionados que tinham acesso a esses espaços. Entretanto, com a inauguração do Teatro di San Cassiano (figura 07) em 1637, em Veneza, essa arte se tornou acessível a um público mais amplo, tendo em vista que foi a primeira casa de ópera pública e fora dos palácios reais. Durante os séculos XVII e XVIII, a construção de novas casas de ópera tornou-se um grande investimento na Itália, Alemanha, França e Áustria.

⁵⁸ The eighteenth century was the golden age of the court and private theatres, the vast majority of them open only to highly select audiences by special invitation (Fig. 17). In France the liberation of manners, a taste for intimacy, and a refinement of culture after 1715 encouraged many in polite society to establish such theatres, and during this century France much more than Italy set the social fashion for the rest of Europe. The French court had its own theatres, as did various individuals there, but the real expansion of private theatres was among the aristocracy, and these reflected the social and cultural concerns of their owners as clearly as had the ducal theatres of Italy a century before. The usual emphasis of eighteenth-century private and court theatres was on intimacy, refinement, and elegance. Materials in them were costly, but carefully worked rather than lavishly displayed, and it was clear to audiences that they were a small and select company. (Carlson, 1989, p. 50)

Figura 07. Projeto do Teatro San Cassiano em Veneza.



Fonte: Site oficial Teatro San Cassiano, s.d. Acesso em 07 jan. 2026.

Entre a construção dos primeiros teatros renascentistas nas cortes da Itália e o de Richelieu⁵⁹, surgiu um modelo arquitetônico e social bastante diferente nos primeiros teatros públicos modernos, empreendimentos estritamente comerciais localizados, sempre que as restrições locais permitissem, próximos aos centros comerciais de suas áreas urbanas. Embora alguns desses teatros (mais notavelmente as casas de ópera públicas de Veneza) fossem propriedade da aristocracia, sua função era gerar lucros, e não contribuir para a imagem pública de seus proprietários, de modo que nenhuma conexão arquitetônica com eles era necessária. Quando um novo teatro italiano era construído no final do século XVII "all'uso di Venezia" (segundo o costume veneziano), isso significava principalmente que ele era planejado para um público pagante, e não para convidados, mas também que o teatro seria localizado em sua própria estrutura em uma parte populosa da cidade, em vez de estar dentro de um palácio aristocrático. (Carlson, 1989, p. 48, tradução nossa)⁶⁰

⁵⁹ Edifício construído no início do século XVII por ordem do Cardeal Richelieu, que foi ministro do rei Luís XIII. Dentro do palácio havia uma sala de espetáculos, considerada um marco na arquitetura teatral francesa, porque foi um dos primeiros teatros permanentes com palco em estilo italiano na França.

⁶⁰ Between the building of the first Renaissance theatres in the courts of Italy and that of Richelieu, a quite different architectural and social model appeared in the first modern public theatres, strictly commercial ventures located, whenever local restrictions would permit, near the commercial centers of their urban areas. Though some of these (most notably the public opera houses of Venice) were owned by the aristocracy, their function was to make profits, not to contribute to the public image of their owner, so no architectural connection with that owner was necessary. When a new Italian theatre was built in the later seventeenth century "all'uso di Venezia" (according to the Venetian custom), this meant primarily that it was planned for a paying rather than an invited public, i2 but it meant also that

Segundo o autor, a diferença mais impressionante entre o teatro clássico e a ópera renascentista está nos espaços físicos concebidos e construídos para cada um, assim como a escolha de sua localização na cidade. No período medieval e renascentista, o teatro não era compreendido como monumento público, só no período barroco que gradualmente os teatros passaram a incorporar o planejamento das cidades.

[...] Os primeiros teatros públicos pós-clássicos eram geralmente estruturas independentes e visíveis, ainda que modestas dentro do contexto urbano. Embora, nesse sentido, estivessem mais próximos dos teatros da Antiguidade clássica do que das salas principescas ou dos espaços improvisados do início da Renascença, eles refletiam claramente um papel social transformado. Os teatros públicos da Grécia e de Roma eram grandes monumentos cívicos, ocupando posições de destaque na paisagem urbana. Em contraste, os primeiros teatros de Paris e Londres não foram construídos propriamente dentro desse cenário urbano, mas sim em suas margens, em locais tanto precários quanto ambíguos. Não havia uma justificativa topográfica para essa marginalidade, como ocorria com os teatros gregos; ela era, na verdade, um reflexo físico da ambiguidade e da marginalidade social do teatro em si. Por muitos anos, especialmente em Londres, a localização dos teatros refletiu uma tensão entre atração e rejeição. Eles eram naturalmente atraídos pelo vibrante centro da cidade, mas eram impedidos de chegar até ele pelas autoridades públicas — conselhos e preboste — que resistiam à incorporação do teatro como parte legítima da estrutura urbana. (Carlson, 1989, p. 68, tradução nossa)⁶¹

Para Berthold [1968]/(2001), essas construções eram projetadas para criar uma experiência sonora e visual grandiosa e apresentavam características comuns, como as plantas em formato de ferradura (figura 08) que proporcionam uma experiência imersiva ao público, criando uma sensação de envolvimento. Por ser um formato compacto se comparado às salas retangulares e longas, essa estrutura mantém o público mais perto do palco, mesmo nos andares superiores.

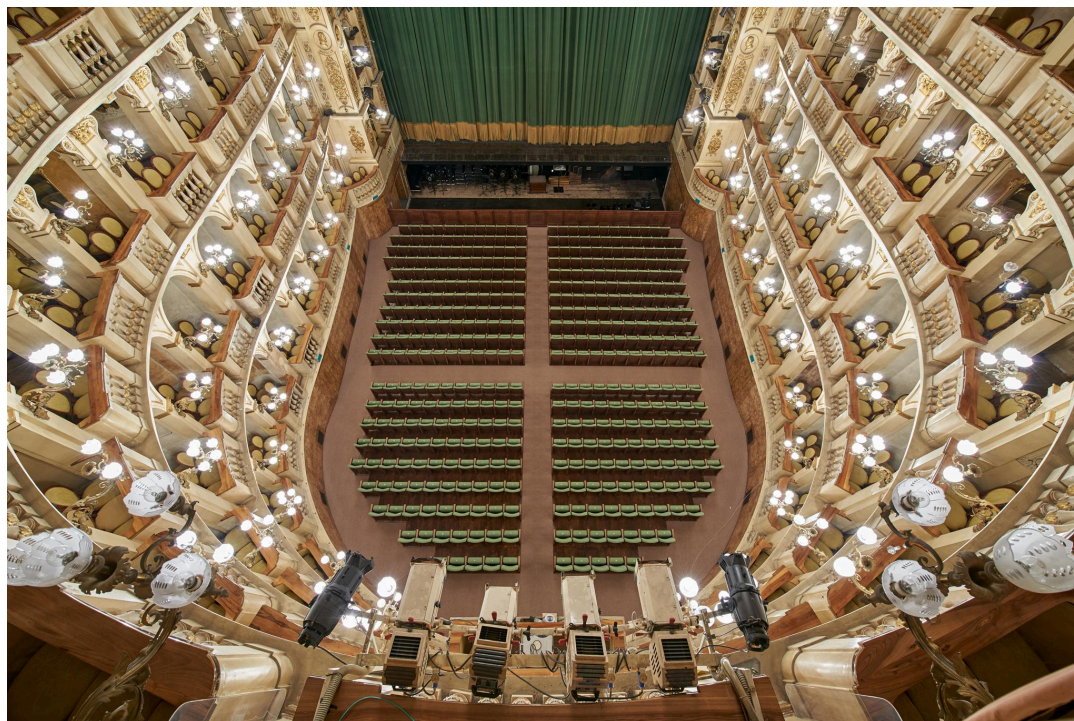
Outro ponto positivo desse formato é a acústica, tendo em vista que a estrutura curva reflete e distribui o som de forma uniforme por todo o espaço, antes da amplificação eletrônica, essa foi uma maneira engenhosa de assegurar que os

the theatre would be located in its own structure in a populous part of town rather than within an aristocratic palazzo. (Carlson, 1989, p. 48)

⁶¹ [...] The first postclassical public theatres were usually independent structures and visible, if modest elements in the urban scheme. But though in that way they were closer to the classical theatres than to the princely halls or the improvised playing spaces of the early Renaissance, these theatres clearly reflected an altered social role. The public theatres of Greece and Rome were major civic monuments, which held prominent positions in the urban text. By contrast, the first theatres of Paris and London were erected not properly speaking within this text at all, but clearly on its margins, in locations both precarious and ambiguous. There is no topographical justification for this marginality, as there was with the Greek theatre; it is clearly a physical reflection of the social ambiguity and marginality of theatre itself. For many years, especially in London, theatre locations reflected clear approach-avoidance tensions. Theatres were drawn to the lively heart of the city, but they were prevented from reaching it by the cities' public officials, the councils and prebosts, who resisted the establishment of the theatre as a legitimate part of the urban structure. (Carlson, 1989, p. 68)

instrumentos e a voz de cantores/atores chegassem com clareza em todos os lugares.

Figura 08. Formato de ferradura no Teatro Comunale di Bologna.



Fonte: Site oficial do Território Turístico Bologna-Modena, s.d. Acesso em 30 ago. 2025.

De acordo com Berthold [1968]/(2001), outra característica desses teatros são os palcos profundos que permitiam a perspectiva ilusionista, técnicas de pintura e arquitetura eram usadas para criar essa ilusão de profundidade. Além disso, os cenários de maquinarias sofisticadas, permitiam trocas rápidas de cenário, bem como efeitos especiais. Outro elemento estrutural presente, era o fosso para orquestra (figura 09), um espaço abaixo do palco que permitia que o som fluísse sem obstruções.

Figura 09. Zoom do fosso para orquestra no Teatro Comunale di Bologna.



Fonte: Site oficial do Território Turístico Bologna-Modena, s.d. Acesso em 30 ago. 2025.

Um aspecto característico das casas de ópera, é o palco à italiana, um modelo que surgiu no século XVII na Itália e se consolidou nos teatros renascentistas e barrocos do país. Essa estrutura possui características próprias, como a separação entre palco e plateia, de modo que o público veja a cena de frente. Nesse sentido a cenografia também é pensada para ser vista de frente. Outro elemento que completa essa relação de frontalidade é a abertura em formato de boca de cena, que emoldura o palco como uma tela. Tanto o palco como a plateia possuem uma ligeira inclinação para favorecer a visibilidade, mesmo que o espectador esteja sentado na última fileira.

As salas de espetáculo da Florença do Cinquecento são peças-chave do processo de configuração daquilo que, com o tempo, se chamará “teatro à italiana”. Sua modernidade, porém, é fruto de mecanismos de transmissão do saber de mestres a discípulos, típicos do mundo artesanal. (Ramon Graells, 1995, p. 89, tradução nossa)⁶²

Outra característica do palco à italiana é a presença de camarins e áreas técnicas organizadas atrás e ao lado do palco. A relação de frontalidade presente nessa estrutura teatral é o que o diferencia de outros modelos, como o palco arena, que o público se distribui em volta da cena, ou o palco elisabetano, como o de Shakespeare, que o público está em três lados do palco.

⁶² Les sales d'espectacle de la Florència del cinc-cents són peces claus del procés de configuració d'allò que amb el temps s'anomenarà «teatre a la italiana». La seva modernitat, però, és producte de mecanismes de transmissió del saber de mestres a deixebles, típics del món artesanal. (Ramon Graells, s.d, p. 89)

Segundo Jorge Caron⁶³ (1994), o objetivo do teatro à italiana era proporcionar a ilusão, usando maquinários complexos com o intuito de criar a caixa cênica separada do espectador pela boca de cena.

Figura 10. Esquema palco à italiana.



Fonte: OPENAI. ChatGPT, 2026.

A princípio, segundo Ramon Graells (1995, p.91), teatros como o Teatro Farnese (figura 11) possuíam a versatilidade de abrigar diferentes espetáculos, devido ao interesse múltiplo do público. Deste modo, esse espaço podia ser usado como palco à italiana, bem como para torneios medievais.

O Teatro Farnese ainda busca estabelecer alguns vínculos com a mentalidade humanista; assim, a boca de cena recorda, pelos elementos que a compõem, o *frons scaenae* clássico, e entre ela e a arquibancada descobrem-se vestígios das *versurae* romanas e dos *parodoi* gregos. E, ao mesmo tempo, como mostrava o espetáculo inaugural, não se livra do peso da tradição medieval. Apesar dessa situação plural, o Farnese só pode ser entendido como consequência das modernas concepções cênicas que procuram separar o espaço arquitetônico real do público do espaço fictício do espetáculo. O arco sublinha essa cisão: de um lado, desdobra-se uma cena de doze por quarenta metros, cheia de engenhos, mas vazia; do outro, a sala, onde a estrutura em arquibancada recorda as formas clássicas, mas cuja geometria em U delas se afasta. A unidade do teatro clássico, organizado ao redor do círculo, se perdeu; o espaço cênico tampouco é um

⁶³ Jorge Osvaldo Caron (1936 – 2000) atuou como arquiteto e urbanista, educador, paisagista, designer e cenógrafo.

baixo-relevo. No teatro à italiana, a busca pela surpresa associa-se não apenas ao argumento da obra, mas também à criação de espaços insólitos dentro do recinto limitado do palco. (Ramon Graells, 1995, p. 91, tradução nossa)⁶⁴

Figura 11. Teatro Farnese.

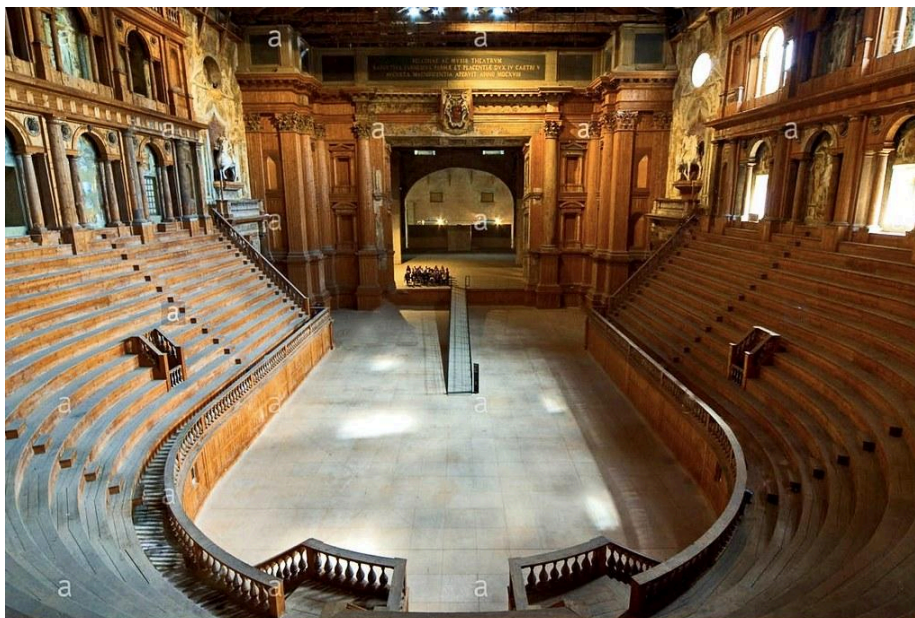


Foto: Sergio Zeiger. Fonte: Site oficial do Flickr, 2018. Acesso em 07 jan. 2026.

Carlson (1989), assim como Roubine (1998) propõe uma discussão sobre a organização espacial dos espaços internos dos teatros, demonstrando que ao longo dos anos diversos formatos foram sendo adotados pelos artistas, mesmo que o palco italiano tenha sido dominante durante o século XIX e a primeira parte do século XX, com poucas exceções. Isso se deve ao fato deste modelo ter passado por aperfeiçoamentos técnicos, “[...] é a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e de acústica. A que possibilita todas as transformações cênicas exigidas pela ação. A que permite os efeitos de ilusão (desde a imitação naturalista até a magia feérica) mais perfeitos.”. (Roubine, 1998, p. 81)

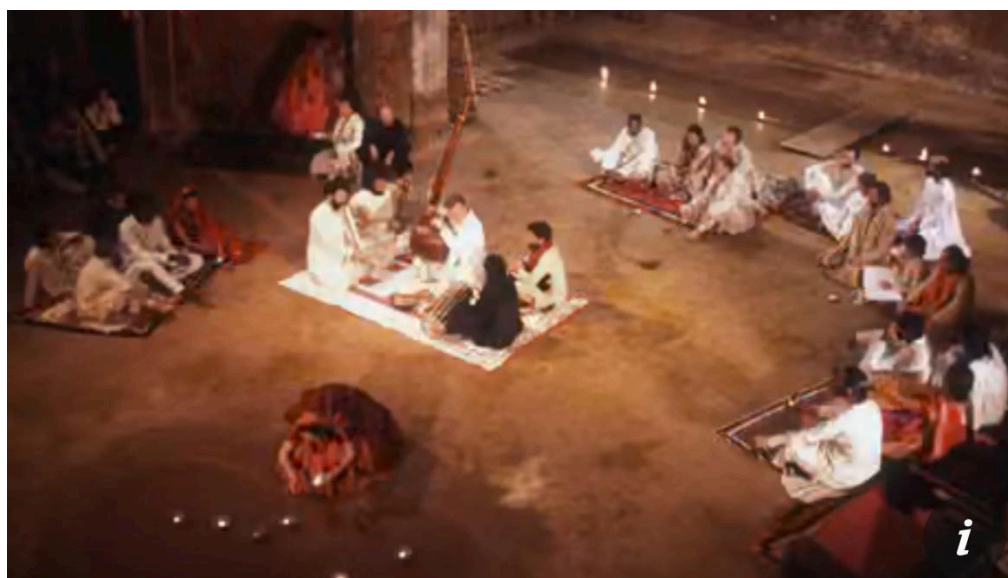
⁶⁴ El Teatre Farnese encara vol establir alguns vincles amb la mentalitat humanista; així, la boca d'escena recorda, pels elements que la componen, el frons scaenae clàssic, i entre ella i la graderia s'hi descobreixen restes de les versurae romanes i dels parodos grecs. I, al mateix temps, tal com mostrava l'espectacle inaugural, tampoc es deslliura del pes de la tradició medieval. No obstant aquesta situació plural, el Farnese sols pot entendre's com a conseqüència de les modernes concepcions escèniques que cerquen separar l'espai arquitectònic real del públic de l'espai fictici de l'espectacle. L'arc subratlla aquesta escissió: a un costat s'hi desplega una escena de dotze per quaranta metres, plena d'enginyers però buida; a l'altre, la sala, on l'estructura en graderia recorda les formes clàssiques, però la geometria en U s'allunya d'elles. La unitat del teatre clàssic, organitzat al voltant del cercle s'ha perdut, l'espai escènic no és, tampoc, un baixrelleu. En el teatre a la italiana, la recerca de la sorpresa s'associa no sols amb l'argument de l'obra, ans també amb la creació d'espais insòlits dins el recinte limitat de l'escenari. (Ramon Graells, s.d, p. 91)

Uma característica marcante dessa estrutura teatral é a hierarquia social posta na distribuição desigual dos assentos, principalmente com relação ao conforto dos mesmos. Por exemplo, não convém que comerciantes tenham os mesmos benefícios que a realeza.

Roubine (1998) evidencia que a partir do século XVII o palco italiano é considerado como uma realização plena e não como um fenômeno histórico que é relativo e deve ser revogado, quando necessário. Os questionamentos com relação à estrutura do palco italiano começam com as tentativas de democratização do teatro. Deste modo, essa estrutura teatral começa a sofrer críticas pelos partidários da democratização do teatro, devido às desigualdades já citadas, que perpetuam na organização da sala de espetáculos e na própria imposição da frontalidade, que coloca o espectador de modo estático e passivo, durante o evento teatral.

Segundo Roubine (1998), um dos artistas que começa a recusar a arquitetura do teatro italiano é Adolphe Appia, porém ele não rompe com a relação de frontalidade estática entre palco e plateia. Seus sucessores continuaram a discutir sobre essa estrutura, no século XX diversos encenadores romperam com o palco à italiana e trabalharam com espaços móveis e dinâmicos, como por exemplo Peter Brook⁶⁵ no Théâtre des Bouffes du Nord⁶⁶ (figura 12).

Figura 12. Mahabharata de Peter Brook, encenada no Bouffes du Nord em 1987.



Fotografia: Julio Donoso/Corbis Sygma. Fonte: Site oficial The Guardian - Andrew Todd, 2008. Acesso em 07 jan. 2026.

⁶⁵ Peter Stephen Paul Brook (1925 - 2022) foi um diretor britânico que trabalhou no teatro e no cinema.

⁶⁶ O Bouffes du Nord é um teatro em Paris que está listado desde 1993 como monumento histórico pelo Ministério da Cultura francês.

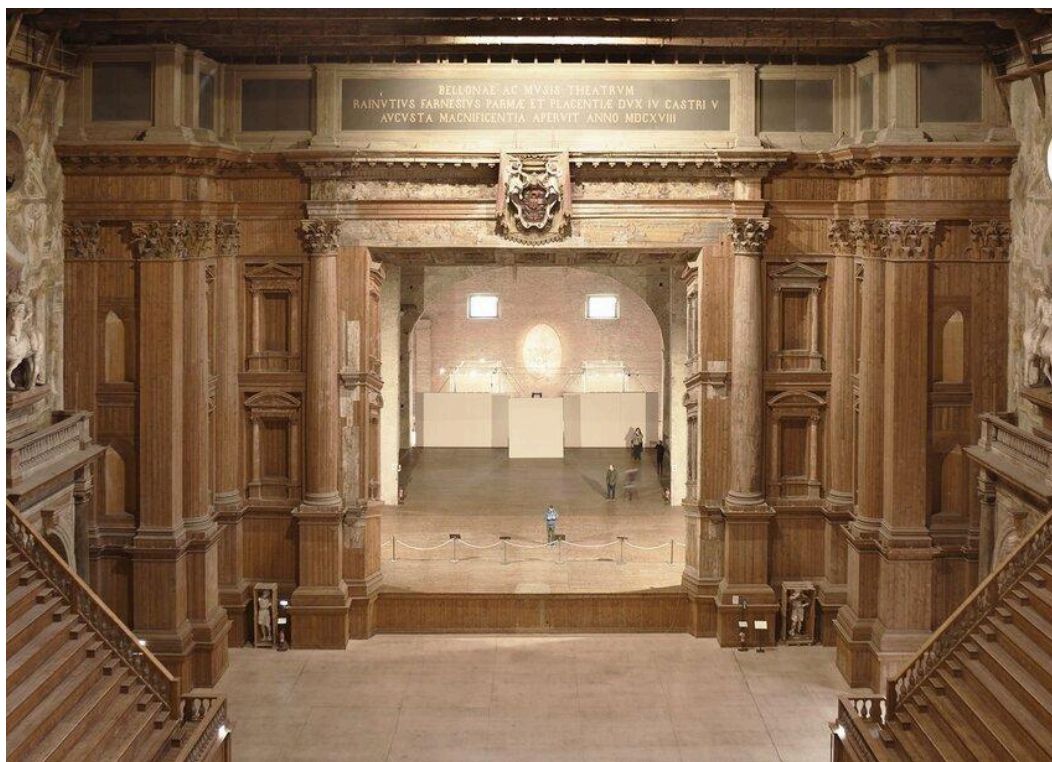
Evidenciamos que Roubine (1998), diferencia os palcos fechados dos palcos abertos, denominando a estrutura de caixa, preta presente nas casas de ópera, de palco fechado (escondem as ilusões) e os modelos que não se preocupam com isso, como o elisabetano, o medieval e os tablados da *commedia dell'arte*, de palco aberto.

Ainda sobre a relação entre o palco e plateia, evidenciamos que as primeiras casas de ópera italianas possuíam uma inovação ligada à perspectiva cenográfica e a separação do palco e plateia, que era o arco do proscênio. Porém, aqui o foco inicial era na cenografia ilusionista e no espetáculo musical, sendo assim, os artistas atuavam em frente ao arco do proscênio, devido a exigência da projeção de voz, bem como a relação com o público que não era totalmente realista.

O arco do proscênio, elemento padrão nos teatros europeus a partir do início do século XVII, não buscava rivalizar com o suntuoso camarote real barroco em termos de ornamentação. O primeiro exemplar desse tipo de arco, no Teatro Farnese (figura 13), distingue-se não pelo tema, mas pela quantidade de decoração. Os nichos que circundam a boca de cena remetem aos do Teatro Olímpico de Vicenza (figura 14), mas, em vez de dignitários locais, exibem uma rica seleção de figuras alegóricas, como Magnificência, Boa e Má Fortuna, Generosidade e Valor Militar, além de representações mais diretamente ligadas ao teatro, como Alegria, Tristeza, Poesia, Prosa, Tragédia, Comédia e Ditirambo. Nos teatros europeus posteriores, o principal elemento decorativo das laterais do proscênio era um par de colunas maciças, geralmente com uma variação do capitel coríntio. Entre elas, podiam ser colocados camarotes cênicos ou elementos decorativos, sendo os mais comuns estátuas em tamanho real sobre pedestais ou em nichos. Durante a Revolução Francesa, nesses espaços foram erguidas grandes estátuas alegóricas da Liberdade e da Igualdade, mas, mais frequentemente, figuravam ali representações de Comédia e Tragédia ou de Teatro e Música. Em alguns casos, apareciam figuras ligadas à história do gênero, como Molière e Corneille. O espaço no topo central do arco do proscênio, seu ponto focal arquitetônico, era o local mais importante para a inserção de elementos simbólicos. No Teatro Olímpico de Vicenza, esse espaço era ocupado pelo brasão da cidade, enquanto a corte dos Farnese também posicionou ali seu brasão, sobre um escudo barroco apoiado em um drapeado sustentado por dois putti. (Carlson, 1989, p. 178, tradução nossa)⁶⁷

⁶⁷ The proscenium arch, a standard feature in the European theatre-from the early seventeenth century onward, did not attempt to rival the baroque royal box in decorative elaboration. The first such arch, in the Farnese theatre, is unique in the amount, if not in the subject matter, of such decoration. The niches surrounding its stage opening recall those at Vicenza, but here offer a rich selection of allegorical figures rather than local dignitaries-Magnificence, Good and Evil Fortune, Generosity, and Military Valor, along with the more clearly relevant Mirth, Sadness, Poetry, Prose, Tragedy, Comedy, and Dithyramb. In most subsequent European theatres the major decorative element of the sides of the proscenium was a pair of massive columns, normally with some version of a Corinthian capital. Between them were placed either stage boxes or decorative elements, most commonly life-size statuary on pedestals or in niches. During the French Revolution, large allegorical statues of Liberty and Equality stood in these spots, but more often they were such figures as Comedy and Tragedy or Theatre and Music. Occasionally they represented appropriate figures from the history of the genre, such as Molière and Corneille. The space at the top center of the proscenium arch, its visual focus architecturally, was the most important location for the placement of symbolic elements. In that space

Figura 13. Arco do proscênio do Teatro Farnese.



Fonte: Site oficial La Nuova Pilotta, s.d. Acesso em 07 jan. 2026.

Figura 14. Arco do proscênio do Teatro Olímpico de Vicenza.



Fonte: Site Oficial do Teatro Olímpico de Vicenza, 2013. Acesso em 08 jan. 2026.

the Vicenza Olimpico displayed the coat of arms of the city, and there the Farnese court also placed its coat of arms on a baroque shield resting on a drapery held by a pair of putti. (Carlson, 1989, p. 178)

Em contrapartida, no teatro francês do século XVII, principalmente a partir do modelo do teatro de Richelieu de 1637, adotou-se o arco do proscênio com outras intenções simbólicas, ou seja, os atores recuam para atrás do arco, criando uma sensação de quadro em perspectiva no palco. Além disso, esse distanciamento físico da plateia, reduz o contato direto com o público. Em compensação, como um membro da realeza sentava-se em destaque no centro da plateia, lembrando que a cena era feita para ele, esse espaço era privilegiado, reforçando o poder do soberano. Isso causou um impacto nas relações simbólicas e espaciais do teatro francês.

[...] Após o Renascimento, esse estrado central foi gradualmente substituído por outro espaço privilegiado, localizado na parte posterior do auditório: o camarote real, um espaço intimamente relacionado à loggia de Sabbioneta. O primeiro camarote real (com acesso direto ao palácio, assim como em Sabbioneta) foi construído no Grosses Opernhaus, em Dresden, em 1664, embora um trono no parterre continuasse a ser utilizado em grandes ocasiões. (Carlson, 1989, p. 140, tradução nossa)⁶⁸

Nessa nova organização, embora se perdesse a tridimensionalidade anteriormente conferida ao membro da realeza que ocupava um espaço de destaque, o controle visual sobre a perspectiva cênica manteve-se. Ademais, esse novo formato permitia uma decoração simbólica muito mais rebuscada e mesmo não estando mais literalmente no centro, reforçava-se essa grandiosidade de quem estava em seu interior. Normalmente os camarotes reais deste modelo, não ficavam isolados e sim em uma fileira de camarotes destinados a outros membros importantes da sociedade, conforme podemos observar na figura 15.

⁶⁸ Following the Renaissance, this central dais generally gave way to another privileged space at the rear of the auditorium, the royal box, a space closely related to the loggia at Sabbioneta. The first royal box (with direct access, as at Sabbioneta, from the palace) was built at the Grosses Opernhaus in Dresden in 1664, although a throne in the parterre continued to be used there for great occasions. (Carlson, 1989, p. 140)

Figura 15. Interior do Teatro Nacional de S. Carlos em 1893.

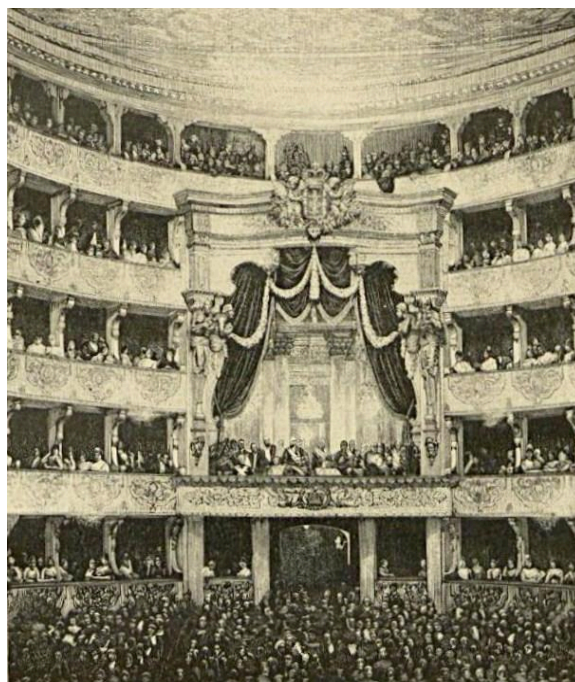


Foto: Arquivo Municipal de Lisboa. Fonte: Site oficial Restos de Coleção de José Leite, 2011.

Acesso em 07 jan. 2026.

A ideia de dividir as galerias abertas em camarotes para a aristocracia é atribuída a Benedetto Ferrari, responsável pelo projeto do Teatro San Cassiano, em Veneza, em 1637. Durante o século seguinte, fileiras de camarotes ao longo das paredes do auditório tornaram-se padrão nos teatros europeus, e essa característica arquitetônica permaneceu comum até bem avançado o século XX. Sua longevidade, no entanto, não se deveu à sua funcionalidade para a visão do espetáculo — já que, em geral, esses camarotes oferecem uma visibilidade insatisfatória —, mas sim à sua importância na definição da semiótica social do auditório. (Carlson, 1989, p. 142, tradução nossa)⁶⁹

Carlson (1989) comenta ainda que alguns camarotes, mesmo que independentes, podiam contar com salas adjacentes que eram como suítes privadas e mobiliadas, normalmente localizadas atrás do camarote. No final do século XVIII, os camarotes das casas de ópera italianas contavam com uma sala de apoio onde eram preparadas comidas e bebidas para os espectadores que ali socializavam.

Outro aspecto destacado pelo autor é com relação a decoração dos camarotes, principalmente o camarote real, às vezes era tão elaborado que

⁶⁹ The idea of dividing open galleries into boxes for the aristocracy is attributed to Benedetto Ferrari, who designed the Teatro San Cassiano in Venice in 1637.¹⁷ During the following century rows of boxes lining the auditorium walls became standard in European theatres, and this architectural feature remained common until well into the twentieth century. Its longevity was clearly due not to its usefulness for viewing the spectacle, for which such boxes are generally unsatisfactory, but for its importance in clarifying the social semiotics of the auditorium. (Carlson, 1989, p. 142)

chamava mais atenção que o próprio palco. Toda a ornamentação desses espaços eram usadas para exaltar o poder e a magnificência.

[...] O vocabulário decorativo dos teatros principescos da era barroca foi amplamente replicado nos teatros públicos, onde visava sugerir a elegância aristocrática sem estar vinculado diretamente ao patrocínio de um príncipe. Esse repertório previsível — composto por guirlandas e festões, deuses e musas, vasos clássicos e balaustradas, drapeados e *putti* — adornou a maioria dos teatros até quase o final do século XVIII e continuou a ser um elemento característico daqueles que buscavam manter uma atmosfera aristocrática tradicional por mais um século. Um exemplo típico desse tipo de ornamentação pode ser encontrado no Teatro San Carlo (figura 06), em Nápoles, inaugurado em 1816. (Carlson, 1989, p. 172, tradução nossa)⁷⁰

Evidenciamos que a decoração e ostentação dos camarotes contribuíam para que determinada pessoa da alta sociedade se sentisse confortável em determinado teatro, ademais os méritos de cada camarote em uma casa de ópera eram informações essenciais para os frequentadores.

Os balcões superiores eram destinados a pessoas com status menor do que os presentes nos camarotes. Os lobbies e foyers também possuíam entradas separadas a depender do status social. Com a remoção das divisórias, essas áreas tornaram-se galerias no estilo francês e inglês o que indicou que os teatros buscavam um público mais democrático, abandonando a ópera. Essas divisões permaneceram nos teatros de ópera italianos até o século XIX, devido à resistência por parte da aristocracia.

Nessa mesma lógica de hierarquias, um ponto destacado por Carlson (1989), é que nas casas de ópera havia divisões nos camarins a depender do papel dos artistas no espetáculo, pois os artistas principais tinham camarins separados com uma sala para recepcionar grandes nomes após as apresentações.

George Saunders (1790), considerava que a grande diferença entre as casas de ópera e os outros teatros era a presença de camarotes ou de galerias respectivamente, tendo em vista que no caso das casas de ópera eram voltadas para alta sociedade e os últimos possuíam lugar para todas as classes sociais.

Os grandes teatros monumentais dos séculos XVIII e XIX, especialmente aqueles dedicados à ópera, prestavam relativamente pouca atenção à segregação espacial. Isso ocorria, em parte, porque desde o início eram voltados para um público mais homogêneo e, em parte, porque, à medida

⁷⁰ [...] The decorative vocabulary of the princely theatres of the baroque era was frequently copied in public theatres, where it was aimed to suggest aristocratic elegance without the specific patronage of the prince. This generally predictable decorative repertoire of wreaths and swags, gods and muses, classic vases and balustrades, draperies and putti, adorned most theatres until nearly the end of the eighteenth century and remained a feature of those seeking a traditional aristocratic ambiance for a century more. Describing a typical example of such display at the 1816 Teatro San Carlo in Naples. (Carlson, 1989, p. 172)

que esses teatros se tornaram os locais de encontro preferidos das novas classes abastadas, seus espaços públicos passaram a funcionar como uma espécie de passarela interna — não apenas para a reunião da alta sociedade, mas, mais importante ainda, para sua exibição. Os espaços de convivência do público se multiplicaram — saguões, galerias, vestíbulos, grandes escadarias — até ocuparem, nos imponentes teatros de ópera do final do século XIX, uma área maior do que o próprio auditório ou o palco. Os espectadores com menos recursos não eram necessariamente excluídos desses ambientes, desde que pudessem pagar para assistir à ópera. No entanto, assim como acontecia com os espectadores menos privilegiados nos teatros duais do Renascimento, sua presença era bem-vinda não tanto para assistir ao espetáculo em si, mas para contemplar a magnificência daqueles que ali se exibiam, desfilando pelos imensos salões e descendo as grandiosas escadarias durante os intervalos. (Carlson, 1989, p. 151, tradução nossa)⁷¹

A construção dos teatros de corte do renascimento e do barroco, estava muita associada a exibição de riquezas, sendo assim suas decorações internas refletiam a opulência desses ambientes. Entretanto, os primeiros teatros comerciais públicos na Itália não foram capazes de se igualar nesse aspecto, mesmo assim atraíam o público não só pelas apresentações, mas também pela possibilidade de passar um tempo em um local sofisticado, pois esses espaços evidenciam uma imagem elegante da alta cultura.

Ainda nesse contexto, os teatros de corte tinham pouca necessidade de foyers ou espaços semelhantes, pois o auditório já fornecia o aparato para exibição dos príncipes. Porém, com os novos teatros a grandiosidade decorativa se espalhou para as galerias, foyers e escadarias que foram inspirados nas residências principescas com grandes espelhos, cortinas, colunas clássicas, estátuas barrocas, tetos pintados e acabamentos em dourado. A decoração desses espaços era propositalmente marcada por símbolos que remetem à função da construção, com liras e máscaras, por exemplo.

[...] Símbolos decorativos em grande escala, na tradição dos grandes tetos alegóricos dos séculos XVIII e XIX, ainda são ocasionalmente criados para aqueles teatros mais intimamente associados a essa tradição culturalmente,

⁷¹ The great monumental theatres of the eighteenth and nineteenth centuries, especially those devoted to the performance of opera, sate comparatively little attention to such spatial segregation, partly because they were oriented toward a more homogeneous audience from the outset, and partly because as such theatres became the favored fathering places of the new monied classes their public spaces became a kind of indoor parade ground not only for the gathering of fashionable society, but even more important, for its display. Audience support spaces proliferated—lobbies, galleries, vestibules, grand staircases, until they occupied, in the great opera houses of the late nineteenth century, more space than either the auditorium or the stage. Less wealthy patrons were not excluded from such spaces provided they could afford to attend the opera at all, but like the lesser audience members in a ducal theatre of the Renaissance: they were welcome as spectators, not of the opera itself, but of the magnificence of those members of society who could be seen there and who displayed themselves in the great foyers and on the grand staircases at intermissions. (Carlson, 1989, p. 151)

ou seja, teatros cívicos monumentais, especialmente casas de ópera. (Carlson, 1989, p. 187, tradução nossa)⁷²

A influência do Barroco e do Rococó são inegáveis nesses ambientes, que tinham adornos em ouro, afrescos e lustres de cristal.

Segundo Carlson (1989), as casas de ópera francesas tendiam a ser estruturas autônomas, que tinham colunatas ao seu redor e posicionavam-se bloqueando uma vista nobre, aqui a ópera apresentava-se como monumento cívico, mesmo quando a localização não era a mais adequada. Algumas características como o isolamento dessas construções; a imponente decoração; o maciço pórtico como elemento central; as múltiplas vistas que possibilitaram que esses monumentos fossem marcos; e pontos de conexão nas cidades francesas do final do século XVIII, orientaram não só a construção do teatro de Bordeaux (figura 16), mas outros edifícios importantes em cidades provinciais na França.

Figura 16. *La Grand-Théâtre de Bordeaux.*



Fonte: Site oficial do *Grand-Théâtre de Bordeaux*, s.d. Acesso em 27 ago. 2025.

[...] Rabreau investiga as transformações introduzidas nos edifícios teatrais a partir da obra de Victor Louis, arquiteto do Teatro de Bordeaux inaugurado

⁷² Decorative symbols on a grand scale in the tradition of the great allegorical ceilings of the eighteenth and nineteenth centuries are still occasionally created for those theatres most closely associated with that tradition culturally, that is, monumental civic theatres, especially opera houses. (Carlson, 1989, p. 187)

em 1780, que serviu como modelo aos grandes teatros à italiana construídos em toda a França, antes e depois do reinado de Luiz XVI. O autor explora a ideia de que o sucesso da atividade teatral no período foi decorrente de uma intensa política de incentivo às artes. (Lima, 2021, p. 8)

De acordo com Lima (2021), Daniel Rabreau⁷³ reconhece que a reprodução dos modelos franceses de edificações teatrais no decorrer do século XIX, também se associa aos projetos urbanos criados para o embelezamento das cidades europeias, “[...] em um período de efervescência cultural, enfatizando a resiliência do modelo de palco à italiana, mas, sobretudo, constatando que o novo teatro era aquele que se inseria no tecido urbano como um monumento.” (Lima, 2021, p. 8). Além disso, a autora aponta:

[...] que a arquitetura das salas de espetáculo do final do XVIII e início do XIX, além de ter assimilado as novas qualidades técnicas impostas à construção de teatros, também significou o desejo de se mostrar das elites e de se conseguir manter maior controle dos espetáculos. Esta constatação é relevante para a história da arquitetura analisada pelo viés da história cultural, visto que corresponde ao período em que o teatro era o verdadeiro centro de trocas de sociabilidade no espaço urbano ao longo dos Novecentos. (p. 8)

Para Carlson (1989), durante a segunda metade do século XIX, qualquer região do mundo que desejasse ter sua identidade cultural alinhada à Europa, deveria ter como monumento obrigatório uma casa de ópera, por isso temos teatros de ópera no estilo neobarroco espalhados pelo mundo, desde o Extremo Oriente como no Cairo, até a floresta amazônica como em Manaus. Esses tipos de teatros monumentais, que possuem grandes dimensões, ainda cumprem suas funções simbólicas atribuídas no século XIX, como compromisso cívico com as artes definidas pela alta cultura burguesa da época e um dos elementos alinhados a isso são suas decorações. Assim como suas construções que seguem sendo em praças importantes ou regiões próximas aos grandes centros das cidades, normalmente situados perto de bairros residenciais mais nobres.

[...] Na Alemanha, o teatro público, e na Itália, a casa de ópera pública, tornaram-se elementos urbanos proeminentes mesmo em cidades de porte modesto, sendo tão difundidos e distintivos quanto eram na Grécia e Roma clássicas. A reconstrução de muitas cidades alemãs após a Segunda Guerra Mundial acentuou esse fenômeno. Mais recentemente, com os esforços dos governos da França e da Inglaterra para "descentralizar" o teatro e com a construção de teatros próprios em diversas cidades e universidades dos Estados Unidos, o teatro monumental tem servido como principal modelo para esse desenvolvimento. (Carlson, 1989, p. 88, tradução nossa)⁷⁴

⁷³ Daniel Rabreau (1945) é professor emérito da Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

⁷⁴ In Germany the public theatre and in Italy the public opera house have become prominent features even in towns of modest size, as widespread and distinctive an urban element as they were in

Para o autor, quando os teatros monumentais começaram a ser construídos na Europa, passou-se a valorizar as fachadas e decorações externas. Mesmo que os teatros monumentais não estejam normalmente localizados em centros comerciais de uma cidade, a tensão histórica existente entre o teatro como empreendimento comercial e o teatro como forma de arte reflete em sua localização. Nesse sentido, a partir do renascimento, teatros com foco mais comercial buscaram regiões nos centros econômicos das cidades, desenvolvendo suas estruturas mais próximas a lojas e bancos, distanciando-se da estética semelhante à de igrejas ou museus.

A localização do teatro na cidade influencia diretamente no público que frequenta esse espaço, bem como o modo como esse público interage nesse ambiente. A definição da localização de um teatro na cidade depende do período observado, tendo em vista que no caso dos teatros na Roma Imperial ou nas casas de ópera barrocas, essas construções serviam de marco urbano. Em outros lugares e períodos como no caso da Broadway⁷⁵, os teatros estão agrupados em uma região de entretenimento, mesmo assim podemos perceber que em alguns centros de cidades existem uma área concentrada de significados, onde tendem a reunir-se teatros.

Carlson (1989) aponta que os primeiros teatros comerciais deram pouca atenção às fachadas, consequentemente eles causavam um impacto visual menor.

[...] As fachadas dos grandes teatros monumentais do final do século XVIII adotavam motivos clássicos padronizados e eram praticamente indistinguíveis de outros edifícios públicos importantes da época. Embora esse estilo geralmente austero tenha permanecido popular ao longo do século XIX para estruturas públicas destinadas a transmitir uma imagem de estabilidade, tradição e respeitabilidade cívica – como bancos e tribunais –, o teatro monumental desenvolveu um vocabulário visual mais elaborado e barroco [...] (Carlson, 1989, p. 105, tradução nossa)⁷⁶

classical Greece and Rome. The rebuilding of many German cities after World War II accentuated this phenomenon and more recently, as the governments of France and England have sought to "de-centralize" their theatre and as many cities and universities in the United States have constructed their own theatres, the monumental theatre has served as the primary model for such development. (Carlson, 1989, p. 88)

⁷⁵ Uma grande avenida em Nova Iorque, onde se concentram os principais teatros da cidade.

⁷⁶ [...] The facades of the great monumental theatres of the late eighteenth century employed standard classic motifs and were virtually indistinguishable from other major public buildings of the period. Although this generally rather severe style remained popular through the nineteenth century for public structures aimed to project an image of stability, tradition, and civic respectability, such as banks and court houses, the monumental theatre developed a more elaborate and baroque visual vocabulary [...] (Carlson, 1989, p. 105)

É importante evidenciar que quando Carlson (1989) analisa as fachadas dos teatros, ele apresenta duas categorias, os teatros monumentais descritos anteriormente e os teatros de fachada⁷⁷ que serão abordados a seguir.

O termo *facade theatres*, refere-se a um tipo específico de arquitetura teatral que se desenvolveu em países europeus (Londres, Paris e Itália), durante os séculos XVII e XVIII. Esse tipo de teatro era construído no tecido urbano, escondido atrás de fachadas de edifícios comerciais ou residenciais, sem uma fachada monumental própria. Normalmente nesses teatros a entrada é por uma porta discreta, às vezes com corredores ou pátios internos e mesmo nos casos em que a fachada fazia parte da estrutura do teatro, a disposição das janelas, a decoração e o formato não costumavam fornecer indícios da função do edifício. “[...] Em alguns casos, especialmente em áreas semi-residenciais, essa falta de individuação parece ter sido devido a um desejo de dissipar possíveis suspeitas sobre a presença de um vizinho tão incomum.” (Carlson, 1989, p. 108, tradução nossa)⁷⁸

A maioria desses teatros seguiu os modelos decorativos da época durante os séculos XVIII e XIX, sem adotar elementos que os identificassem como teatros.

[...] A ideia barroca da cidade planejada, reforçada pelo racionalismo cartesiano, incentivava a visão da paisagem urbana como uma unidade visual, priorizando a harmonia da rua como um todo em vez da individualidade dos edifícios — a menos que um edifício fosse destacado como ponto focal organizador. Arcadas contínuas e padrões repetidos de colunas e janelas eram frequentemente utilizados para impor um ritmo visual uniforme ao longo de uma fileira de construções, independentemente das funções individuais de cada uma. (Carlson, 1989, p. 109, tradução nossa)⁷⁹

No decorrer do século XIX a variedade de fachadas urbanas aumentou e os estabelecimentos comerciais começaram a se diferenciar dentro dos conjuntos de fachadas. No caso dos teatros, os de pequeno porte normalmente lembravam residências particulares e os maiores apresentavam fachadas neutras que não se destacavam no conjunto urbano.

⁷⁷ A palavra “fachada” vem do italiano *facciata*, que significa: face de um edifício. Já a palavra italiana *facciata* é derivada do termo *faccia*, que significa face/ rosto, e que tem origem no latim *facies*.

⁷⁸ “[...] At times, especially in quasi-residential areas, this lack of individuation seems to have owed something to a desire to defuse suspicions about so unusual a neighbor.” (Carlson, 1989, p. 108)

⁷⁹ “[...] The baroque idea of the planned city, reinforced by Cartesian rationalism, encouraged a vision of the streetscape rather than the individual building as a visual unit, unless that building was set apart as an organizing focus. Continued arcades or repeated patterns of columns and fenestration were used to impose a visual rhythm along an entire row, whatever the functions of its individual elements. (Carlson, 1989, p. 109)

Segundo Carlson (1989), durante o desenvolvimento dos teatros de fachada, o formato mais comum era o de ferradura rasa ou ligeiramente ovalada, que exigia um acesso amplo entre o auditório e a rua. Evidenciamos aqui que as casas de ópera podem ser tanto teatros monumentais como teatros de fachada.

Por exemplo, o *Teatro della Pergola* (figura 17) inaugurado em 1656 e localizado em Florença na Itália é um teatro de fachada, pois sua entrada principal é modesta, com uma fachada simples e integrada ao tecido urbano. Além disso, esse foi um dos primeiros teatros italianos de ópera.

Figura 17. Fachada do Teatro della Pergola.



Fonte: Site oficial do Teatro della Pergola, s.d. Acesso em 20 jul. 2025.

Em contrapartida, um exemplo de teatro monumental que é também uma casa de ópera é o *Teatro di San Carlo* (figura 18) em Nápoles, na Itália, inaugurado em 1737. Sua entrada principal possui uma fachada monumental com colunatas, elementos decorativos barrocos e amplos arcos. Esta construção influenciou a arquitetura teatral italiana e foi durante um período a maior casa de ópera da Europa.

Figura 18. Fachada do Teatro di San Carlo.



Fonte: Site oficial do Teatro di San Carlo, s.d. Acesso em 23 jul. 2025.

Diferente do exemplo da imagem anterior, segundo Carlson (1989) os teatros monumentais não costumam ter seu nome escrito na fachada, pois eles já são reconhecidos por si só, devido os elementos presentes na fachada que o identificam como um teatro, bem como a sua monumentalidade que fica marcada, diferente dos teatros de fachada. A seguir apresentamos uma foto da fachada do Teatro Comunale di Bologna que não tem seu nome escrito, seguindo o padrão apresentado pelo autor.

Figura 19. Fachada do Teatro Comunale di Bologna.



Foto: FotoFling Scotland. Fonte: Site oficial do Flickr, 2019. Acesso em 23 jul. 2025.

É importante evidenciarmos que as casas de ópera, assim como outras estruturas teatrais foram criticadas ao longo dos anos, por teóricos, arquitetos e artistas. Pierre Patte (1782) foi um crítico ao modelo do palco italiano tradicional, apontando seus problemas ópticos, visto que os ângulos laterais da plateia não possuem uma boa visibilidade, bem como o formato em ferradura que compromete a distribuição uniforme do som e a organização da sala de espetáculo que privilegia a aristocracia e compromete a experiência dos outros espectadores. Ressaltamos que naquela época, existiam outros tratados como o de Patte.

Nesse sentido, Patte (1782) propõe melhorias ao modelo italiano, remodelando o formato de ferradura para um elíptico/ovóide (resgatando modelos anteriormente usados), ampliando a inclinação da plateia para que o campo de visão do público fique maior, reduzindo a profundidade dos camarotes com o intuito de melhorar a projeção sonora, e aumentando a abertura do proscênio de modo a favorecer a integração visual entre palco e plateia.

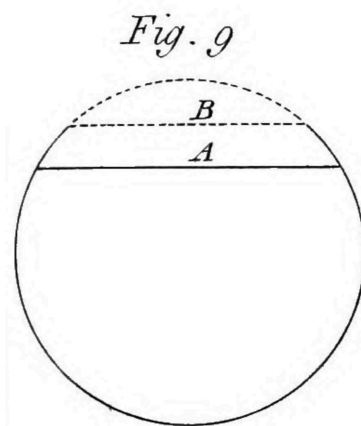
O autor identifica que as casas de ópera refletem estruturas sociais, como já foi discutido neste subcapítulo e defende a concepção de um teatro mais democrático, com igualdade de condições para a percepção do espetáculo, estes espaços deveriam estimular o intelecto e os sentidos, sendo mais do que um lugar de ostentação. Deste modo, Patte (1782) formula princípios teóricos para o teatro moderno.

Saunders (1790), também buscou soluções práticas ao apontar que os teatros existentes na Inglaterra e na Europa de um modo geral, eram mal planejados, principalmente se tratando de questões visuais e acústicas. O autor identificou problemas como má iluminação, proporções inadequadas de palco e plateia, assim como colunas que obstruíam a visão do público. Sendo assim, em seu livro *A Treatise on Theatres* propõe uma solução arquitetônica para esses problemas. Para isso, o autor explica os princípios de visibilidade e acústica, evidenciando a importância de todos os espectadores terem uma boa linha de visão, bem como o modo uniforme ao qual o som deve se propagar.

Como resultado deste estudo, Saunders (1790) propõe um formato específico, apresentando um esquema e descrevendo a relação palco, plateia e a disposição dos assentos, de modo a garantir uma melhor acústica e visibilidade nas salas de espetáculos. O autor contrapõe seu projeto aos formatos tradicionais em ferradura, enfatizando a acústica otimizada, a visão clara de todos os assentos e a

evacuação eficiente do público, dando atenção à iluminação, ventilação e segurança contra incêndios.

Figura 20. Representação visual da forma mais vantajosa para a Voz e a Visão.



Fonte: Saunders, 1790.

Na representação anterior, o ponto A na figura representa a frente do piso do palco, e B é a abertura da cena. Para que o teatro seja o mais espaçoso possível, mantendo a redução da abertura do palco, o corpo do teatro precisa ser construído com três quartos do diâmetro de um círculo, e deve-se adicionar um oitavo do diâmetro para o frontispício.

De um modo geral, as ideias de Patte (1782) e Saunders (1790) provocaram questionamentos, antecipando questões modernas.

As questões técnicas referentes à visibilidade e à acústica já haviam sido bastante estudadas e detalhadas desde o final do século XVIII por teóricos que pesquisaram as formas arquitetônicas ideais para atender aos requisitos mínimos de visibilidade e de acústica, como também todo o programa que deveria ser seguido pelos arquitetos. Já desde o Manual publicado por Chaumont e do *L'architecture théâtrale* de Pierre Patte, que os franceses estavam criando regras para o edifício teatral. (Lima, 2000, p. 7)

Segundo Lima (2021) “[...] ao longo do século XIX, o teatro transformou-se em um monumento icônico no tecido urbano que serviu de modelo para todo o mundo ocidental.” (p. 19)

Um marco de inovação técnica posterior às casas de óperas tradicionais foi o teatro concebido por Wagner, o Bayreuth Festspielhaus (figura 21), inaugurado em 1876. Este teatro apresenta inovação na organização da sala de espetáculo ao

eliminar os camarotes laterais, reduzindo o exibicionismo da plateia, de modo que a atenção do público é voltada para o espetáculo.

Figura 21. Festspielhaus de Bayreuth.



Fonte: Site oficial do Bayreuth Festspielhaus, s.d. Acesso em 10 jan. 2026.

Outra inovação é o fosso da orquestra rebaixado e parcialmente coberto, fazendo com que os músicos ficassem invisíveis ao público e o som emergisse do palco. Como esse teatro foi projetado para privilegiar a voz dos artistas, esse tipo de fosso evita a competição sonora da orquestra com os cantores/atores.

O Bayreuth Festspielhaus é pioneiro em proporcionar o escurecimento da plateia durante o espetáculo, rompendo com o caráter social do teatro tradicional.

Sendo assim, esse espaço foi pensado para receber a obra de arte total de Wagner, rompendo com os paradigmas da época e influenciando construções futuras.

Com o passar do tempo as modificações no espaço teatral continuaram ocorrendo. Para Carlson (1989), no século XX ocorreu um desdobramento dos teatros como monumento público que se transformaram em complexos artísticos, onde as estruturas de diversas linguagens artísticas (dança, teatro, ópera...) são agrupadas formando um super monumento. Aqui as preocupações comerciais e sociais também estiveram presentes nas escolhas das localizações, bem como na integração com o conjunto urbano. Dois exemplos citados pelo autor são o South Bank, em Londres, e o Lincoln Center (figura 22 e 23), em Nova York, que foram

criados para demonstrar o compromisso público com as artes, assim como ocorreu no século anterior com os teatros monumentais.

Figura 22 e 23. Lincoln Center.



Fonte: Site oficial do Lincoln Center, s.d. Acesso em 30 jul. 2025.

Nesse sentido, os teatros modernos possuem lobbies e foyers com mais detalhes decorativos do que os auditórios, pois espera-se que a atenção do público esteja no espetáculo.

[...] No início do século XX, os emblemas alegóricos da arte dramática, os deuses clássicos e os heróis culturais tenderam a desaparecer do auditório e reaparecer nos lobbies e escadarias agora mais visualmente elaborados. À medida que estilos mais funcionalistas começaram a se tornar moda e, portanto, esperados em espaços culturais como os interiores de teatros, esses motivos tradicionais tendem a desaparecer também dos lobbies. Os que ainda podem ser vistos são ou altamente estilizados ou localizados em teatros cujos interiores foram conscientemente preservados de uma era anterior e que, portanto, exibem tais elementos com uma espécie de historicidade autoconsciente, como a cadeira de Molière e a estátua de Voltaire que aparecem no foyer da Comédie Française. Um sentimento de luxo e elegância ainda é claramente buscado em teatros patrocinados pelo estado e grandes teatros comerciais, mas geralmente por meio das linhas amplas e simples e dos elementos decorativos marcantes do funcionalismo moderno. A estátua ostentosa de Shakespeare ou o busto de Molière raramente são vistos — muito mais comum é a discreta placa de metal reconhecendo a contribuição de algum benfeitor para o teatro. (Carlson, 1989, p. 195, tradução nossa)⁸⁰

⁸⁰ [...] In the early twentieth century the allegorical emblems of dramatic art, the classical gods, and the cultural heroes tended to vanish from the auditorium and reappear in the now more visually elaborate lobbies and staircases. As more functionalist styles began to be fashionable and thus expected in such cultural spaces as theatre interiors, these traditional motifs tended to disappear from lobbies as well. Those still to be seen are either highly stylized or located in theatres whose interiors have been consciously preserved from an earlier era and which therefore display such elements with a kind of self-conscious historicity, as Molière's chair and the statue of Voltaire appear in the foyer of the Comédie Française. A feeling of luxury and elegance is still clearly sought in state-supported and large commercial theatres, but usually through the sweeping, simple lines and selected striking decorative elements of modern functionalism. The ostentatious statue of Shakespeare or bust of Molière is rarely to be seen—much more common is the discreet metal plaque acknowledging the contribution of some benefactor to the theatre. (Carlson, 1989, p. 195)

Para Roubine (1998), da segunda metade do século XX em diante, o espaço teatral torna-se novamente uma estrutura flexível que se transforma de uma montagem para outra, tanto nas áreas de representação como na parte reservada para o público. Nesse sentido, o teatro passa a ser feito em qualquer lugar, tendo uma estrutura que varia de acordo com a necessidade, imaginação e aparelhagem técnica.

O uso de cenografia digital através de vídeo mapping e painéis de LED, substitui em alguns casos os cenários pintados. Os consoles digitais de iluminação, permitem o controle por softwares com alta precisão. A integração de sistemas de som, possibilita o refinamento na percepção do som de cada artista. Além disso, a própria experiência da Realidade Virtual, pode permitir que o público que não está em determinado teatro fisicamente, acesse-o.

Caminhando para o final deste tópico, em acordo com Carlson (1989), consideramos a experiência teatral de uma forma global, como um evento sociocultural e defendemos a ideia de que os locais físicos onde ocorre o evento teatral, geram significados sociais e culturais próprios, que colaboram na estruturação do significado da experiência teatral. Além disso, o autor coloca que tanto o espaço urbano como os objetos arquitetônicos se adaptam às sociedades, incluindo nesse contexto os teatros.

[...] A abordagem semiológica de Carlson e o intenso conhecimento teórico que possui sobre todas as áreas do fenômeno teatral enfatizam sua teoria de que a arquitetura é de grande relevância para a experiência da recepção do espetáculo e para a construção de sentido despertada pelo ator no palco. Ressalta, paralelamente, o papel do edifício teatral no final do século XVIII e no século XIX como um landmark da cidade, para o qual convergiam vários eixos urbanos. (Lima, 2021, p. 18)

Concordamos com a interpretação de Barretto; Ferreira; Câmara (2024) acerca da importância da arquitetura teatral e sua localização para o processo de desenvolvimento histórico das cidades, originalmente embasado em Carlson (1989). “[...] Sua localização no intraurbano sinalizam as alterações no prestígio que a arte teatral sofreu. Essas mudanças culturais podem ser também identificadas na espacialidade do edifício.” (Barretto; Ferreira; Câmara, 2024, p. 4)

Carlson (1989) enfatiza ainda que o espaço teatral reflete as hierarquias sociais e culturais de determinada época, identificando que a localização, acessibilidade e o design desse ambiente transmitem mensagens sobre poder, inclusão ou exclusão de determinadas pessoas. Deste modo, o próprio espaço

arquitetônico carrega memória histórica e cultural, tornando-se parte integrante da performance.

[...] A arte do espaço por excelência, é concebida pela mobilidade do ser vivo. Ora nós vimos que o movimento é o princípio conciliatório capaz de unir formalmente o espaço e o tempo. A arquitetura é, portanto, uma arte que contém, em potência, o tempo e o espaço. (Appia, [1921]/2005, p. 17)

Garcés Alzamora (2019) acrescenta que a arquitetura teatral técnica e simbólica, torna-se parte da composição urbana, reforçando o controle social e a hierarquização dos espaços como um dispositivo de poder (social, político e espacial). Defende ainda que a teatralidade está presente na estrutura da cidade transpassando os limites do palco, tendo em vista que representa e constrói a ordem social. O autor considera que os teatros são espaços privilegiados para compreender os modos de organizar, ver e representar o mundo urbano.

Por fim, dialogamos com as ideias de Caron (1994) que explorou a arquitetura e o espetáculo teatral, para resumir alguns paradigmas espetaculares que tivemos ao longo dos séculos e são essenciais para esta análise: o teatro grego prescindia de uma arquitetura fixa; o teatro à italiana (século XIX) estabeleceu uma hegemonia do edifício sobre o espetáculo, imobilizando a relação entre arquitetura e teatro; e a ruptura modernista (século XX) sugere a hegemonia do encenador que questiona o espaço cênico, buscando espaços flexíveis e resultando no que o autor chama de "Explosão do Espaço" (aqui o teatro não precisa de um espaço fixo, reinventando-se a cada montagem).

Esses paradigmas espetaculares demonstram como a interação histórica entre o fazer teatral e o espaço arquitetônico se relacionam e influenciam mutuamente.

Essas questões estão relacionadas com a ópera e as casas de ópera que passaram de um entretenimento da corte para um fenômeno mundial, com construções imponentes, encenações exuberantes e inovações tecnológicas, consolidando-se como uma das formas de arte tida como mais refinada da Europa.

Por fim, apresentamos um quadro que sintetiza as características que constituem a tipologia de casa de ópera, a partir do referencial teórico apresentado.

Quadro 1. Características que constituem as Casas de Ópera.

CARACTERÍSTICAS QUE CONSTITUEM AS CASAS DE ÓPERA	
Sala de espetáculo	Plateia organizada de forma hierárquica em níveis
	Espectador ideal em uma posição fixa, central, privilegiada (membro da realeza)
	Presença de camarotes
	Riqueza na ornamentação
	Símbolos na ornamentação que remetam a música
	Formato de lira/ ferradura/ sino
	Acústica projetada
Palco	Presença de fosso para orquestra
	Palco italiano
	Relação de frontalidade
	Separação entre palco e plateia
	Abertura em formato de boca de cena
	Arco do proscênio
	Inclinação do palco e da plateia
	Camarins e áreas técnicas do lado e atrás do palco
	Coxias e Urdimento

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

1.1.1 Edificações teatrais no Brasil

[...] Esses países herdaram uma noção de cultura duplamente restrita: não apenas em termos de classes sociais - na medida em que não se reconhecia, do mesmo modo que nas metrópoles, o caráter de cultura às produções e práticas dos estratos populares - como também em termos geográficos, pois, mesmo após a independência, a verdadeira cultura era aquela importada das metrópoles européias. (Fonseca, 2009, p. 74)

Ao realizarmos a revisão de literatura para esta pesquisa, percebemos que a mesma apresentava primordialmente visões eurocêtricas da história do teatro e da

Iluminação Cênica. Entretanto, ao passo que a pesquisa foi se desenvolvendo sentimos a necessidade de discorrer sobre algumas especificidades do desenvolvimento do teatro no Brasil. Sendo assim, fez-se pertinente apresentar algumas ideias neste subcapítulo.

A começar pelos rituais xamânicos que os índios brasileiros realizavam antes da colonização, para Godoy (2020), apesar desses rituais não serem definidos como teatro propriamente dito, produziam efeitos cênicos e chamavam atenção do público. Nesses rituais existiam até efeitos de luz e sombra produzidos pela fumaça da queima de ervas e cachimbos.

Em contrapartida, no final do século XVI temos oficialmente as primeiras manifestações teatrais brasileiras, que são atribuídas aos padres jesuítas. Neste período, as encenações eram usadas como forma de catequizar os povos indígenas e eram realizadas ao ar livre.

No século XVII as peças restringiram-se a eventos religiosos e cívicos, segundo Godoy (2020) existe pouca documentação histórica que relata o fazer teatral desta época. Seguindo a cronologia, no século XVIII, as encenações seguem sendo religiosas até serem proibidas.

No período colonial brasileiro, ocorriam espetáculos em palcos improvisados e teatros de marionetes que influenciaram o início da construção de Casas de Ópera.

[...] Eram constantes as exibições de saltimbancos e trupes de comediantes nas vilas brasileiras do século XVIII, sem mencionar o teatro de fantoches. Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo da época, utilizou bonecos para encenar peças escritas entre 1733 e 1737, cujo sucesso se demonstra pelos inúmeros frontispícios dos libretos do teatro do Bairro Alto em Lisboa, no qual suas peças foram representadas. No Brasil, tal como em Portugal, havia vários tipos de teatro de bonecos: títeres de sala (apresentado em lugar fechado), títeres de capote (utilizando o corpo do empresário) e títeres de porta (visto nas entradas das casas). (Lima, 2000, p. 1)

Para Lima (2000), tanto entremezes como comédias foram apresentadas por mulatos na frente das igrejas, no período em que o clero proibiu encenações profanas. Em acordo com Budasz (2008), é importante evidenciarmos que os tablados colocados nas praças públicas permitiam um público muito maior do que as casas de ópera que eram fechadas.

As Casas de Ópera começaram a ser construídas, a partir da segunda metade do século XVIII, com o intuito de impor valores europeus e atribuir um grau de civilização, reconhecendo um nível de desenvolvimento social, cultural e moral.

Após a reforma pombalina⁸¹, que tinha como uma de suas medidas, a utilização do teatro clássico como uma das ferramentas fundamentais para a educação e civilização da população, passaram-se a encenar nas Casas de Ópera brasileiras, peças de Goldoni⁸², Voltaire⁸³, Molière⁸⁴, além do repertório de Antônio José da Silva.

Conforme Budasz (2008), a ópera no Brasil não seguia exatamente a tradição das óperas italianas. Durante o século XVIII, entendia-se por ópera uma representação modesta entre o teatro falado e cantado, que misturava a “alta” e “baixa” cultura. Neste período, essas encenações eram frequentemente ligadas a festas cívicas e demonstrações de submissão ao soberano, reafirmando o teatro como um espaço de doutrinação moral e política.

No período do Brasil colônia fica evidente que as artes cênicas tiveram um espaço significativo, conforme destaca Lima (2000):

Desde 1767, no Rio de Janeiro, existiu a Casa de Ópera do Padre Ventura, que, após um incêndio, foi substituída pela Ópera de Manoel Luís. Desaparecida a Casa da Ópera da Bahia, fundou-se o teatro Guadalupe, que existiu até o começo do século XIX. Em Porto Alegre, construiu-se em 1794, a Casa da Comédia, com 400 assentos. Em Belém do Pará, a construção do teatro foi encomendada ao arquiteto Antônio José Landi (1775-1780) por determinação do governador do Grão Pará João Pereira Caldas. No Maranhão fizeram-se três teatros, todos de duração efêmera, o primeiro no Largo do Palácio, o outro em frente do quartel e o terceiro na praça do mercado. Em Pernambuco, existiu a Casa da Ópera, erigida em 1772 no bairro de Santo Antônio. A primeira Casa de Ópera de São Paulo foi erguida no Largo do Palácio, à esquerda do Colégio, no fim do século XVIII. (p. 1)

A chegada da Coroa portuguesa em 1808 estimulou a construção de novos teatros, reproduzindo as produções europeias. Os cenários eram baseados em telões em perspectiva que davam a ilusão de profundidade. E a ópera continuou sendo um espetáculo político. Desde o século XVIII inúmeros teatros foram construídos no Brasil, sendo que a maioria desses mantiveram o modelo de palco à italiana.

Nesse sentido, do século XIX para o século XX, grandes teatros foram construídos no Brasil, como é o caso do Teatro Amazonas (Manaus) - figura 24 e 25, Theatro São Pedro (Porto Alegre) - figura 26 e 27, Teatro de Santa Isabel (Recife) - figura 28 e 29, Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro) - figura 30 e 31,

⁸¹ Conjunto de medidas implementadas em Portugal e nas colônias pelo Marquês de Pombal, durante o reinado de D. José I.

⁸² Carlo Goldoni (1707-1793) foi um famoso dramaturgo e libretista italiano.

⁸³ François-Marie Arouet (1694 - 1778) foi um filósofo iluminista francês.

⁸⁴ Jean-Baptiste Poquelin (1622 - 1673) foi um renomado dramaturgo francês do século XVII.

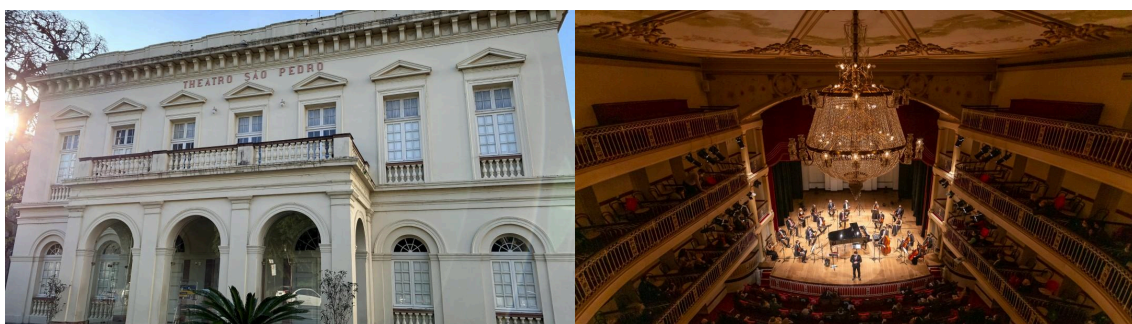
e Theatro Municipal de São Paulo (São Paulo) - figura 32 e 33, onde encenavam-se obras eruditas e óperas.

Figura 24 e 25. Teatro Amazonas.



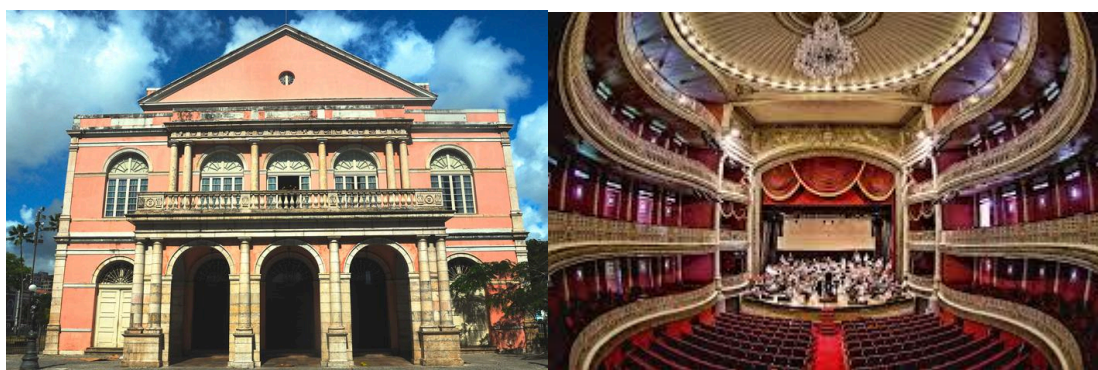
Fonte: Site oficial do Teatro Amazonas, s.d. Acesso em 09 fev. 2026.

Figura 26 e 27. Theatro São Pedro.



Fonte: Site oficial do Theatro São Pedro, s.d. Acesso em 09 fev. 2026.

Figura 28 e 29. Teatro de Santa Isabel.



Fonte: Site oficial do Teatro de Santa Isabel, s.d. Acesso em 09 fev. 2026.

Figura 30 e 31. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Site oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, s.d. Acesso em 09 fev. 2026.

Figura 32 e 33. Theatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Site oficial do Theatro Municipal de São Paulo, s.d. Acesso em 09 fev. 2026.

Ao longo do século XX, a arquitetura teatral rompeu com a hegemonia do modelo clássico italiano. Espalharam-se projetos fundamentados na configuração de teatro de arena, que reduzem a distância entre o espectador e a cena, promovendo uma maior interação, além da ocupação de espaços não convencionais para a performance.

Os espaços alternativos do final do século XX, a rua, a praça e os prédios históricos foram muito utilizados em substituição ao edifício teatral. Porém, pode-se também observar um retorno aos espaços teatrais mais intimistas, no interior de shoppings centers e às adaptações de antigos teatros italianos reformados como de uso múltiplo. (Lima, 2000, p. 18)

Com relação a cenografia, no início do século XX os cenários pintados passam a ser substituídos por objetos cenográficos e a iluminação assume um papel central. O grande marco de ruptura é o projeto de Santa Rosa para a peça Vestido de Noiva, que não utiliza telas pintadas, introduz a iluminação cênica no Brasil e apresenta três planos de ação simultâneos (realidade, memória e alucinação).

Com o passar dos anos a tecnologia passou a ser utilizada de maneira mais evidente nas encenações com: luzes e imagens projetadas; cenografias como

instalações; e cenários grandiosos com efeitos especiais.

1.2 Iluminação Cênica como linguagem histórica, política e cultural

[...] quando falamos em iluminação cênica, estamos pensando não só em tornar visível, mas em construir uma visibilidade determinada. Não se trata apenas de ver, mas como ver.
(Simões, 2008, p.18)

A Iluminação Cênica se desenvolveu no decorrer dos séculos e o avanço tecnológico impactou uma perspectiva de iluminação que coloca a visualidade como algo essencial para a cena, tendo em vista que esse avanço possibilitou a utilização da luz de diferentes formas. Esse paradigma é fortemente disseminado e adotado até os dias de hoje.

A professora Cibele Forjaz Simões (2008) discorre sobre a iluminação cênica desde o início do século XV, período no qual se utilizava a luz do sol como fonte luminosa, de modo que a luz artificial era usada apenas nos efeitos especiais. Nesse contexto, a luz tinha a função de promover visibilidade à cena, “[...] Era o movimento do sol sobre a arquitetura que movia a audiência.” (Craig, [1906]/2017, p. 34)

Segundo a autora, o uso de tochas para representar a noite no teatro grego ou elisabetano constitui uma das primeiras indicações da iluminação como linguagem, incorporando-a à simbologia e à atmosfera teatral (Pilbrow, 1997; Brockett & Ball, 2011; Roubine, 1998).

Posteriormente ao teatro grego, autores como Craig [1906]/(2017) apontam que o teatro cristão (missas) se diferenciavam por serem realizados em ambientes fechados, entretanto continuavam orientando-se pela luz do sol. Na idade Média, a luz tinha uma dimensão simbólica e espiritual que se integrava ao ritual litúrgico.

Durante o século XVI os espetáculos teatrais passam a ser realizados em ambientes fechados, o que coloca em evidência a questão da iluminação, tendo em vista que as cenas teriam um acesso reduzido à luz solar, deste modo, passa-se a utilizar o fogo em suas diversas formas (velas, lamparinas, lampiões, etc.). Essa prática estendeu-se até o século XIX, mantendo a visibilidade como função principal da luz.

Para Simões (2008), uma das contribuições do Renascimento durante o século XVI, foi o desenvolvimento técnico da cenografia teatral que englobava a iluminação cênica. Nessa integração entre luz e cenografia, os cenógrafos e

arquitetos manipulavam o fogo, preocupando-se com o movimento nas cenas.

Os cenógrafos-iluminadores da época “[...] diversificaram a posição das fontes de luz e estudaram os ângulos de incidência, de forma a criar volume e aumentar a noção de profundidade [...]” (Simões, 2008, p. 217). Devido a relevâncias desses estudos, eles foram incorporados pelos encenadores do século XX.

Se retomarmos os tratados renascentistas, nos deparamos com teóricos essenciais para entendermos o pensamento sobre a luz da época. Serlio (1584), em seu tratado sobre arquitetura renascentista, discorreu tanto sobre a arquitetura teatral, como sobre a cenografia e os efeitos visuais.

Podemos dizer que ele propôs a base conceitual do que posteriormente chamaremos de palco italiano, com uma concepção de palco como máquina óptica e um espaço cênico fechado e controlado. Este teórico evidenciava o uso da perspectiva cênica e a iluminação arquitetônica natural vinda de cima, propondo métodos engenhosos para criar efeitos com luzes artificiais. Alguns dos efeitos apresentados eram: imitação de pedras preciosas; raios solares; relâmpagos e trovões.

Não podemos deixar de pontuar que a Iluminação Cênica moderna herda o paradigma do controle total da visualidade, iniciado por Serlio.

Partindo de uma matriz comum, Palladio (1570) colocava os teatros como edifícios públicos de grande magnificência, a iluminação destes espaços deveria reunir o bem-estar dos usuários, a proporção e a orientação solar. O arquiteto defendia a ideia de que os ambientes deveriam ser claros e bem iluminados, por meio de uma distribuição uniforme da luz.

Sendo assim, o teatro era tratado como arquitetura cívica permanente e ocorria a integração da cena à arquitetura, perpassando pela cenografia e a luz natural. Suas ideias foram materializadas no Teatro Olímpico de Vicenza (figura 05 e 14). Entretanto, este teatro não é público, ele foi encomendado e construído pela *Accademia Olimpica*.

Já Jones (1655 e 1727) que foi um estudioso da arquitetura palladiana e difundia-a na Inglaterra, defendia a iluminação como um elemento de projeto arquitetônico natural, utilizando as aberturas para banhar o interior de suas obras com a luz.

Jones criou cenários inovadores para os Masques⁸⁵, que integravam a

⁸⁵ São espetáculos teatrais da corte inglesa do século XVII.

cenografia, música, movimento e os efeitos de luz. Usando de forma avançada a perspectiva, as máquinas cênicas e o controle de visibilidade, considerando o teatro como um espetáculo visual.

Segundo Grazioli (2015), outros artistas que propuseram inovação durante o renascimento foram: Angelo Ingegneri⁸⁶ que exigiu a iluminação no rosto dos atores, além de recomendar o escurecimento da sala, para que o palco ficasse mais brilhante; e Leone de' Sommi⁸⁷ que introduziu uma noção de luz psicológica, sugerindo por exemplo, o apagar das luzes como uma maneira de criar uma atmosfera de horror ou tristeza.

De modo geral, no Renascimento, os efeitos especiais realizados com a luz eram imitações de fenômenos da natureza, porém com a chegada do gás e a consequente possibilidade de controlar as intensidades que permitiam movimento à luz, as atmosferas emocionais inundaram os espaços cênicos.

Para Grazioli (2015), durante o século XVII, a iluminação focava no contraste de luz e sombra. Além disso, os modos de fazer os efeitos visuais foram se aperfeiçoando com o uso de superfícies refletoras, a pirotecnia e os efeitos de escurecimento gradual com fogo.

A autora coloca ainda que no século XVIII, o debate entre a luz funcional e a luz artística entra em efervescência, artistas desta época, como Pietro Gonzaga⁸⁸, defendem que a luz é capaz de criar atmosferas, expressando sentimentos.

De acordo com Grazioli (2015), a utilização do gás no século XIX permitiu o controle de intensidades luminosas a distância, possibilitando rápidas transições.

A eletricidade, a partir de 1849 com a lâmpada de arco-voltaico, bem como com a lâmpada incandescente em 1879, viabilizou a difusão da iluminação nos teatros. Além da maior segurança e o menor custo, a eletricidade permitiu o controle das fontes luminosas de todos os ambientes que compunham os teatros, assim como possibilitou a inserção da não-luz (Blackout) em qualquer instante do espetáculo. (Simões, 2008, p. 220)

Deste modo, a luz elétrica permitiu um maior controle das intensidades, direcionamento da luz, variações de temperatura e cores, assim como um refinamento nos focos e sombreamentos, alterando a percepção dos espaços

⁸⁶ Angelo Ingegneri (1550 - 1613) foi um diretor de teatro italiano.

⁸⁷ Leone de' Sommi Portaleone (1525 - 1590) foi um dramaturgo e diretor italiano.

⁸⁸ Pietro di Gottardo Gonzaga (1751 - 1831) foi um cenógrafo italiano.

cênicos.

A partir de 1880 a iluminação elétrica é incorporada pela maioria das salas de espetáculo da Europa, deste modo a Iluminação Cênica passa “[...] por uma reviravolta técnica e estética cuja consequência foi a atribuição de novas funções à escrita da luz na concepção do espetáculo teatral como um todo” (Simões, 2013, p. 11). Sendo assim, a Iluminação Cênica passa a se fortalecer como linguagem, ao potencializar o aspecto da visualidade em sua concepção.

[...] A visualidade constitui-se assim de um processo de relações entre a luz, o mundo observado, os olhos do observador e a capacidade humana de representar e interpretar aquilo que é visto, através da subjetividade. Ver é criar uma representação do objeto em si, é projetar-se sobre o objeto. A visão é, portanto, um processo análogo à da linguagem. Aprendemos a ver através da cultura e a ter prazer estético com isso. A fruição através da visão das artes pressupõe um processo criativo, de reinvenção do mundo representado. (Simões, 2008, p. 17)

Deste modo, desde o naturalismo a Iluminação Cênica ultrapassou sua função de instrumento de visibilidade, possibilitando ambiência ao espetáculo teatral.

[...] Os naturalistas condenavam qualquer forma de iluminação cênica que revelasse o artifício, deixasse transparecer a sua teatralidade. [...] O teatro moderno deve aos naturalistas essa tradição de uma iluminação atmosférica, que procura e consegue reproduzir as menores nuances da luz natural, em função da hora, do lugar, da estação. (Roubine, 1998, p. 123)

Para o autor, a iluminação naturalista imitava ou pelo menos tentava imitar períodos do dia e estações do ano, entretanto não explorava efeitos expressivos se atendo ao realismo. Alguns exemplos de encenadores que desenvolveram seus trabalhos nessa perspectiva são André Antoine⁸⁹ e Stanislavski⁹⁰, que utilizavam a iluminação para propor atmosferas realistas, a luz era um suporte para cena e não exercia um papel de protagonista.

Já no simbolismo as cores foram usadas como elemento primordial de reinterpretação e transformação da realidade nas cenas.

Um encenador que contribuiu para a Iluminação Cênica no teatro expressionista foi Max Reinhardt⁹¹, que substituiu os cenários da época pela luz e experimentou uma variedade de sombras projetadas a partir dos ângulos luminosos, delimitando e criando espaços no palco.

Outra contribuição de impacto para o paradigma da iluminação foi a de

⁸⁹ André Antoine (1858 - 1943) foi um artista múltiplo, considerado como o inventor da moderna *mise en scène* na França.

⁹⁰ Constantin Stanislavski (1863 - 1938) foi um artista russo que se destacou mundialmente durante os séculos XIX e XX.

⁹¹ Max Reinhardt (1873 - 1943) foi um diretor de teatro austríaco que ficou famoso por ter realizado grandes produções.

Wagner [1850]/(2003), ao defender a convergência de todos os elementos cênicos em uma concepção unificada de espetáculo total. Embora não tenha desenvolvido um pensamento específico sobre a iluminação, sua noção de *obra de arte total* atribui à luz um papel fundamental na articulação estética da cena.

Nesse sentido, Wagner [1850]/(2003) começa a considerar que a iluminação cria atmosferas, conduz a atenção do espectador e é um elemento de unidade estética que compõem a obra. Destacamos que suas concepções privilegiam a ilusão da cena, concepção que será criticada posteriormente.

No final do século XIX novos experimentos foram realizados por artistas como Appia e Craig, tendo como princípio a iluminação enquanto linguagem. Para Appia [1921]/(2005) a luz deveria conectar o ator com o espaço, por isso ele substituiu a cenografia estática e pictórica pela cenografia arquitetural e tridimensional (planos inclinados, colunas e escadas), suas concepções cenográficas, chamadas de espaços rítmicos ganham movimento com a luz, conforme podemos observar na figura 34.

Figura 34. Cenário para Orpheus und Euridice de Glück, 1912.



Fonte: Appia, 2005, p. 96.

O movimento da luz transforma o espaço para que o homem ocupe um lugar, tornado móvel e vivo pela ação da luz. Assim, aquilo que era, em sua origem, estático, entra em ação, ganha vida e vira actante da cena ou aquilo que Appia chama primeiro de luz ativa e, depois, de luz viva [...]. (Simões, 2013, p. 32)

As categorias de luz que se complementam, é uma das contribuições de

Appia [1921]/(2005), ou seja, a luz difusa que possibilita a visibilidade e a luz ativa que permite a visualidade, contracenando com o ator, o cenário e o espaço. A principal característica da luz ativa é a sua capacidade de movimentação, seja por meio de seu próprio deslocamento ou por sua combinação com um objeto que se movimenta, possibilitando a transformação do espaço, bem como dando plasticidade ao mesmo.

Em consonância com Roubine (1998), o pioneirismo de Appia se deu pela exploração do potencial expressivo da luz, usando-a para substituir os cenários pintados, criar atmosferas e esculpir o espaço cênico. Suas propostas criavam ritmos e possibilitavam transições dinâmicas entre as cenas, integrando a luz de maneira ativa à dramaturgia.

De forma sucinta, as reformulações do espaço cênico propostas por Appia [1921]/(2005) apresentam como base a cenografia e a iluminação, sendo que os atores deveriam explorar o texto e o espaço para composição do espetáculo. Dessa forma, segundo Simões (2013), a iluminação proporciona temporalidade ao espaço, pois através de seu movimento, é capaz de articular vários elementos da encenação.

Para Hannah⁹² (2019), a integração total da luz com o edifício é exemplificada no Festspielhaus Hellerau (figura 35), Appia e Alexander von Salzmann⁹³ criaram um ambiente onde as paredes e o teto tinham um linho branco translúcido que escondia as lâmpadas. Deste modo, o próprio ambiente era uma fonte de luz que banhava atores e público, unificando-os. Este teatro foi considerado o primeiro da modernidade com o palco todo aberto e sem arco do proscênio.

⁹² Dorita Hannah (1961) é arquiteta, artista visual e designer da Nova Zelândia.

⁹³ Alexander Gustav von Salzmann (1874 - 1934) foi um pintor e cenógrafo russo.

Figura 35. Salão principal do Festspielhaus, mostrando o sistema de iluminação difusa, 1912.



Fonte: Site oficial Canon Theatre Technical History, s.d. Acesso em 15 jan. 2026.

De modo semelhante, Craig [1906]/(2017) constrói uma unidade visual na cena a partir do cenário que é composto por vários aspectos do visível. Para isso ele propõe o dispositivo de iluminação, que nada mais é do que uma proposta de iluminação pensada para cada espetáculo, algo que não era usual naquele período.

Craig inventa, assim, um novo dispositivo para iluminar o ator, no lugar da ribalta. A luz de frente, que normalmente chamamos de “luz geral”, com a mesma função da “luz difusa” proposta por Appia. Embora considere este, como qualquer outro dispositivo, específico para cada espetáculo e, portanto, coerente com um conjunto único e novo a cada nova encenação. (Simões, 2008, p. 149)

Para Craig [1906]/(2017) os elementos que compõem a cena não são hierarquizados, mas o autor evidencia a importância do movimento e do ator nas composições. O encenador utilizava cores e contrastes, bem como experimentava diversos ângulos de incidência da luz, para revelar as formas e volumes em cena.

De acordo com Roubine (1998), apesar de Craig criticar o palco italiano, pois ele não atende às necessidades técnicas de um espetáculo total, sua estética exigia uma relação frontal e uma imobilidade do espectador, que tinha a função de contemplar a criação, cujo os meios deveriam permanecer um mistério. Ainda assim, em Craig a luz desempenha um papel expressivo, existindo uma dramaturgia da luz.

As inovações de Craig na iluminação e nas maquinarias, permitiram a transição de um palco estático para um palco cinético, que ele chamava de quinto

palco. Isso porque ele considerava quatro estruturas anteriores: o anfiteatro grego; o espaço de representação medieval; os tabladros da *commedia dell'arte* e o palco italiano.

Segundo Roubine (1998), Appia e Craig foram influências que afetaram significativamente tanto o teatro moderno quanto o contemporâneo. Conforme o autor, outros profissionais deram continuidade ao desenvolvimento das concepções de iluminação, como Brecht⁹⁴ que usava a luz de modo não naturalista no teatro épico.

Nesse contexto, a luz tinha a função de distanciamento, afastando o público da ilusão teatral ao criar exposições artificiais e contrastes abruptos, de forma que a teatralidade era exposta para impedir o envolvimento emocional e os efeitos manipulativos. A iluminação no teatro épico era usada para reforçar seu caráter crítico. Um bom exemplo, são as notas de direção de Brecht para a montagem da peça *A Mãe* [1971]/(2009), onde ele indica a utilização de luz direta para quebra da ilusão.

Josef Svoboda⁹⁵ também é mencionado por Roubine (1998), pois inseriu na cenografia vídeos e projeções dinâmicas, expandindo o conceito de iluminação expressiva. Já Artaud⁹⁶, no Teatro da Crueldade, propôs luzes intensas e sensoriais que eram capazes de provocar impacto emocional e físico nos espectadores. Um exemplo aparece no primeiro manifesto, presente no livro *O Teatro e seu Duplo* [1938]/(2006), onde o escritor relaciona as luzes violentas a golpes.

Hannah (2019), destaca que na Bauhaus, László Moholy-Nagy⁹⁷ e Walter Gropius⁹⁸ buscavam a interação dinâmica entre luz, movimento e forma, que resultava em uma arquitetura cênica. No projeto do *Total Theatre*⁹⁹, conceito de um espaço cênico que tinha a intenção de integrar todas as artes e a tecnologia, a luz seria usada para além da visibilidade, por meio de projeções cinematográficas que cercariam o público.

Segundo Benevides et al. (2023), o reconhecimento formal da figura do especialista em luz/Lighting Designer emerge no século XX, com a fundação da

⁹⁴ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898 - 1956) foi um importante artista do fazer teatral alemão.

⁹⁵ Josef Svoboda (1920 - 2002) foi um artista e cenógrafo tcheco.

⁹⁶ Antonin Artaud (1896 - 1948) foi um múltiplo artista francês.

⁹⁷ László Moholy-Nagy (1895 - 1946) foi um pintor e professor na escola Bauhaus.

⁹⁸ Walter Gropius (1883 - 1969) foi o arquiteto alemão que fundou a escola Bauhaus.

⁹⁹ Mais informações do *Total Theatre* disponíveis em: <https://www.sensesatlas.com/the-total-theater-of-the-bauhaus/>. Acesso em 15 jan. 2026.

Sociedade Britânica de Lighting Designers em 1961 e com o reconhecimento sindical nos Estados Unidos da América em 1963.

Na contemporaneidade, conforme apontam Grazioli e Mari (2020), temos o uso da luz como essencial para definir o que é mostrado em cena e o que fica escondido, tendo uma forte utilização do escuro. Os iluminadores falam em manipular a luz como se ela fosse palpável, nesse sentido, a luz extrai formas em cena. A iluminação aqui coloca o público em uma experiência imersiva, ao propor que a luz da cena dialogue com a luz natural e a arquitetura.

Simões (2008) evidencia que a característica particular e única de cada obra de arte, faz com que os iluminadores reinventem e reinterpretem a prática da luz ativa na construção de cada novo espetáculo. Nesse sentido, para a autora, “[...] É preciso fazer a língua falar com sentido, para ser de fato linguagem.” (Simões, 2008, p. 226)

É importante evidenciarmos que as tecnologias da cena continuam em desenvolvimento, conseqüentemente fazem surgir novos equipamentos proporcionando possibilidades de experimentação e modernização na Iluminação Cênica. Alguns exemplos são as técnicas de mapeamento de projeções e de iluminação digital que transformam o palco em um ambiente virtual e dinâmico. Ou ainda, a iluminação interativa, onde as luzes respondem ao som ou ao movimento dos atores.

Nesse sentido, nas próximas subseções propõe-se a reflexão sobre o desenvolvimento da iluminação no espaço arquitetônico e as especificidades da iluminação na caixa cênica dos edifícios teatrais.

1.2.1 Reflexões sobre o desenvolvimento da luz no espaço arquitetônico

A iluminação enquanto linguagem também avança ao longo do tempo no desenvolvimento da arquitetura, de modo que a luz é usada como recurso criativo para reforçar a arquitetura, possibilitando o destaque de detalhes arquitetônicos, mobiliários ou cores.

No livro *Percepção Visual Aplicada a Arquitetura e Iluminação*, Mariana Lima¹⁰⁰ (2010) demonstra que os elementos visuais como volumetria, forma e luz impactam o modo como experienciamos os espaços, destacando a influência da

¹⁰⁰ Mariana Regina Coimbra de Lima (? - 2019) foi professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro no Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

experiência cultural e do ambiente natural na percepção da luz. Evidencia ainda que, por meio da luz, profissionais da iluminação e arquitetos criam atmosferas, destacam volumes e transmitem mensagens nos espaços. Para a autora, a luz para além da técnica, ajuda a valorizar e interpretar os edifícios, apresentando a edificação de diversas formas, sem modificar sua estrutura.

Lima (2010) enfatiza que a luz, tanto natural quanto artificial, é a protagonista da percepção visual. Nesse sentido, aponta questões técnicas sobre a utilização da luz na arquitetura, como o intercâmbio entre o material de determinada superfície e a luz, visto que o material altera as características da luz, que por sua vez altera a aparência do material. Além disso, os materiais que revestem as superfícies afetam diretamente a qualidade e a quantidade de luz, considerando que materiais lisos e brilhantes refletem a luz de forma especular e os rugosos e opacos, refletem a luz de modo difuso. De um modo geral, a mudança nos materiais pode alterar a percepção de um ambiente, bem como seu nível de iluminação.

A autora aponta ainda que a alternância de luz e sombra cria a sensação de movimento e que a iluminação uniforme, o ambiente monocromático e a repetição de elementos podem gerar espaços monótonos. Nesse sentido, a luz uniforme diminui o contraste e a dramaticidade, não hierarquizando os objetos no espaço. Outro aspecto relevante é que os espaços iluminados uniformemente com alto nível lumínico dão a sensação de serem maiores.

Segundo Lima (2010) os ambientes repetitivos podem marcar diferenças de uso e estimular a não permanência, facilitando a identificação de rotas de fuga. Tendo isso em vista, a transição de um corredor repetitivo para um ambiente com cores fortes e contrastes, facilita a diferenciação de espaços de passagem e de permanência.

Ao apresentar o panorama histórico do uso da iluminação na arquitetura, Lima (2010) pontua exemplos que são valiosos para compreendermos a iluminação em casas de ópera. Passando de um uso mais funcional e naturalista na arquitetura grega até a criação de efeitos dramáticos e expressivos, sobretudo no barroco, onde a iluminação assume um papel protagonista na experiência espacial.

A autora evidencia que nos templos gregos, a iluminação era a partir da luz natural que entrava por meio de pórticos, cujo ritmo das colunas diminuía a intensidade da luz, existia também uma abertura circular no teto possibilitando a entrada de luz que refletia nas paredes laterais de forma difusa. Um exemplo

mencionado é o interior do Templo de Ísis na Ilha Philae (figura 36), onde a luz natural que entra por algumas aberturas destaca a arquitetura e a escultura, a luz aqui delinea o relevo.

Figura 36. Fresco detail in Philae Temple dedicated to the Egyptian goddess Isis on Agilkia island on the River Nile around Aswan, 1996.



Photo by Medale Claude. Fonte: Sygma via Getty, s.d. Acesso em 22 set. 2025.

No período das catedrais góticas, segundo Lima (2010), as aberturas tornaram-se elementos coloridos e translúcidos (janelas de vitrais), que transformaram a luz natural ao criar efeitos cromáticos, nesse período a luz passa a ser um elemento ativo na transformação espacial e na criação de ambientes dramáticos. A Catedral de Notre-Dame de Paris (figura 37) é um exemplo em que os vitrais criam uma hierarquia destacando a nave principal e mantendo as outras áreas mais suaves. Além disso, suas rosáceas criam verdadeiros mosaicos de luz.

Figura 37. Catedral de Notre-Dame, s.d.



Fonte: Site oficial Catedral de Notre-Dame, s.d. Acesso em 27 set. 2025.

Nos projetos renascentistas a luz branca indireta ganhou destaque, valorizando uma iluminação mais uniforme e sutil, que refletia uma valorização da claridade e do equilíbrio, com menos ênfase em efeitos de luz e sombra exagerados. Um exemplo é a Basílica de San Lorenzo em Florença (figura 38) que busca uma iluminação mais equilibrada, reforçada pelo uso de clarabóias e luz natural mais controlada.

Figura 38. Basílica de San Lorenzo, s.d.



Fonte: Site oficial Guia de destinos, s.d. Acesso em 30 set. 2025.

Por fim, no período barroco os arquitetos trabalharam intensamente com a luz que se tornou o elemento central dos projetos arquitetônicos. A luz tinha função expressiva, criando efeitos dramáticos de contraste, sombra e foco para destacar determinados elementos específicos. Um exemplo é a Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma (figura 39), onde o arquiteto Francesco Borromini cria uma planta dinâmica, com curvas e contracurvas, que orientam o olhar. A cúpula é iluminada por aberturas ocultas, fazendo com que a luz pareça com algo milagroso. E o jogo de contraste entre luz e sombra destaca elementos arquitetônicos, ampliando o efeito dramático.

Figura 39. Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, 2021.



Fonte: Architecture no site oficial reddit, 2021. Acesso em 01 out. 2025.

Na arquitetura barroca a luz já não é apenas equilíbrio como no Renascimento e nem misticismo cromático como no Gótico, mas sim um recurso cenográfico que direciona a percepção do espectador. Esse uso dramático da luz, também ocorria nas casas de ópera, inicialmente com velas e candelabros, seguido de refletores rudimentares com espelhos metálicos que eram usados para intensificar e direcionar a luz. Até chegarmos em uma iluminação mais elaborada, que potencializa e facilita o processo de integração da cena ao espaço.

1.2.2 Iluminação na caixa cênica dos edifícios teatrais

As primeiras casas de ópera barrocas eram iluminadas por velas e lampiões a óleo que ficavam distribuídos em candelabros, lustres e fileiras nos camarotes. O palco recebia uma luz frontal e lateral advinda das aberturas que recebiam a luz natural externa e em alguns casos eram potencializadas com refletores rudimentares

de metal polido. Nesse período não havia um padrão de iluminação, o efeito era mais estético do que técnico e muitas vezes o público ficava tão iluminado quanto a cena, tendo em vista que o ato de ver e ser visto na plateia era central nessas experiências sociais.

Apenas no final do século XIX, com o gás e em seguida com a eletricidade, como já vimos nesse capítulo, que foi possível controlar a intensidade e o direcionamento da luz. Neste período, consolida-se o ato do público ficar no escuro para apreciar a cena iluminada, sendo o Bayreuth Festspielhaus pioneiro em proporcionar esse efeito. Com relação a isso, na iluminação contemporânea, Caron (1994), aponta que Luciano Damiani¹⁰¹ propôs iluminar o público com a luz da cena, eliminando a ruptura entre os espaços do palco e os espaços da plateia.

A discussão sobre como a luz deve ser distribuída para não ofuscar o público e valorizar a cena, sempre ocorrerá, mas alguns pontos importantes podem ser destacados como característicos de casas de ópera: o fato dos sistemas permitirem transições rápidas, possibilitando uma flexibilidade no espaço; a integração da iluminação à arquitetura, de modo que os refletores sejam incorporados discretamente à estrutura; e a experiência estética, enfatizando que a luz não é só técnica, mas parte da narrativa. Os estudos atuais buscam equilibrar questões de segurança, conforto e expressividade da luz.

Especificamente sobre a iluminação do palco, McCandless¹⁰² (1932) desenvolveu um sistema de iluminação frontal onde o objetivo era criar volume, profundidade e naturalidade, usando luz artificial e controlada.

Escolhemos a metodologia deste autor para este trabalho, pois ele a propõe em uma realidade semelhante a que temos na Casa da Ópera de Ouro Preto, tendo em vista que, ele desenvolveu sua proposta pensando em como fazer luz em pequenos teatros universitários norte americanos, que não possuem estrutura e verba. Deste modo, ele pensa uma forma fixa de iluminação que dê conta das necessidades variadas destes espaços. No caso da Casa da Ópera, temos um teatro pequeno que apesar de não ser universitário, lida com o mesmo problema de falta de verba e estrutura, por isso nossa proposta é pensar uma forma mais fixa de

¹⁰¹ Luciano Damiani (1923 - 2007) foi um cenógrafo italiano, que trabalhou em produções teatrais e de óperas.

¹⁰² Stanley R. McCandless (1889 –1967), foi um designer de iluminação americano, considerado o pai da iluminação cênica moderna.

iluminação, que possa ser feita com os recursos que já existem no espaço e atenda sua necessidade múltipla.

O principal conceito deste sistema é o de zonas de luz, que é fundamental em seu método de iluminação, invertendo a prática costumeira, pois inicia seu processo pela análise do efeito de luz desejado, antes de escolher os instrumentos utilizados para tal.

No conceito de zonas de luz, o autor propõe a divisão da área geral de atuação (parte do palco utilizada pelo ator enquanto está visível ao público) em áreas específicas, com o objetivo de iluminar essas áreas separadamente dando ênfase e visibilidade ao ator. O foco do plano de iluminação está geralmente no nível do rosto do ator, cerca de 1,67 metros acima do chão do palco.

McCandless (1932) propõe uma divisão padrão para um palco médio, em seis áreas contíguas e de tamanho/ forma mais ou menos iguais, variáveis conforme a dimensão da área geral de atuação. Essa divisão é uma solução prática que permite que a dispersão normal da luz de cada instrumento, cubra o ator de forma eficaz. Além disso, garante a visibilidade do ator em todas as áreas, oferecendo flexibilidade para intensificar ou suprimir certas áreas quando necessário. A iluminação dessas áreas deve ser sobreposta de modo que não haja o que o autor chama de *dead pockets* (bolsas mortas), ou seja, áreas escuras por onde o ator tenha que passar.

O autor enfatiza que a iluminação deve promover plasticidade e defende que a distribuição da luz sobre as áreas de atuação devem conferir visibilidade dramática, nesta tese, entendemos isso como visualidade. Para alcançar a plasticidade, McCandless (1932) propôs um ângulo ideal, 45 graus no plano e na elevação, seguindo a diagonal de um cubo. Para possibilitar a visibilidade do ator independente da direção para onde ele olhe, o autor identificou a necessidade de uma iluminação cruzada, fazendo com que cada área seja iluminada a partir das duas diagonais do cubo.

A necessidade de duas fontes de luz cruzadas, permitiu a aplicação de cores para simular os efeitos da luz natural, mantendo a plasticidade. Deste modo, uma cor quente é usada de um lado e de forma complementar do outro lado é usada uma cor fria. Isso simula como o azul frio da luz do dia aparece nas sombras causadas pelos raios solares quentes.

Um ponto importante que devemos destacar, é que o contraste é crucial para

criarmos um efeito de visibilidade com pouca iluminação, tendo em vista que a visibilidade vai depender do contraste entre o brilho do rosto e o fundo.

De forma resumida esse sistema se baseia nos ângulos e nas temperaturas de cores complementares, quente e frio, pois dois refletores frontais são posicionados a um ângulo de 45° em relação ao ator, sendo que a luz principal está ligeiramente mais quente (amarelada) e o preenchimento é feito com o outro refletor que está ligeiramente mais frio (azulado).

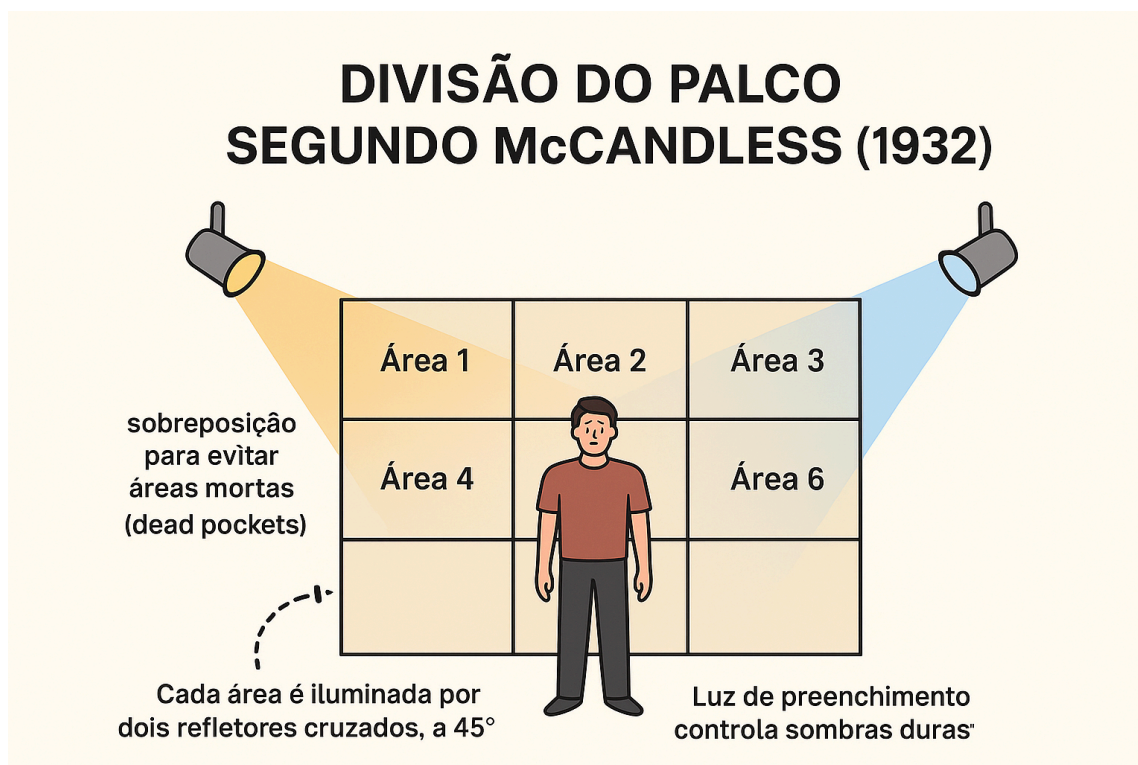
Como resultado disso, temos sombras suaves, modelando o rosto e o corpo do ator, sem achatá-lo. O autor ainda coloca que podemos acrescentar uma luz de preenchimento adicional para controlar sombras muito duras ou ainda para destacar detalhes cenográficos, que pode estar posicionada na lateral ou no topo.

Evidenciamos ainda que embora as áreas sejam iluminadas separadamente, as luzes criadas pelos refletores devem se misturar, tendo bordas suaves, resultando em uma iluminação uniforme sobre toda a área de atuação. Ademais, deve-se evitar que a luz dessas áreas caia sobre os cenários, porque isso pode causar sombras com a movimentação do ator. Para isso, devemos usar acessórios para moldar o feixe de luz.

McCandless (1932) sugere essa mistura de cor, intensidade e direção da luz planejadas para criar transições dramáticas entre as cenas, focar atenção em partes distintas do palco, e evitar uma iluminação uniforme demais, de modo que achate a percepção tridimensional.

As propostas de McCandless (1932) são essenciais para o teatro e para ópera, pois permitiram a criação de efeitos dramáticos e a modelagem do espaço, sem que fosse necessário a utilização de efeitos especiais complexos. Além disso, devido a relevância, suas propostas ainda são utilizadas hoje, mesmo com os sistemas digitais e a tecnologia de LED é possível aplicar esse sistema de iluminação.

Figura 40. Esquema sobre o sistema McCandless.



Fonte: OPENAI. ChatGPT, 2025.

Pensando sobre a Iluminação Cênica dos palcos, Benevides et al. (2023), apontam a importância do posicionamento dos instrumentos luminosos utilizados na cena, bem como a determinação das funções de cada fonte de luz no palco. Para facilitar a organização e o posicionamento desses instrumentos, existem algumas nomenclaturas padrões como frontal, lateral, contraluz, etc.

Nesse sentido, Assis (2020) exemplifica três efeitos básicos de iluminação usados comumente no teatro. Na luz frontal, a luz costuma ser usada em um ângulo de 45 graus em relação ao objeto ou as pessoas que serão iluminadas. Na luz lateral, como o nome já diz, a luz vem pela lateral do objeto ou das pessoas que serão iluminadas. E por fim, no contraluz a luz aqui vem por trás do objeto ou das pessoas que serão iluminadas.

Benevides et al. (2023), comentam ainda sobre a densidade do fluxo luminoso, que causa a intensidade e o brilho na composição da cena, esse fenômeno é o resultado da integração entre a luz que é emitida, a capacidade refletora dos elementos iluminados e a distância da fonte de luz ao elemento/objeto.

Outro aspecto relevante para construção da visualidade no palco, segundo Benevides et al. (2023), é a aplicação da cor que deve considerar a convenção

estética pretendida, de modo que não se torne apenas uma ilustração simplória. Essa cor pode ser proporcionada por meio dos filtros ou do controle de intensidade de fontes incandescentes.

No mesmo sentido da cor, a utilização de movimento na iluminação deve ser motivado pelo todo da encenação, adaptando-se logicamente ao movimento de toda a obra.

Segundo Benevides et al. (2023), o dimensionamento das redes elétricas de baixa tensão, que garantem o funcionamento adequado dos aparelhos, são regidos pelas normas técnicas brasileiras (Normas ABNT), sendo que a ABNT 5410 (2004) é a principal referência para instalações internas.

Os autores evidenciam que um projeto de rede de baixa tensão deve levar em consideração: a segurança que é a prioridade, tanto da vida das pessoas como da instalação e dos equipamentos; a economia, pois o projeto tem que ser o mais econômico possível, mesmo prevendo suportar acréscimos de carga; a instalação deve oferecer alto nível de confiabilidade do fornecimento; uma padronização que permita a rápida substituição de peças, facilitando a manutenção; o incentivo da utilização de materiais e procedimentos sustentáveis, como efficientização e geração de energias renováveis; e por fim o atendimento aos critérios das normas vigentes.

Além disso, Benevides et al. (2023), discorrem sobre alguns elementos que devemos nos atentar para o dimensionamento e a configuração das instalações. Com relação a iluminação para cena enfatiza a flexibilidade única necessária para o palco, evidenciando que a distribuição das fontes de luz (muitas vezes em varas) são conectadas a circuitos de força e comando dimensionados pela NBR 5410 (2004). Os autores destacam que soluções improvisadas devem ser evitadas para garantir a segurança.

Acrescentam ainda os equipamentos de controle da luz, ou seja, mesas digitais e dimmers, pois eles devem ser alocados em quadros de distribuição ou pelo menos em circuitos distintos.

A NBR 5410 (2004) recomenda o uso de circuitos distintos para componentes da instalação que necessitam de controle específico, evitando que falhas em um circuito influencie em outro. Em teatros maiores a sugestão é que ocorra a separação dos quadros de distribuição por funcionalidade, ou seja, iluminação do palco, tomadas da coxia, ar-condicionado, som, sala de controle ou cabine de luz e som.

Outro ponto importante destacado por Benevides et al. (2023), é o dimensionamento dos cabos que devem suportar a condução de corrente em regime permanente, condução de corrente em sobrecarga, condução de corrente de curto-circuito, limite de queda de tensão e condições mecânicas. Sendo que a NBR 5410 (2004) determina seções transversais mínimas de 2,5 mm² para circuitos de tomadas e 1,5 mm² para circuitos de iluminação. Esse dimensionamento depende da temperatura de trabalho, tipo de isolamento, número de condutores no eletroduto, além de respeitar os níveis de tensão.

Segundo a NBR 5410 (2004) os dispositivos de proteção que garantem a segurança das pessoas e equipamentos é obrigatório, um dos dispositivos de proteção são os disjuntores que são utilizados para interromper correntes em condições de sobrecarga ou curto-circuito. Além disso, é obrigatório o uso de Dispositivos Residuais (DR), que supervisionam as correntes, para que caso haja fuga de corrente para terra (indicando um choque), o dispositivo atua desligando o disjuntor. Esses dispositivos estão associados ao aterramento das massas, com as carcaças metálicas, por exemplo, que são a referência de potencial zero, impedindo a circulação de corrente pelas pessoas em caso de falha. Já os Dispositivos de Proteção contra Surtos (DPS) são essenciais para mitigar danos causados por raios, absorvendo sobretensões e sobrecorrentes.

O autor defende ainda que a forma de montagem é essencial para a vida útil e para a segurança das instalações. Nesse sentido, os condutores devem, sempre que possível, ser instalados dentro de eletrodutos para oferecer proteção mecânica, sendo inaceitável o uso de condutores sem proteção em locais de passagem de pessoas.

Para Benevides et al. (2023), alguns problemas comuns são o desequilíbrio das cargas que causam aquecimento e queda de tensão; o desequilíbrio de tensão; o aquecimento das conexões por mau contato ou falta de aperto; a sobrecarga das instalações, que pode ser resolvido dividindo o circuito; e o curto-circuito e fugas de corrente, que são causadas normalmente por envelhecimento ou mau uso das instalações.

Benevides et al. (2023) destacam que para viabilizar os espetáculos em locais que não possuem a estrutura adequada, é possível solicitar fornecimento provisório à concessionária, conforme a Resolução Normativa ANEEL nº 1000/2021, assim como é possível alugar geradores.

A NBR 5413 (1992) foca nos valores de iluminâncias mínimo, médio e máximo para o interior de auditórios e anfiteatros, considerando a iluminação artificial. Na tribuna as referências são 300–500–750 lux; na plateia 100–150–200 lux; na sala de espera 100–150–200 lux; nas bilheterias 300–500–750 lux. Já na categoria cinemas e teatros são apresentados os seguintes valores de referência: na sala de espetáculo, durante o espetáculo a luz de guia deve ter 1 lux e durante o intervalo 30–50–75 lux; no foyer 100–100–200 lux; nas bilheterias 300–500–750 lux.

Destacamos que o valor do meio é o que deve ser priorizado na maioria dos casos. O valor mais alto deve ser considerado quando a tarefa visual é crítica, a precisão é importante, a refletância do fundo é baixa, ou ainda quando a capacidade visual do usuário está abaixo da média. A iluminância deve ser medida no campo de trabalho, considerando como referência um plano horizontal a 0,75 m do piso.

A NBR 5410 (2004) trata dos requisitos de segurança elétrica e das características de instalação, especialmente em relação à segurança contra incêndio e à iluminação de segurança. A norma aborda os teatros e auditórios como locais de afluência de público, impondo requisitos de segurança rigorosos.

Segundo a NBR 5410 (2004), os teatros são classificados como BD3, ou seja, Alta densidade de ocupação e Percurso de fuga breve, sendo assim, devem ter: rotas de fuga posicionadas de modo que as linhas elétricas não estejam dispostas no percurso; as linhas elétrica aparentes ou no interior de paredes ocas devem atender a condições rigorosas; as linhas elétricas devem estar posicionadas fora do alcance normal ou com proteção contra danos mecânicos; apenas as pessoas autorizadas podem acessar os dispositivos de manobra e de proteção; é proibido usar componentes que tenham líquidos inflamáveis nas instalações elétricas.

A norma reconhece a iluminação de emergência e os equipamentos utilizados em situações de emergência, como um serviço essencial para segurança em teatros. Sendo que, os equipamentos devem ter seu funcionamento regularmente assegurado. Ademais, com o intuito de evitar que falhas afetem seu funcionamento, os circuitos de segurança devem ser independentes.

No mesmo sentido, a NBR 13570 (1996) complementa as especificações dos locais de afluência de público definindo que: todos os condutores devem ser de cobre e resistentes à chama; a instalação de cabos diretamente embutidos em alvenaria é proibida e no caso de linhas elétricas embutidas, elas devem estar envolvidas com material adequado; os cabos não devem estar acessíveis, devendo

estar a uma altura mínima de 2,50 m do piso acabado e as lâmpadas colocadas em locais acessíveis, devem ter proteção contra choques e ações mecânicas.

Já a ABNT NBR ISO/CIE 8995-1 (2013) (Iluminação de ambientes de trabalho) estabelece requisitos mínimos de iluminação para locais de entretenimento, em uma categoria de teatros e salas de concerto. Com relação a iluminância mantida apresenta como referência 200 lux, o índice limite de ofuscamento unificado é 22 e o índice de reprodução de cor mínimo é 80. Já em salas de ensaio e camarins a iluminância é 300 lux e tanto o índice limite de ofuscamento como o índice de reprodução de cor se mantém igual. A norma recomenda ainda que o índice de reprodução de cor não seja inferior a 80, em locais de trabalho ou longa permanência.

Alguns pontos na norma destacam também a preocupação com a qualidade da iluminação, que deve garantir segurança, conforto e desempenho visual. Nesse sentido, para salas de ensaio e camarins é necessário que a iluminação do espelho seja isenta de ofuscamento para a maquiagem. Além disso, o índice de reprodução de cor adequado garante que as cores dos objetos, ambiente e pele sejam reproduzidas corretamente, contribuindo para a sensação de conforto.

Para outros ambientes onde o público e apresentações estão envolvidos, a norma geralmente recomenda que a iluminação seja controlável. Ademais, estabelece que o equilíbrio entre a luz difusa e direcional, seja um critério válido de qualidade para aprimorar a aparência geral de um ambiente interno, que é essencial para que texturas sejam reveladas de maneira clara e agradável.

Já para o palco durante o espetáculo não existem critérios, pois a iluminação varia conforme a dramaturgia e a necessidade da visualidade, entretanto não devemos esquecer os aspectos que possibilitam a visibilidade da cena e a segurança nas coxias e áreas técnicas.

Em suma, tanto as normas apresentadas neste subcapítulo como os autores, validam a importância da iluminação principalmente no contexto de edificações teatrais. Ademais, corroboram com o entendimento da iluminação como linguagem, considerando que ela comunica, articula, expressa ideias e permite a compreensão de sentimentos. Destacamos ainda as especificidades da iluminação em casas de ópera.

1.3 Patrimônio em cena: Memória, função e adaptabilidade

O espaço arquitetônico às vezes morre quando é abandonado ou quando está mal concebido; às vezes torna-se ausente de humanidade, mas esse não-lugar resultante, com o tempo, pode adquirir outra existência a partir de quem o pensou. (Garcés Alzamora, 2019, p. 216, tradução nossa)¹⁰³

Iniciamos este subcapítulo apresentando um panorama dos documentos oficiais que discorrem sobre o patrimônio cultural, com o intuito de apresentar alguns elementos que constituem o pensamento na área.

As cartas patrimoniais são documentos oficiais que estabelecem diretrizes, recomendações e princípios para proteção, conservação, restauração e até mesmo gestão do patrimônio. Neste sentido, a primeira carta internacional que trata da conservação e restauração de monumentos históricos, foi a Carta de Atenas (1931), que “[...] recomenda a preservação de algumas características pitorescas de certos conjuntos.” (Stephan, 2021, p. 30). Essa carta estabelece princípios gerais para a restauração, com ênfase na preservação do valor histórico e artístico das obras, bem como a importância de sua utilização adequada de modo a garantir sua continuidade.

No mesmo sentido, em período posterior, a Carta de Veneza (1964) é fundamental para a conservação do patrimônio arquitetônico e histórico, discutindo pontos como a preservação do valor cultural e histórico do bem; e a preocupação em manter a autenticidade e integridade das obras. Também aponta para priorização da conservação ao invés da restauração total, colocando que as intervenções devem ser reversíveis, minimamente invasivas e bem documentadas. Acrescenta ainda que a restauração precisa respeitar as evidências históricas, evitando reconstruções arbitrárias que alterem a identidade original.

Em seguida, as Normas de Quito (1967), abordam a conservação e valorização do patrimônio monumental e artístico nas Américas. O ponto fulcral é a necessidade de integrar a preservação cultural com o desenvolvimento econômico e urbano acelerado da região, destacando que os bens culturais possuem valor econômico intrínseco. As normas definem o patrimônio monumental em um contexto urbano e natural, enfatizando que a revitalização do patrimônio deve colaborar para o desenvolvimento econômico-social.

¹⁰³ El espacio arquitectónico a veces muere cuando se abandona o cuando está mal concebido, a veces se vuelve ausente de humanidad pero este no-lugar resultante con algo de tiempo puede cobrar otra existencia de quien lo ha pensado. (Garcés Alzamora, 2019, p. 216)

Alguns anos depois, a Recomendação de Paris (1972) inclui os conjuntos de obras notáveis e o patrimônio natural, além de integrar a proteção desses bens ao planejamento geral e produzir programas educativos (Stephan, 2021, p.30). No mesmo ano, a Carta do Restauro (1972), estabelece diretrizes e princípios gerais para a conservação e restauro de estruturas históricas e obras de arte, definindo os conceitos de salvaguarda e restauro, além de listar intervenções proibidas e admissíveis.

Posteriormente, a Declaração de Amsterdã (1975), aponta que o patrimônio cultural engloba bairros, cidades e conjuntos que expressam interesse cultural ou histórico, para além das construções isoladas. Assim como, a Recomendação de Nairóbi (1976) que aborda a preservação de conjuntos históricos e áreas urbanas.

Em contexto subsequente, a Carta de Burra (1979) valoriza o significado cultural e o papel das comunidades locais, focada na conservação do patrimônio cultural incluindo as paisagens culturais. Nesse sentido, incentiva o envolvimento dos donos e usuários na preservação, defendendo que as intervenções devem minimizar a perda da significação cultural.

Já a Carta de Washington (1987) tem como foco a conservação dos conjuntos e cidades históricas, complementando e atualizando as diretrizes de preservação presentes na Carta de Veneza. Aqui a ênfase está na importância da gestão do patrimônio e da participação da comunidade. Além disso, considera a utilização do monumento como forma de garantir sua manutenção e coloca que deve haver uma avaliação detalhada do estado de conservação, antes de qualquer intervenção, que por sua vez, deve respeitar as camadas históricas do bem.

Mais adiante, em 2000 a Carta de Cracóvia propõe diretrizes para preservação de sítios arqueológicos subterrâneos e em 2003 a Recomendação de Paris discorre sobre a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Por fim, nas discussões mais recentes, a agenda 2030 da ONU agrega o Objetivo de Desenvolvimento Sustentável nº 11 (ODS 11) - “Tornar as cidades e os assentamentos humanos inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis”. Na ODS 11, a meta 4 - “Fortalecer esforços para proteger e salvaguardar o patrimônio cultural e natural do mundo”, amplia o conceito de sustentabilidade, pois reconhece a conservação do patrimônio como elemento essencial para a integração das dimensões sociais, econômicas, ambientais e simbólicas das cidades. Sendo assim, a proteção dos bens culturais e naturais é entendida como preservação da memória,

da identidade coletiva e como instrumento para proporcionar cidades mais resilientes, inclusivas e sustentáveis.

Portanto, essa meta reforça a importância de integrar os instrumentos de planejamento urbano às políticas de preservação do patrimônio, de modo a garantir que a gestão considere os valores culturais, como cruciais para o desenvolvimento local, bem como para a qualidade de vida.

1.3.1 As Cartas Patrimoniais e a preservação de Edifícios Teatrais

É importante destacarmos que nenhuma das cartas patrimoniais dedica-se aos teatros e casas de ópera, entretanto podemos encontrar algumas diretrizes e princípios aplicáveis à conservação e restauração dessas edificações, principalmente por serem edifícios históricos com função cultural, valor arquitetônico e uso contínuo.

Nesse sentido, devido a relevância da Carta de Veneza (1964), ela torna-se base teórica importante para intervenções em teatros históricos, definindo que deve-se manter o uso original das edificações, sempre que possível. A carta discorre também sobre a importância da volumetria, da função e da autenticidade dos materiais. Por fim, destaca que o uso social do monumento deve ser compatível com a conservação, isto é, pode-se modernizar a iluminação, o palco ou a acústica sem que se comprometa o valor histórico.

Buscando aplicar o princípio da Carta do Restauro (1972) que considera o monumento como um conjunto de valores históricos, artísticos e materiais, podemos observar que no caso de teatros históricos, devemos preservar a fachada; a sala de espetáculos; a configuração espacial do palco e da plateia; os sistemas construtivos e decorativos; e os elementos técnicos originais (fosso de orquestra, varas, maquinaria cênica e sistemas de iluminação). De modo que não apenas a arquitetura seja preservada, mas todos os dispositivos que possibilitam a função deste espaço.

Além disso, essa carta entende a salvaguarda como um conjunto de ações preventivas, permanentes e sistemáticas, ponto crucial para a permanência dos teatros históricos. Assim como, as definições de intervenções proibidas e admissíveis.

Ainda buscando aplicações desses documentos nas especificações dos edifícios teatrais, podemos perceber que na Carta de Nairóbi (1976), a perspectiva

dos teatros que estão inseridos em centros históricos, são contempladas de algum modo. Como é o caso do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, que está localizado no centro histórico do município. Além disso, a carta defende que o uso tanto cultural como comunitário de edificações históricas é essencial para a vitalidade dos centros urbanos. Reforça ainda a integração entre a vida cotidiana e a conservação.

De forma complementar, a Carta de Cracóvia (2000) reforça a importância do patrimônio imaterial como parte do valor de um bem. Nesse sentido, no caso de edificações teatrais o incentivo ao uso de tecnologias contemporâneas reversíveis, que não prejudicam a autenticidade do espaço, é ideal para as intervenções cenotécnicas.

1.3.2 Marcos legais do Patrimônio Brasileiro

No século XIX, as medidas legais no Brasil, como os Códigos Penais de 1830 e 1890 apresentavam um caráter pontual ligado à tutela de objetos de valor artístico. Já no caso da criação do Museu Histórico Nacional em 1922 e a declaração de Ouro Preto como Monumento Nacional em 1933, o caráter era comemorativo. Sendo assim, apenas com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937 e o Decreto-Lei nº 25/1937, que o país consolidou um sistema de proteção que introduzisse o conceito de patrimônio histórico e artístico nacional.

Em geral, as políticas de preservação são conduzidas por intelectuais de perfil tradicional (historiadores, artistas, arquitetos, escritores etc.) que se propõem a atuar no Estado em nome do interesse público, na defesa da cultura, identificada com os valores das camadas cultas. Ao protegerem a cultura desses grupos, convertida em valor universal, não teriam dificuldade em conciliar, sem maiores conflitos, sua identidade de intelectuais e de homens públicos. No caso do Brasil, essa foi a situação dos intelectuais modernistas que participaram do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) desde 1937, e que instauraram uma política cultural cuja continuidade e prestígio se mantiveram durante mais de trinta anos. Entretanto, diferentemente do que ocorria então na Europa, esses intelectuais eram figuras que, nos seus respectivos campos de atuação, tinham posições de vanguarda, o que conferiu a sua atuação na área do patrimônio uma autoridade diferenciada. (Fonseca, 2009, p. 23)

Segundo Fonseca (2009), foi a partir da década de 1970, principalmente quando o regime militar estava em crise, que a política de proteção dos bens culturais foi criticada, assim como o seu caráter nacional, tendo em vista que referia-se apenas às produções das elites. Neste período, um novo perfil de

intelectuais, administradores e especialistas em ciências sociais e físico-matemáticas, definiram novos interesses e valores.

[...] Durante as duas décadas que se seguiram, essa mudança evoluiu de uma modernização da noção de patrimônio - o que significou vincular a temática da preservação a questão do desenvolvimento - a politização da prática de preservação, na medida em que os agentes institucionais se propuseram a atuar como mediadores dos grupos sociais marginalizados junto ao Estado. Esses intelectuais viram na área da cultura, marginal no conjunto das políticas estatais, um espaço possível de resistência ao regime autoritário. Seu objetivo último era justamente o de ampliar o alcance da política federal de patrimônio, no sentido de democratizá-la e colocá-la a serviço da construção da cidadania. (Fonseca, 2009, p. 23)

Para Meneses (2006), a Constituição Federal de 1988 ampliou de modo decisivo o conceito de patrimônio cultural brasileiro, ao incluir paisagens culturais, bens materiais e imateriais e expressões da diversidade. O autor evidencia que essa mudança exige a participação ativa da sociedade e o fortalecimento das políticas públicas. Essa mudança conceitual deslocou o foco para as pessoas e comunidades detentoras dos bens culturais.

Alguns anos depois, a Carta de Brasília (1995) adapta os princípios internacionais apresentados nas cartas patrimoniais, para a realidade brasileira. Ao realizar essa adaptação, reconhece o patrimônio como processo cultural vivo, incluindo a continuidade de práticas culturais e defendendo a compatibilização entre a preservação e o uso desses bens.

A ABNT NBR 14653-1 (2019), estabelece as regras gerais para a avaliação de bens, detalhando a classificação dos bens, definindo terminologias e descrevendo atividades e métodos básicos de avaliação.

Nesse sentido, a construção conceitual do patrimônio cultural no Brasil, resulta de um processo histórico, onde o Estado gradualmente foi assumindo o papel de mediador entre identidade, memória e ação coletiva.

No Brasil, diferentes esferas do governo são articuladas para assegurar o conjunto de instrumentos legais, técnicos, participativos e administrativos que garantem a proteção dos bens culturais e naturais. Essa pluralidade de instrumentos reflete a visão de patrimônio como um processo dinâmico, vinculado à identidade, memória e sustentabilidade. Neste subcapítulo iremos focar nos bens culturais, devido ao objetivo da tese.

A começar pelo tombamento que é um instrumento tradicional de proteção e tem seu fundamento legal no Decreto-Lei nº 25/1937. Abrange bens móveis e imóveis com valor histórico, científico, artístico, arqueológico, etnográfico e

paisagístico. O objetivo é impedir a destruição ou mudança sem autorização de determinado órgão competente, que pode ser, a nível federal o IPHAN, órgãos estaduais de patrimônio como o IEPHA/MG, e a nível municipal os conselhos e secretarias de cultura. Neste caso, a proteção do bem está em seu nível mais alto, tendo em vista que ele não pode ser demolido e nem descaracterizado.

O que quero dizer é que, por mais regulamentado e controlado que pretenda ser o processo de construção dos patrimônios, e por mais fixos que possam parecer os efeitos de um tombamento, tanto materiais como simbólicos, a recepção dos bens tombados tem uma dinâmica própria em dois sentidos: primeiro, no da mutabilidade de significações e valores atribuídos a um mesmo bem em diferentes momentos históricos - mudança que diz respeito inclusive às próprias concepções do que seja histórico, artístico etc.; segundo, no da multiplicidade de significações e de valores atribuídos, em um mesmo momento e um mesmo contexto, a um mesmo bem, por grupos econômica, social e culturalmente diferenciados. (Fonseca, 2009, p. 44)

Fonseca (2009) avalia a prática do tombamento como um mecanismo jurídico-físico para proteger os bens, entretanto entende-o ainda como prática social, apontando que tombamento significa atribuir memória, identidade e função social a um bem.

Existem áreas definidas para preservar o contexto e a ambiência de um bem tombado, chamadas de zona de proteção do entorno e fundamentadas no Decreto-Lei nº 25/1937, art. 18. O objetivo é controlar as intervenções no entorno para evitar impactos físicos, visuais ou ambientais.

Com relação ao registro fundamentado no Decreto nº 3.551/2000, o mesmo destina-se à bens imateriais e tem algumas categorias: celebrações (festas e rituais); saberes (ofícios e modos de fazer); formas de expressão (música, dança, teatro e literatura oral); e lugares (mercados, feiras e espaços de sociabilidade). Os bens registrados são inscritos em Livros de Registro do Patrimônio Imaterial, e os responsáveis são o IPHAN no âmbito federal, órgãos estaduais e municipais equivalentes.

Uma ferramenta técnico-científica e documental utilizada é o inventário, que identifica e descreve os bens. É importante destacarmos que não tem efeito legal, mas subsidia políticas de tombamento e preservação. Os inventários podem abarcar patrimônio material, imaterial e paisagens culturais. Neste caso, o bem pode sofrer alterações, ainda que recomenda-se a preservação de suas características originais. Normalmente, o município ou os órgãos estaduais são responsáveis pelo inventário.

Outro instrumento importante é a Área de Proteção do Patrimônio Cultural (APPC) ou Zona de Preservação Cultural, que integram o patrimônio cultural ao plano diretor. O intuito é regulamentar os gabaritos, o uso do solo, as fachadas e a paisagem urbana em regiões históricas, fundamentado no Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257/2001).

Por fim, a inscrição em listas internacionais também pode ser um instrumento utilizado para a preservação dos patrimônios, pois representam um reconhecimento e uma proteção internacional de bens excepcionais. Alguns exemplos são o Patrimônio Mundial da UNESCO (Convenção de 1972), e a Lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Por conseguinte, para a manutenção desses bens existem três formas principais de intervenção: a conservação que é para manutenção das condições existentes; o restauro que é para recuperação de valores formais e históricos; e a reabilitação que é a adaptação do bem com respeito à autenticidade. Independente da forma utilizada, são necessárias intervenções conscientes, éticas e críticas. Ademais, é importante respeitar as marcas do tempo e da vida do bem, evitando falsificação histórica.

1.3.3 Concepções sobre patrimônio cultural

No livro *Patrimônio Cultural: conceitos e critérios*, organizado por Helena Barranha (2016), reflete-se sobre o sentido contemporâneo do patrimônio cultural, sua valorização, salvaguarda e relação com a identidade coletiva, destacando a importância de critérios para intervir no patrimônio, evitando abordagens meramente técnicas ou estéticas.

A partir de um breve histórico, é possível perceber que o conceito de patrimônio começa a ser associado à herança familiar e segue passando por significados coletivos, históricos, artísticos e simbólicos. Assim como, ocorre a transformação do patrimônio como bem cultural, incluindo bens imateriais, urbanos e naturais.

A constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais é uma prática característica dos Estados modernos que, através de determinados agentes, recrutados entre os intelectuais, e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público. Pelo valor que lhes é atribuído, enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação, esses bens passam a ser merecedores de proteção, visando à sua transmissão para as gerações futuras. Nesse sentido, as políticas de preservação se propõem a atuar, basicamente, no

nível simbólico, tendo como objetivo reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos. Esse é, pelo menos, o discurso que costuma justificar a constituição desses patrimônios e o desenvolvimento de políticas públicas de preservação. (Fonseca, 2009, p. 21)

No século XVIII a conservação dos patrimônios era conduzida por uma elite intelectual que focava na restauração de monumentos icônicos, no decorrer dos anos passaram a ser incluídos os bairros históricos e os contextos sociais.

A Revolução Industrial causou um impacto na preservação do patrimônio, devido ao crescimento urbano desordenado e no século XX, discussões que surgiram na segunda metade do século XIX foram retomadas, com relação a autenticidade na restauração. De um lado haviam pessoas defendendo a manutenção das edificações em seu estado original, sem grandes modificações. De outro, havia um grupo que via a restauração como uma oportunidade de recriar um passado idealizado, às vezes tirando mudanças feitas ao longo do tempo.

Resumindo, se a emergência da noção de patrimônio histórico e artístico nacional se deu no âmbito da formação dos Estados-nações e da ideologia do nacionalismo, sua versão atual, enquanto patrimônio cultural, indica sua inserção em um contexto mais amplo - o dos organismos internacionais - e em contextos mais restritos - o das comunidades locais. Nesse sentido, nas duas últimas décadas essa noção foi ressemantizada, extrapolou o seu domínio tradicional, o dos Estados nacionais, e passou a envolver outros atores que não apenas burocratas e intelectuais. As modificações na conceituação e no gerenciamento do patrimônio enquanto objeto de políticas públicas indicam sua progressiva apropriação como tema político por parte da sociedade, o que trouxe conflitos a uma prática tradicionalmente exercida pelo Estado, com o concurso de intelectuais de perfil definido e à margem das pressões sociais. (Fonseca, 2009, p. 75)

Para Fonseca (2009) ao longo das décadas, o significado de patrimônio se modificou, passando de uma visão monumental voltada às edificações, para uma concepção plural que inclui valores sociais, imateriais e simbólicos. O conceito de patrimônio tem se expandido, no passado, a conservação dos patrimônios costumava focar apenas na manutenção do patrimônio arquitetônico, entretanto atualmente busca-se ainda incluir sua função comercial e turística.

Segundo Nasser (2003), a valorização econômica dos bens pode colocar em risco a identidade cultural, assim como a autenticidade dos locais históricos. Como é o caso de Ouro Preto, que possui um turismo em massa que transforma a cidade em produto de consumo para visitantes.

Barranha (2016) apresenta valores que fundamentam o reconhecimento do patrimônio: o valor histórico que é a relação com os acontecimentos do passado; o valor estético ou artístico que tem a ver com a qualidade formal e a criatividade; o

valor de uso que está relacionado com a funcionalidade e adaptação às necessidades; e o valor social e simbólico que relaciona-se a identificação coletiva e afetiva. Esses valores são resultado de interpretação cultural e contextual.

Segundo Barranha (2016), a memória e a identidade possuem um papel fundamental na construção do valor patrimonial, tendo em vista que a responsabilidade na preservação do patrimônio é coletiva. Ademais, o patrimônio precisa ser um meio de reflexão sobre o tempo e a identidade e não uma peça estática de museu.

Nasser (2003) defende três conceitos ligados aos locais patrimoniais e o planejamento em ambientes históricos. Sendo o primeiro ligado à preservação e conservação de edifícios, que tem como objetivo a proteção do patrimônio construído e a herança cultural. Essa forma de gestão do patrimônio tem raízes no pensamento europeu do século XVIII, período em que a elite intelectual passou a valorizar o patrimônio como símbolo da identidade nacional. A princípio a restauração buscava imitar o estilo original da obra, porém a partir do Romantismo, a valorização passou a ser na autenticidade e na historicidade das edificações.

O segundo conceito refere-se ao turismo patrimonial, onde o lucro comercial provoca um desequilíbrio na conservação e nos valores culturais. Com o crescimento do turismo, locais históricos foram geridos com o foco no mercado e em atrações econômicas, desta forma, a seleção dos patrimônios foi realizada com foco comercial. Nasser (2003) evidencia que a comercialização excessiva pode levar a distorções históricas para atender às expectativas dos turistas.

Já o terceiro conceito está ligado ao turismo sustentável, ou seja, um turismo que contribui tanto na conservação e no desenvolvimento, como na salvaguarda dos valores culturais. Deste modo, o intuito é balancear o desenvolvimento econômico, com a equidade social e a proteção patrimonial. Neste caso, considera-se que o turismo pode gerar benefícios à população local, se for gerido respeitando as necessidades econômicas e culturais da região.

Para Nasser (2003), assim como o turismo pode gerar recursos para conservação dos bens, também pode degradar os locais históricos pelo excesso de visitantes. Além disso, pode ocorrer a perda de identidade local, por conta da pressão para atender às expectativas dos turistas, fazendo com que esses locais se tornem cenários turísticos. Por fim, moradores locais podem ser deslocados de determinada região por conta do turismo, ou ainda, o uso do espaço urbano pode

favorecer o turismo deixando de lado as necessidades da comunidade.

Segundo Nasser (2003), para tentar evitar os problemas descritos acima, devemos: incluir a comunidade local no planejamento, permitindo a participação dos mesmos na gestão do turismo e da conservação dos bens, adotando uma visão a longo prazo; considerar a capacidade dos locais históricos, evitando superexploração e garantindo a preservação; e elaborar estratégias de distribuição do fluxo de turistas em determinadas regiões. Ademais, a autora sugere que as políticas públicas precisam estabelecer maneiras para que os lucros da atividade turística sejam reinvestidos na conservação do patrimônio e na comunidade local.

É importante evidenciarmos que a preservação do patrimônio cultural relaciona-se ao reconhecimento da herança cultural, dos diversos grupos que formam a sociedade. Tendo isso em vista, o envolvimento desses grupos em todo o processo de patrimonialização, inclusive nas decisões sobre o que proteger e preservar é essencial, para que não ocorram decisões unilaterais, concentradas nas mãos de um grupo específico de pessoas.

Os setores dominantes não só definem quais bens são superiores e merecem ser conservados, mas também dispõem dos meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento. (Canclini, 1994, p. 97)

Segundo Canclini (1994), a patrimonialização frequentemente constrói uma visão idealizada e homogênea da nação, que exclui saberes e práticas que representam determinado povo.

Canclini (1994), identifica quatro abordagens sobre o patrimônio, a tradicionalista, a mercantilista, a conservacionista e a participacionista. Essa última, entende o patrimônio como local de diálogo entre os diversos agentes culturais e é fundamental para repensar o papel das instituições e os instrumentos de gestão, tendo em vista que historicamente, ocorre a exclusão de grupos populares.

O intuito da preservação dos patrimônios é salvaguardar os símbolos da história e os bens culturais, que fazem parte da identidade e da memória de determinada sociedade.

A produção de um universo simbólico é, nesse caso, o objeto mesmo da ação política, daí a importância do papel que exercem os intelectuais na construção dos patrimônios culturais. Nesse sentido, são dois os desafios com que se defrontam: o primeiro é o de, através da seleção de bens "móveis e imóveis" (conforme o preceito legal vigente na maioria dos países), construir uma representação da nação que, levando em conta a pluralidade cultural, funcione como propiciadora de um sentimento comum de pertencimento, como reforço de uma identidade nacional; o segundo é o de fazer com que seja aceito como consensual, não-arbitrário, o que é

resultado de uma seleção - de determinados bens - e de uma convenção - a atribuição, a esses bens, de determinados valores. Ou seja, de, ao mesmo tempo, buscar o consenso e incorporar a diversidade. (Fonseca, 2009, p. 22)

Nesse sentido, Meneses (2006) critica a visão tradicionalista que lida com o patrimônio apenas sob o viés monumental, com grandes edifícios ou heranças de elites. Para o autor essa visão reduz o patrimônio a elementos isolados do contexto social e urbano, tendo isso em vista, ele propõe que a cidade seja considerada como expressão contínua de cultura, com vida e dinamicidade.

Nessa visão, as edificações históricas estão integradas a uma malha social, simbólica e espacial ampla. Para isso é necessário compreender a cidade como um bem cultural em sua totalidade e como parte do patrimônio.

[...] Em primeiro lugar, a idéia de que preservação é sinônimo de guarda de bens excepcionais, para serem objetos de contemplação e fonte de conhecimento, é, hoje, considerada uma postura museológica anacrônica, elitista, tanto de um ponto de vista puramente mercadológico quanto de um ponto de vista político. A idéia de democratização do patrimônio implica, qualquer que seja a perspectiva, o fato de que o Estado não deve ser o único ator social a se envolver na preservação do patrimônio cultural de uma sociedade. Do mesmo modo, a ideologia do nacionalismo que, durante dois séculos, sustentou as políticas estatais de patrimônio, vem sendo substituída pela noção de direitos culturais como nova forma de legitimar essas políticas. (Fonseca, 2009, p. 71)

Para Prats (1997), na contemporaneidade o patrimônio é entendido como um artifício socialmente construído, que resulta de processos de legitimação e atribuição de valor. A patrimonialização é produto de um contexto social e político. Em consonância com Fonseca (2009), o patrimônio tem um valor construído socialmente, pois é eleito, negociado e depende do consenso sobre o que merece ou não ser preservado.

Corroborando com isso, Muñoz Viñas (2005) afirma que os bens culturais são determinados pelos significados que as pessoas atribuem, sendo estes valores que orientam as práticas de conservação. Nesse sentido, para o autor existem significados sociais, sentimentais e científicos que justificam a conservação de determinado bem. É importante evidenciar que esses significados são moldados pelas crenças e pelas relações de poder de cada sociedade, de modo que a determinação do que se preserva é um reflexo dos valores contemporâneos e não uma imposição do passado.

Deste modo, o autor propõe que a decisão sobre o que e como conservar algo, deve ser baseada tanto nas visões de especialistas como em um processo de

negociação e consenso entre os diversos agentes envolvidos. Para Muñoz Viñas (2005), na visão contemporânea, a conservação deve contentar as necessidades atuais dos sujeitos, dando prioridade à função simbólica e à eficácia comunicativa do bem.

O patrimônio deve estar conectado às necessidades do presente e não apenas ser uma representação simbólica do passado, sendo um suporte material e representativo da memória coletiva. Nesse sentido, o patrimônio deve ser usufruído no presente sem perder sua autenticidade histórica. Em consonância com a Carta de Burra (1979), essa abordagem concilia a conservação e a transformação, respeitando os valores culturais de cada bem.

Fonseca (2009) destaca a existência de conflitos entre a preservação e a modernização, que são intensificados pela limitação de recursos públicos e pela dificuldade de institucionalizar políticas de patrimônio duradouras.

Enfatiza-se a importância da documentação histórica e da educação patrimonial, como ferramentas de democratização do acesso e valorização dos bens culturais. O reconhecimento dos saberes locais, o engajamento da comunidade e o uso de tecnologias manifestam-se como estratégias de preservação participativa que fortalecem as políticas públicas culturais. “[...] Além disso, é preciso não esquecer que as políticas culturais, em geral, e as políticas de preservação, em particular, têm um alcance restrito, se comparadas com outras políticas públicas.” (Fonseca, 2009, p. 223)

Os autores apresentam um entendimento do patrimônio como fenômeno processual, de modo que a preservação articula o passado e o presente, a técnica e a ética, assim como a materialidade e a vivência. Reafirmando o patrimônio como campo de identidade, memória e ação transformadora.

Em suma, a compreensão de patrimônio cultural adotada neste trabalho refere-se a um processo dinâmico e coletivo que conecta memória, função e adaptabilidade. Em nossa perspectiva esse pensamento aproxima-se das reflexões de Carlson (1989) sobre os edifícios teatrais acumularem camadas de usos e significados que moldam sua identidade.

2. Percursos Metodológicos

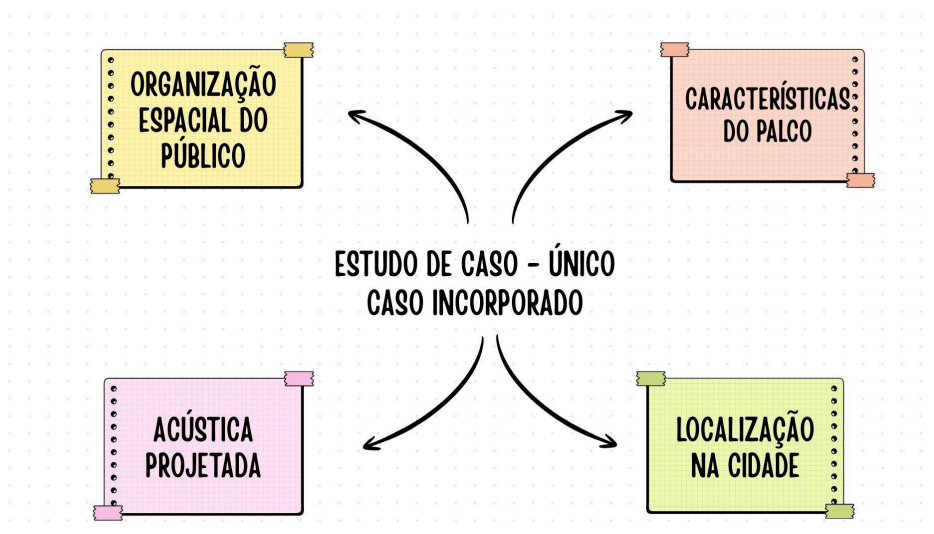
Este estudo caracteriza-se como de natureza qualitativa, pois analisa aspectos históricos, simbólicos e técnicos da iluminação, sem a utilização de dados estatísticos. É descritiva, porque descreve a configuração histórica, espacial e técnica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto. E é exploratória, pois busca compreender um fenômeno pouco sistematizado no Brasil. Os estudos exploratórios permitem a apresentação do contexto de determinada investigação, bem como a explicação das variáveis causais do fenômeno estudado.

Estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado. (Gil, 2002, p.41)

Esta pesquisa está estruturada como um estudo de caso denominado, segundo Yin (2001), como Único Caso Incorporado, que apresenta como unidades múltiplas de análise as variáveis: organização espacial do público; características do palco; acústica projetada; e localização na cidade.

As variáveis descritas acima, surgiram do registro descritivo realizado a partir do referencial teórico proposto nesta pesquisa. A partir disso, foi possível estabelecer os parâmetros para identificação de uma casa de ópera, bem como definir os critérios para elencar as casas de ópera italianas, que são referências para a análise do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

Figura 41. Esquema metodologia + variáveis de análise.



Fonte: Elaborada pela autora, 2026.

Com relação aos critérios para elencar casas de ópera italianas como referência, é importante destacarmos que consideramos aspectos históricos, culturais, arquitetônicos e técnicos, garantindo a robustez e a pertinência desses parâmetros. Principalmente no que se refere à configuração espacial e ao desenvolvimento da Iluminação Cênica.

Sendo assim, o primeiro critério utilizado foi o histórico/cultural, pois priorizamos casas de ópera italianas dos séculos XVII e XVIII, para que fosse compatível com a origem da Casa da Ópera de Ouro Preto, garantindo um diálogo temporal coerente. Apesar das reformas do século XIX, a escolha das casas de ópera italianas como paradigma arquitetônico fundamenta-se na concepção original do edifício. O que se pretende analisar aqui é a estrutura primária da obra, de modo que as alterações posteriores não descaracterizam o fato de que sua matriz tipológica deriva de referências italianas. Também consideramos teatros vinculados a centros urbanos que tivessem um desenvolvimento artístico semelhante ao de Vila Rica no período colonial. E para finalizar esse critério, buscamos casas de ópera italianas que inspiraram tipologias importadas por Portugal, como os teatros em Parma e Nápoles.

O segundo critério foi arquitetônico, então buscamos por espaços que tinham a presença da plateia em forma de ferradura, palco com boca de cena e camarotes, pois são elementos que influenciam no projeto de iluminação. Outro aspecto observado aqui foi a dimensão, evitamos grandes casas de ópera como La Scala de Milão, pois possui realidade muito distinta da Casa da Ópera de Ouro Preto. Consideramos também, teatros em madeira ou mistos com alvenaria, porque compartilham de desafios semelhantes com relação a conservação e adaptação.

O terceiro critério foi relacionado a Iluminação Cênica, pois incluímos teatros que passaram pela transição da iluminação à vela, para o gás e depois para a elétrica. Optamos também por teatros que mantiveram ou restauraram dispositivos de iluminação originais, como lustres, refletores iniciais ou candeeiros. E um ponto muito importante nesse critério, foi a existência de documentação como plantas, publicações científicas ou registros de restauro que descrevam esse desenvolvimento.

O quarto critério refere-se às conservações e intervenções, pois buscamos teatros que tiveram processos de restauro reconhecidos por boas práticas em órgãos regionais de patrimônio, UNESCO e ICOMOS. Além disso, procuramos

exemplos onde ocorreram intervenções na modernização da iluminação sem que ocorresse descaracterização do espaço. Por fim, optamos por casas de óperas que tivesse disponível o acesso a relatórios técnicos, publicações ou dossiês sobre as intervenções.

Nesse sentido, o último critério foi a disponibilidade de documentação alinhada à frequência com que os teatros escolhidos foram citados em pesquisas sobre tipologias históricas e Iluminação Cênica.

Sendo assim, a seguir apresentamos um quadro síntese que contém os critérios para escolha das casas de ópera italianas que foram usadas como referência.

Quadro 2. Critérios para escolha das Casas de Ópera italianas.

CRITÉRIOS PARA ESCOLHA DAS CASAS DE ÓPERA ITALIANAS	
Histórico/ Cultural	Séculos XVII e XVIII.
	Teatros vinculados a centros urbanos que tivessem um desenvolvimento artístico semelhante ao de Vila Rica no período colonial.
	Inspiraram tipologias importadas por Portugal.
Arquitetônico	Presença da plateia em forma de ferradura.
	Palco com boca de cena.
	Presença de camarotes.
	Dimensões menores.
	Teatros em madeira ou mistos com alvenaria.
Iluminação Cênica	Transição: Iluminação a vela → gás → elétrica.
	Mantiveram ou restauraram dispositivos de iluminação originais.

	Existência de documentação como plantas, publicações científicas ou registros de restauro.
Conservação/ Intervenção	Processos de restauro reconhecidos por boas práticas em órgãos regionais de patrimônio, UNESCO e ICOMOS.
	Intervenções na modernização da iluminação, sem descaracterização do espaço.
	Relatórios técnicos, publicações ou dossiês sobre as intervenções disponíveis.
Disponibilidade de documentação	Representatividade dos teatros escolhidos no âmbito das pesquisas sobre tipologias históricas e Iluminação Cênica.

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

A partir dos critérios descritos acima, escolhemos o Teatro Farnese¹⁰⁴ localizado em Parma e construído em 1618 por Giovanni Battista Aleotti¹⁰⁵; o Teatro Bibiena di Mantova¹⁰⁶ de 1769 em Mântua; e o Teatro San Carlo¹⁰⁷ em Nápoles de 1737. É fundamental reiterar que a inclusão destes teatros italianos no estudo não pressupõe uma relação de referência imediata ou de mimetismo absoluto. Diferente

¹⁰⁴ Documentos utilizados: Página oficial do *Complesso della Pilotta*; Artigo *Italy Magazine*; Notícia *Finestre Sull'arte*; Artigo Acadêmico - *Political Power through Architectural Wonder*. Parma, Teatro Farnese de Susanna Pisciella.

¹⁰⁵ Giovanni Battista Aleotti (1546 - 1636) foi um arquiteto italiano.

¹⁰⁶ Documentos utilizados: Site institucional do teatro; *Google Arts & Culture — The hall of wonders*; Artigo Acadêmico - *The Bell-Shaped Opera Houses Realised by Antonio Galli Bibiena: Acoustic Comparison between the Communal Theatre of Bologna and the Scientific Theatre of Mantua* de Antonella Bevilacqua e Lamberto Tronchin.

¹⁰⁷ Documentos utilizados: *Relazione illustrativa – Teatro di San Carlo* da Fundação San Carlo; Inventário do arquivo do Teatro San Carlo; Artigo da AGI, do Corriere e do HiSoUR; Artigo Acadêmico - *The Acoustics of the Italian Opera House "Teatro di San Carlo" in Naples-Italy* de Luigi Maffei e O Bel Canto e seus Espaços de Luciano Simões Silva e Denise Scandarolli.

de edifícios que se configuram como cópias literais ou que compartilham a mesma autoria, o que se propõe aqui não é uma comparação direta de projetos, mas sim a ilustração de uma genealogia espacial. O intuito é evidenciar como a Casa da Ópera de Ouro Preto incorpora e reinterpreta características da estrutura física e soluções funcionais da tradição teatral italiana, inserindo o edifício mineiro no fluxo de influências artísticas entre a Europa e a América.

Deste modo, distanciando-se de uma lógica estritamente comparativa, a perspectiva adotada organiza-se como uma leitura transversal de edificações autônomas, nas quais cada unidade de análise (organização espacial do público, características do palco, acústica projetada e localização na cidade) atua como elemento constitutivo da tipologia de casa de ópera.

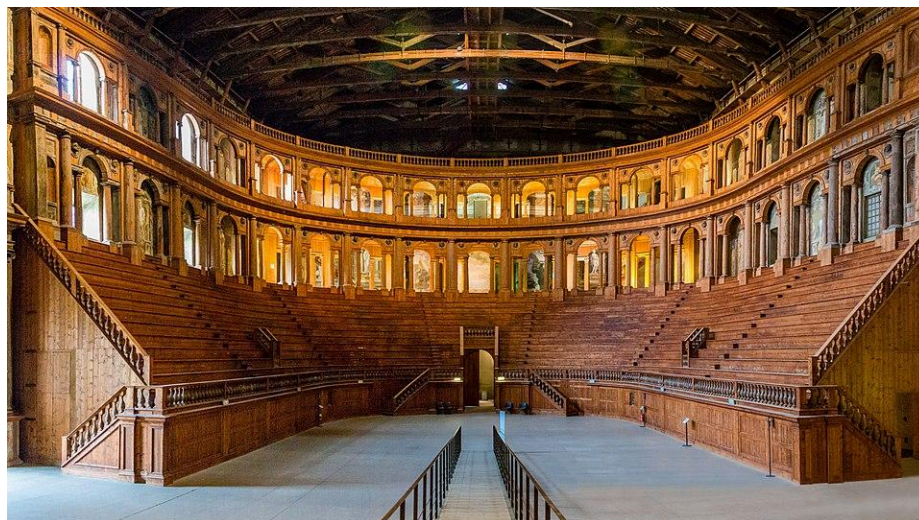
Sendo assim, apresentamos os teatros citados anteriormente. O Teatro Farnese (figura 42) é renascentista e foi escolhido, pois é pioneiro como teatro fixo de corte, representando uma transição entre espaços efêmeros e permanentes. Sua planta inicia a tradição do formato em ferradura, que influenciou os modelos portugueses e consequentemente o brasileiro.

A estrutura do teatro é inteiramente em madeira e o palco possui boca de cena. Esse foi um dos primeiros teatros a implementar cenários pintados em perspectiva com base nos tratados de Sebastiano Serlio e Andrea Palladio, sendo um dos precursores da cenografia barroca.

Além disso, o Teatro Farnese é pioneiro no que diz respeito aos experimentos de iluminação cênica com velas, refletores metálicos, direção da luz e controle de foco. Isso permite compreendermos os desafios da iluminação pré-elétrica, necessários para a análise da Casa da Ópera de Ouro Preto.

Neste teatro, foi realizado um restauro exemplar em madeira, após sua destruição parcial na Segunda Guerra Mundial (1944) que é amplamente documentado e estudado, pois tornou-se uma referência de conservação.

Figura 42. Teatro Farnese.



Fonte: Site oficial La Nuova Pilotta, s.d. Acesso em 10 nov. 2025.

O Teatro Bibbiena (figura 43) possui dimensões e materiais semelhantes à Casa da Ópera de Ouro Preto e de algum modo representa o auge da tipologia italiana em pequenas cidades. Identificamos que ele é um dos teatros mais próximos temporal e tipologicamente do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

Com estrutura de madeira e gesso, foi construído por Antonio Galli da Bibbiena¹⁰⁸, entre 1767 e 1769, e decorado entre 1773 e 1775. Sua fachada foi projetada e construída por Piermarini¹⁰⁹. O projeto apresenta um estudo de visibilidade e iluminação natural que integra a luz e o espaço. Seu estilo é considerado barroco tardio ou rococó inicial.

Ademais, está muito bem conservado, pois ocorreram pequenas intervenções ao longo dos anos. Também está bem documentado com plantas e fotografias disponíveis em bases acadêmicas, o que possibilita discutir as adaptações discretas e reversíveis de iluminação em teatros históricos.

¹⁰⁸ Antonio Galli da Bibbiena (1697 - 1774) foi um arquiteto italiano, também construiu a Academia Virgiliana em Mântua na Itália e o Teatro Comunale em Bolonha.

¹⁰⁹ Giuseppe Piermarini (1734 - 1808) foi um arquiteto italiano que projetou o Teatro alla Scala em Milão.

Figura 43. Teatro Bibiena.



Fonte: Site oficial Teatro Bibiena, s.d. Acesso em 10 nov. 2025.

Já o Teatro San Carlo (figura 44) foi escolhido por ser um dos teatros reais mais antigos em funcionamento, sendo um modelo para teatros ibéricos e coloniais. Este teatro exerceu forte influência nos teatros de Lisboa, como o Teatro São Carlos (1793).

É um dos teatros mais luxuosos da Europa com estilo barroco, possui detalhes dourados nos camarotes e um teto com pinturas ornamentadas. O projeto arquitetônico foi concebido por Giovanni Antonio Medrano¹¹⁰ e Angelo Carasale¹¹¹. Em 1816, um incêndio destruiu a edificação e coube ao arquiteto Antonio Niccolini¹¹² reformá-lo, sem alterar a construção original.

Outrossim é uma referência de transição técnica dos sistemas de iluminação, com documentações disponíveis sobre essa evolução. Com relação a sua estrutura, possui o formato em ferradura com seis ordens de camarotes, assim como, acústica e iluminação natural planejadas.

Este teatro passou por um restauro em 2010 que integrou o sistema de iluminação, preservando seus valores históricos.

¹¹⁰ Giovanni Antonio de Medrano (1703 - 1760) foi um nobre hispano-siciliano da Casa de Medrano, engenheiro-chefe do reino e arquiteto real.

¹¹¹ Angelo Carasale (? - 1742) foi um arquiteto italiano, que atuou principalmente em Nápoles.

¹¹² Antonio Niccolini (1772 - 1850) foi um arquiteto e cenógrafo italiano.

Figura 44. Teatro San Carlo.



Fonte: Site oficial Teatro San Carlo, s.d. Acesso em 08 de janeiro de 2026.

Ressaltamos que apesar de reconhecermos a relevância histórica do Teatro Olímpico de Vicenza e do Bayreuth Festspielhaus, no que tange os paradigmas da Iluminação Cênica, não adotamos eles como referência, pois para este estudo entendemos que as características arquitetônicas constituintes da tipologia de casa de ópera italiana, de transição entre o Renascentista e o Barroca, seria o ideal para o escopo proposto. O que não inviabiliza a utilização destes teatros em investigações futuras.

Após a escolha das casas de ópera italianas usadas como referência para a análise, foi realizada a observação de várias fases do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto. Desde sua inauguração em 1770 até sua última reforma finalizada em 2024, passando pelas adaptações estruturais que viabilizaram a Iluminação Cênica ao longo dos anos. Para que então pudéssemos determinar quais adaptações ainda são necessárias para que a legislação brasileira seja respeitada.

Deste modo, para o segundo momento desta pesquisa realizamos um levantamento documental em fontes primárias e secundárias, buscando informações referentes à edificação, instalação e reformas do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto de 1770-2022.

A princípio foram encontradas algumas informações básicas no site oficial da Casa da Ópera de Ouro Preto, além de encontrarmos informações no site oficial do

IPHAN, ao realizarmos as buscas com os seguintes termos: Teatro Municipal de Ouro Preto, Casa da Ópera de Ouro Preto e Casa da Ópera de Vila Rica.

Também encontramos informações de 2017 até 2023 no site oficial da Prefeitura Municipal de Ouro Preto ao buscar as licitações referentes ao Teatro Municipal. Ao todo encontramos cinco processos de licitação, dois estão com status de homologados, um anulado, um revogado, e um em andamento. Porém, o processo que está em andamento no site, refere-se ao último fechamento da Casa da Ópera em 2022.

Conseguimos ainda dois documentos que estão no Arquivo Público Mineiro em Belo Horizonte, por meio do e-mail, tendo em vista que estão digitalizados. O primeiro é de 1753 e o segundo de aproximadamente 1746 a 1765, ambos da Câmara de Vila Rica.

Em seguida, por meio do e-mail da Diretoria de Pesquisa e Difusão do Patrimônio Cultural (PROPAT) da Secretaria de Cultura e Turismo de Ouro Preto, conseguimos o inventário do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, porém no documento que tivemos acesso só constava até a restauração realizada entre 2006-2007. Ao questionar o órgão responsável sobre a incompletude do documento, orientaram-nos a entrar em contato com o Departamento de Projetos Especiais (PROESP), pois é o setor responsável pela elaboração, acompanhamento e fiscalização dos projetos de restauro na Secretaria de Cultura e Turismo de Ouro Preto.

Este último órgão não retornou nossas solicitações que foram realizadas por e-mail e por telefone. Entretanto, durante a viagem de coleta de dados que ocorreu do dia 17 de novembro de 2025 até o dia 19 de novembro de 2025, ao ir presencialmente na sede do PROESP, foi possível acessar os documentos referentes às duas últimas intervenções realizadas no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, que estavam faltando no inventário que tivemos acesso.

Durante a coleta de dados presencial no Arquivo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto no dia 18 de novembro de 2025, acessamos três processos do Fórum da Comarca de Ouro Preto em que o autor era o Antônio de Padua, administrador da Casa de Ópera no final do século XVIII. Também foi possível acessar notícias de jornal e panfletos antigos sobre o teatro.

No Museu da Inconfidência encontramos imagens da época em que Ouro Preto era Vila Rica e algumas informações sobre as maneiras que as construções eram realizadas antes da inconfidência.

Após essa etapa de coleta documental, realizamos o levantamento e a produção de um registro técnico estrutural e elétrico do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, que foi desenvolvido a partir das documentações citadas anteriormente, bem como das visitas técnicas realizadas in loco em setembro de 2024, dezembro de 2024 e novembro de 2025.

Durante essas visitas foram realizadas medições com trena digital e com o luxímetro, assim como foram feitos os registros fotográficos e videográficos utilizados na análise. Descrevemos a seguir qual foi o roteiro base utilizado para coleta de dados no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

Separamos o roteiro em algumas etapas, sendo que a primeira foi sobre a iluminação geral e o conforto, neste momento medimos a iluminância na sala de espetáculo, no palco, na coxia, no foyer e nas áreas de circulação. Além disso, verificamos se existe o ofuscamento dos refletores ou fontes diretas de luz. Avaliamos ainda, o equilíbrio entre luz difusa e direcional, o conforto visual no teatro, assim como se a iluminação era controlável ou não, com dimerização por exemplo.

Na segunda etapa, o enfoque foi nas questões de segurança, avaliando a existência de cabos expostos ou improvisações, bem como a ausência de sombras ou obstáculos nas áreas técnicas. Na terceira etapa o foco foi na Iluminação Cênica, onde identificamos o posicionamento, a organização e a distribuição dos refletores, assim como de outros equipamentos, mesas de luz por exemplo.

Na quarta etapa do levantamento ocorreu a medição de todo o espaço e o registro dos elementos da caixa cênica e da plateia, como: varas de iluminação, vestimenta cênica, refletores, disposição das cadeiras, proscênio, urdimento, coxia, camarote e cabine de luz.

Após esse registro, foi possível verificar as condições técnicas a partir dos critérios de conservação e manutenção do patrimônio, disponibilizados pelo IPHAN, que são um conjunto de princípios, normas e diretrizes que garantem a preservação dos bens culturais.

Alguns destes princípios são: reconhecimentos dos valores históricos, artísticos, arqueológicos, etnográficos, paisagísticos e simbólicos; autenticidade e integridade; participação social; sustentabilidade e usufruto. Além disso, algumas

regras para as intervenções são: autorização prévia; seguimento de procedimentos legais, metodológicos e técnicos específicos; manutenção preventiva; materiais e técnicas compatíveis com os originais; e contexto urbano e territorial.

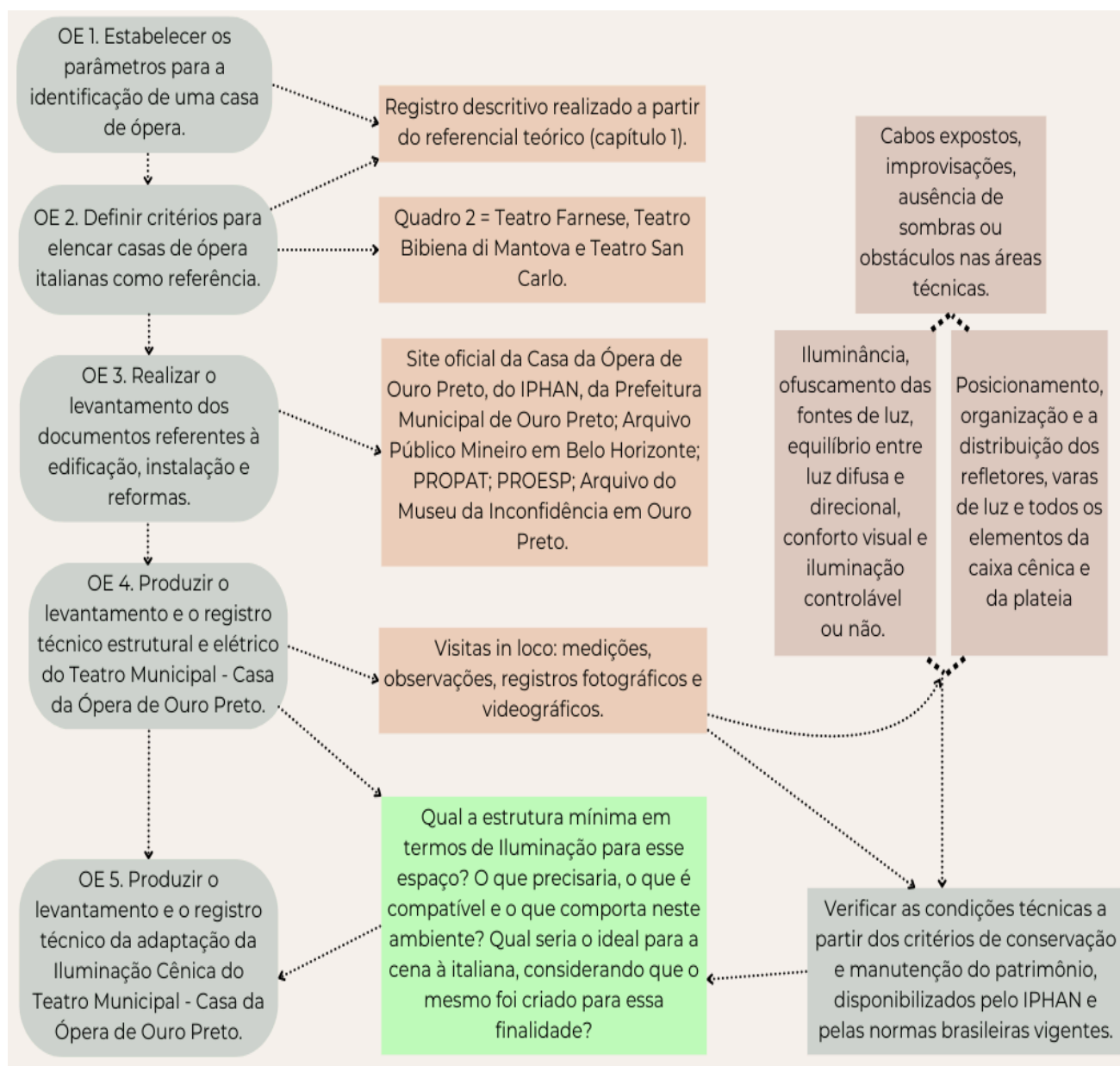
Ademais, as Normas Técnicas Brasileiras, também foram consideradas, como é o caso da “[...] ABNT NBR 14653-7, que visa complementar os conceitos, métodos e procedimentos para os serviços técnicos de avaliação de bens do patrimônio histórico e artístico.” (ABNT, 2009, p. 5).

Posteriormente, investigaremos as demandas desse espaço cênico, colocando alguns questionamentos que nortearam a análise, como: Qual a estrutura mínima em termos de iluminação para esse espaço? O que precisaria, o que é compatível e o que comporta neste ambiente? Qual seria o ideal para a cena à italiana, considerando que o mesmo foi criado para essa finalidade?

A partir dessas respostas, organizamos um registro técnico da adaptação da Iluminação Cênica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, avaliando as condições técnicas da iluminação como elemento e instrumento de estruturação e transformação do espaço cênico.

Com isso esta pesquisa contemplou a averiguação de normas e legislações, além da análise das estruturas de urdimento, de suporte (varas) para pendurar os equipamentos de iluminação e maquinarias cênicas, bem como o dimensionamento da carga elétrica para atender às demandas da Iluminação Cênica.

Deste modo, conseguimos atender os objetivos desta pesquisa, apontando para importância da preservação, manutenção e adequação do espaço físico do edifício teatral às necessidades da produção artística ao longo dos anos, envolvendo a preocupação com a adequação das adaptações necessárias à sua vida útil e dinâmica. A seguir apresentamos um fluxograma metodológico para facilitar a compreensão do percurso realizado:

Figura 45. Fluxograma metodológico.

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

3. Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto

Este capítulo destina-se a apresentação detalhada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, tendo em vista que, a cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto), é crucial na história do teatro colonial brasileiro. O intuito é apresentar uma contextualização histórica e a análise dessa edificação, com foco nas adaptações estruturais, que sobretudo viabilizam a Iluminação Cênica.

Destacamos que a Casa da Ópera de Ouro Preto além de ser um relicário do barroco mineiro, é um espaço performativo que foi atravessado por diversas práticas culturais ao longo dos séculos. Sendo assim, suas camadas materiais e imateriais dialogam com as identidades transculturais e as memórias coletivas. Para essa análise consideramos esse espaço teatral como objeto preservado e como prática cultural em contínua reinvenção.

3.1 Edificação, instalação e reformas do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770-2022)

No panorama teatral das vilas e cidades coloniais, Vila Rica destaca-se como uma das três cidades da América Portuguesa que contavam com um teatro permanente ainda durante o reinado de D. João V. (Brescia, 2011, p. 92)

Na primeira metade do século XVIII em Vila Rica foi construída uma casa de ópera que é considerada como um dos primeiros teatros públicos da América Portuguesa.

Essa primeira edificação sofreu intervenções propostas por João Martins¹¹³ com a intenção de ampliação do espaço, removendo uma parede frontal para abrigar um maior número de pessoas assistindo de dentro e de fora da edificação. Na ocasião, ocorreram as cerimônias pela ascensão de Dom José ao trono português em 1751, com a apresentação de três óperas portuguesas: Labirinto de Creta, Velho Serjo e Os encantos de Merlin. A remoção dessa parede resultou na ruína de várias paredes da casa de ópera.

[...] No dia 5 de maio do mesmo ano, um documento de acerto de contas entre o Senado da Câmara e Manoel Ferreira do Carmo, informa que várias paredes de dentro da Casa da Ópera ruíram devido ao grande número de espectadores que assistiram aos espetáculos. Na verdade, não nos surpreende que a estrutura do teatro fosse completamente abalada ao retirar-se uma das paredes do edifício, já que, segundo o sistema construtivo empregado na época, todas as paredes eram estruturais, constituindo assim, uma parte vital do edifício. (Brescia, 2011, p. 92)

¹¹³ João Martins é citado em diversos artigos que discutem sobre a história da Casa da Ópera de Ouro Preto, entretanto não foi possível encontrar as informações sobre sua formação.

Passaram-se dezoito anos até que uma nova casa de ópera fosse erguida, em 1769, pelo coronel João de Sousa Lisboa¹¹⁴ que iniciou a edificação de um novo teatro, sob as ordens do governador Conde de Valadares. A construção custou cerca de 16 mil cruzados e as despesas ficaram a cargo de Sousa Lisboa, porém segundo Brescia (2011) ele não possuía todo esse capital, então não se sabe exatamente a proveniência do capital investido na construção.

[...] Os primeiros registros sobre João de Sousa Lisboa em Minas Gerais datam da década de quarenta do século XVIII e comprovam a grande fortuna acumulada com a arrematação de contratos de entradas e dízimos na Capitania; primeiro na comarca do Rio das Mortes, e, após 1748, na Comarca de Vila Rica. Dentre os sucessos e contratempos na vida do contratador, destacamos sua promoção para o cargo de capitão da Ordenança de uma das Vilas de Pé de São João del Rei, para o posto de coronel do Regimento da Nobreza dos Privilegiados e Reformados de Vila Rica, em 8 de Setembro de 1761 e sua prisão em 1766, consequência de uma enorme dívida relativa aos contratos por ele arrematados na década de 1760. (Brescia, 2011, p. 93)

Ao que tudo indica, o responsável pelo projeto arquitetônico aos moldes do barroco italiano foi Mateus Garcia¹¹⁵. A edificação estava situada em um terreno em declive, abaixo da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, onde está localizado até os dias de hoje o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, no endereço Rua Brigadeiro Musqueira, 04, Centro de Ouro Preto.

Segundo Brescia (2011, p. 94), “[...] em 1769, o carpinteiro Mateus Garcia ajustou com o coronel Sousa Lisboa para deitar as telhas do novo teatro.” E meses depois, o administrador mencionava a contratação de Marcelino José de Mesquita, responsável pelas pinturas decorativas.

A inauguração da Casa da Ópera de Vila Rica (atual Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto), ocorreu no dia seis de junho de 1770, na ocasião comemorava-se o aniversário do Rei Dom José I.

Durante dois anos Sousa Lisboa foi administrador da Casa da Ópera. Ele demonstrava preocupação com a falta de repertório, por isso, neste período

¹¹⁴ Apesar da relevância histórica e da recorrência do Coronel João de Souza Lisboa nos registros do período, subsistem lacunas documentais acerca de sua formação acadêmica e de possíveis deslocamentos a Portugal. Embora a obra *Contratos nas Minas Setecentistas: o estudo de um caso – João de Souza Lisboa (1745-1765)*, de Luiz Antônio Silva Araújo, descreva sua trajetória profissional e ascensão social, o estudo não oferece pormenores sobre sua relação com a Casa da Ópera de Vila Rica. Descrevendo-o como um influente comerciante e o maior contratador de tributos na capitania de Minas Gerais durante o século XVIII.

¹¹⁵ A identificação de Matheus Garcia apresenta variações nos registros documentais: enquanto algumas fontes o apontam como o responsável pelo projeto arquitetônico, outras o qualificam como carpinteiro. Tal oscilação terminológica, somada à escassez de dados biográficos nos documentos consultados, impede uma reconstrução precisa de sua trajetória profissional, impossibilitando definir se sua atuação era estritamente técnica ou também projetual.

estabeleceu uma rede de contatos em Portugal e em Minas Gerais, porque precisava adquirir partituras e textos, além de contratar atores, atrizes, diretores e cômicos. “[...] No ano de inauguração, introduziu duas atrizes, revolucionando a moral da época que não admitia mulheres no palco. A partir daí, elencos mistos encarregavam-se das temporadas em Vila Rica.” (Ministério da Cultura e Instituto Cultural Vale, 2023, n.p)

Devido ao contexto, fica evidente que a inspiração para construção desta Casa de Ópera veio de Portugal, onde os teatros públicos eram erguidos por meio de iniciativa privada e posteriormente eram arrendados a empresários que se responsabilizavam pela programação e gestão do espaço. Para Brescia (2022),

[...] seria coerente supor que a primeira Casa da Ópera de Vila Rica fosse um teatro de transição entre as tradições ibérica e italiana, ou seja: um teatro de planta retangular, com uma ordem de camarotes com balaustradas de madeira, provavelmente fechados por cortinas, e completamente coberto. Mas esse teatro provavelmente contava com elementos da cenografia italiana, como os bastidores em perspectiva [...], entre outras máquinas cenográficas, como máquinas para efeitos de chuva, trovões, ventos, mares, etc. [...] (p. 89)

A Casa da Ópera de Vila Rica tornou-se um ambiente de status social, expressão cultural, e um local para negociações econômicas e políticas. De algum modo, esse espaço refletia as complexidades do período colonial brasileiro.

Um marco na evolução das artes na região de Minas Gerais, a Casa de Ópera sinaliza uma mudança substancial nas práticas artísticas que predominavam até meados do século XVIII em Minas Gerais. Antes da construção deste teatro, as atividades artísticas estavam majoritariamente vinculadas a festas públicas de caráter político e religioso, mas com a chegada do teatro se introduziu o entretenimento, como forma também de mercadoria, marcada pela venda de ingressos e pela organização de temporadas. (Ministério da Cultura e Instituto Cultural Vale, 2023, n.p)

Em 1772, Marcelino José de Mesquita arrendou a Casa da Ópera por dois anos, entretanto Sousa Lisboa continuava tomando decisões sobre o repertório da casa em 1775.

[...] João de Sousa Lisboa teria arrendado o teatro por um período de dois anos, pelo valor de 300 mil réis anuais, devendo ser pagos em barras de ouro, em três parcelas de 100 mil réis a cada quatro meses. No contrato, Sousa Lisboa deixa claro que deve ficar reservado para seu uso pessoal o camarote de número 14 do primeiro andar do lado esquerdo, e que o arrendatário não teria nenhum direito de emprestar, vender ou alterar os figurinos, solfas e bastidores existentes na Casa da Ópera, sob a pena de 50 mil réis de multa, pois esses elementos, bem como todos os novos que fossem fabricados para as novas óperas no período do contrato, eram de propriedade do teatro. (Brescia, 2011, p. 94)

A Casa da Ópera foi arrendada durante anos, mesmo após a morte do coronel Sousa Lisboa, um de seus principais administradores.

A partir de um estudo exaustivo sobre o estabelecimento e a atividade das Casas da Ópera da América Portuguesa no século XVIII, concluímos que a grande maioria dos teatros permanentes da colônia foi construída por homens naturais da metrópole, tanto civis como eclesiásticos. A documentação até o momento encontrada nos indica que depois de concluídas, as Casas da Ópera eram arrendadas a empresários que ficariam responsáveis por todos os detalhes relativos às produções, contudo, todo o rendimento proveniente da venda de bilhetes e assinaturas de camarotes, após o pagamento do arrendamento anual da Casa da Ópera a seu proprietário e os salários de todos os profissionais envolvidos nos espetáculos, seria destinado ao empresário. (Brescia, 2011, p. 96)

Como a Casa da Ópera de Ouro Preto era sempre administrada por meio de contrato de arrendamento pago à Real Fazenda, percebe-se que a cultura era considerada como uma fonte de receita para a coroa portuguesa, com fiscalização oficial, haja vista a quantidade de processos que tivemos acesso durante a coleta de dados.

Ainda com relação a comercialização nesses espaços, conforme Budasz (2008), era uma prática documentada o sistema de assinatura de camarotes e lugares fixos na Casa da Ópera de Vila Rica. Na lista de assinantes de 1772 havia oficiais, médicos, juízes, mulheres com alto poder aquisitivo e até o poeta Cláudio Manuel da Costa.

Em 1786 o governador Luís da Cunha Menezes decidiu que a Câmara convidasse as principais famílias e senhoras da Capital para as festas, determinando a repartição dos camarotes.

Segundo Budasz (2008), alguns viajantes do início do século XIX relataram suas experiências na Casa da Ópera, o que nos faz ter uma noção de suas características físicas e sociais.

John Mawe, que conheceu o teatro em 1810, considerou o espaço e os cenários como bem-feitos, já as interpretações foram consideradas toleráveis. O mineralogista inglês relatou que os atores usavam uma maquiagem branca e vermelha no rosto, porém as mãos indicavam que a maioria dos atores eram mulatos. Destacou ainda que o ponto¹¹⁶ falava tão alto que frequentemente cobria a voz dos atores.

Outro viajante, Auguste de Saint-Hilaire que visitou Vila Rica em 1817 teceu alguns comentários sobre a Casa da Ópera, referente a sua localização na cidade, em uma rua bem íngreme, com aparência medíocre e um interior bonito, porém

¹¹⁶ Pessoa que auxilia os atores a não esquecerem suas falas durante uma apresentação, sussurrando o texto em voz baixa. Antigamente, o ponto ficava em um alçapão sob o palco, ficando invisível ao público, mas atualmente são usados pontos eletrônicos, através de fones de ouvido.

pequeno e estreito. O botânico francês relatou que a casa possuía quatro ordens de camarotes, com velas colocadas entre eles, uma forma considerada rudimentar de iluminar o espaço. Com relação a cenografia, o pano de boca era pintado de maneira grosseira e representava as quatro partes do mundo. Já o figurino foi considerado como sendo negligenciado pela produção do espetáculo.

Após um sistemático levantamento dos títulos das obras representadas na América Portuguesa ao longo do século XVIII e de informações sobre a prática das Casas da Ópera luso-americanas no mesmo período, concluímos que o repertório apresentado na Casa da Ópera de Vila Rica, bem como aquele representado nos teatros públicos de Lisboa, era composto, sobretudo, de obras adaptadas “ao gosto português”. Isto é, obras traduzidas do teatro italiano, francês e espanhol para o português, processo que muito frequentemente contava com a inclusão de personagens cômicos, conhecidos como “graciosos”, à trama. (Brescia, 2011, p. 97)

Budasz (2008) evidencia que em 1817, somente homens se sentavam em bancos na plateia, as mulheres ocupavam os camarotes. O autor coloca ainda que a Casa da Ópera de Vila Rica era um local privilegiado para a elite intelectual, considerada como um centro de poder, um local de consumo da cultura europeia adaptada e de distinção social. Isso tudo, mesmo com as condições do edifício e a qualidade das encenações, que nem sempre correspondiam aos padrões da Corte, sendo que em alguns momentos era alvo de críticas, por sua rusticidade.

Brescia (2011, p. 98) complementa afirmando que “[...] o teatro era o único espaço público de convivência profana disponível em Vila Rica no século XVIII [...]”.

A fachada austera da arquitetura civil da época contrasta com os arcos abatidos sobre as três portas de tradição barroca, e elementos ainda medievais, como o óculo em quatro lóbulos e a decoração em bandas lombardas construídas sob a cornija. O telhado compõe-se de duas águas em telhas coloniais sobre uma estrutura de madeira, como em geral em todas as edificações de Minas, fato que confere certa unidade aos casarios e que segue a tradição portuguesa. Constatamos idêntica tipologia no Teatro da Rua dos Condes em Lisboa (figura 46) - construído na mesma época e reproduzido em gravura em revista portuguesa de 1882. (Lima, 2000, p. 2)

Figura 46. Teatro da Rua dos Condes em Lisboa.



Fonte: Lisboa, 2020. Disponível em <https://olhai-lisboa.blogspot.com/2020/10/teatro-da-rua-dos-condes.html>. Acesso em 25 nov. 2025.

Devido ao tempo de utilização da edificação, em 1851 a Sociedade Dramática Ouropretana solicitou à Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais obras de reparo do ambiente que obteve aprovação apenas em 1854, para a reforma do local e/ou construção de um novo teatro a depender do valor previsto para reforma, porém por falta de verba nenhuma ação foi tomada. Sendo assim, apenas em 1861 a restauração e remodelação ocorreu.

[...] no dia 26 de março de 1861, o Presidente da Província encaminhou ao Inspetor da mesa de rendas provinciais, “a Planta do melhoramento interno do theatro d’esta cidade”, confeccionada pelo então Engenheiro da Província Dr. Henrique Gerber¹¹⁷, “natural do Reino de Hanover”. A obra foi delegada ao carpinteiro Martinho Cesário de Sousa, no dia 27 de Março de 1861. É importante esclarecer que não foi construído um novo teatro no mesmo local onde sempre esteve a Casa da Ópera, edificada em 1770, mas, sim, foram executadas obras de restauração e de remodelação do antigo teatro, que sofreu uma *mise au goût du jour*, como tantos outros edifícios teatrais neste período. (Brescia, 2011, p. 102)

¹¹⁷ Engenheiro alemão que atuou na província de Minas Gerais entre as décadas de 1850 e 1860. Ele aplicou conhecimentos da engenharia politécnica europeia e da economia política para impulsionar o desenvolvimento da infraestrutura viária e do comércio de café no Brasil. Gerber ocupou o cargo de engenheiro chefe da Diretoria Geral de Obras Públicas de Minas Gerais, sediada em Ouro Preto, onde coordenou centenas de projetos e plantas. Para mais informações de sua trajetória acesse *Uma visão dos trópicos de Heinrich Gerber, 1850-1860: ciência e pensamento econômico de um engenheiro politécnico alemão no Império do Brasil* de Têlio Cravo. Disponível em file:///C:/Users/Andr%C3%A9%20f%C3%B3rneas/Downloads/download.pdf. Acesso em 13 fev. 2026.

Conforme afirma Brescia (2011, p. 103), baseada no relatório da comissão fiscal, como resultado das obras, mantiveram-se uma parte do telhado e quatro paredes de alvenaria feitas de pedra.

[...] Contudo, a fachada principal do teatro foi alterada, introduzindo a empena triangular que vemos atualmente, bem como os elementos decorativos ao estilo neoclássico, que arrematam a frontaria do edifício: a lira central cercada de folhas de acanto, e as duas acroteras laterais. [...] Outra inovação no que diz respeito à fachada principal do teatro foi a construção de um “cômodo alpendre”, erigido à frente da fachada de alvenaria de pedra preservada da construção setecentista. A entrada para a plateia continuava a ser feita pela escada central. Contudo, duas escadas adicionais foram abertas junto às paredes laterais do edifício, com a finalidade de facilitar o acesso à sala de espetáculos. (Brescia, 2011, p. 103)

A autora coloca ainda que os parapeitos dos camarotes, eram balaustradas de madeira e foram substituídos por ferro. Os camarotes foram alterados significativamente:

[...] Segundo o relatório, antes das obras, o teatro de Ouro Preto contava com camarotes completamente isolados uns dos outros, separados de um corredor por “portinhas corrediças”. Esta disposição é bastante comum nos teatros barrocos de tradição italiana, sendo igualmente a mesma empregada nos teatros públicos de Lisboa, construídos no mesmo período. Após as obras de remodelação, foram mantidos apenas três camarotes isolados dos demais. Além do camarote da Presidência da Província, obviamente ocupando posição central e, todavia preservado, havia dois outros. Sabemos que um deles era destinado à Polícia, e era igualmente bem decorado, contando com tapetes e cadeiras “austriacas”. (Brescia, 2011, p. 104)

Outra alteração evidenciada pela autora foi com relação ao forro que antes era plano e nessa intervenção tornou-se abobadado, com a justificativa de tornar o espaço mais elegante e para o retumbo do som. O palco também foi modificado, o arco do proscênio teve suas dimensões reduzidas e sua pintura modificada, assim como o pano de boca foi substituído por um que tinha o Pico do Itacolomi pintado.

[...] Apesar das reformas realizadas, sobretudo na decoração da sala de espetáculos, na fachada principal e na estrutura dos camarotes, é importante mencionar que o edifício mantém algumas importantes características de seu projeto original. A forma da sala de espetáculos em lira, de notável influência italiana, com suas curvas e contracurvas, foi mantida como no edifício setecentista, uma vez que acompanha os alicerces que jamais foram tocados. Salvo pela eventual eliminação da grade de separação entre o espaço reservado para os músicos da orquestra e a plateia, o mesmo segue intacto. Isto é, o teatro não foi alterado para receber as grandes orquestras românticas, como se verifica na grande maioria dos teatros construídos no século XVIII. Outra característica fundamental dos teatros históricos luso-americanos de tradição italiana, preservada em Ouro Preto após as intervenções de 1861/1862, é o formato alongado da sala de espetáculos. Os teatros construídos segundo esta tipologia no mundo português ficaram conhecidos como “teatros-corredores”, e dentre eles, todavia, a Casa da Ópera de Ouro Preto é o único exemplar setecentista preservado. (Brescia, 2011, p. 104)

Em concordância com Brescia (2011), Henrique Gerber realizou alterações na Casa da Ópera conforme o gosto vigente no Brasil durante o século XIX e apesar das adaptações o teatro conserva sua espacialidade barroca.

Ainda para a autora, segundo documentos dos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais, a abertura da fachada, que forma uma cruz grega¹¹⁸, provavelmente foi feita por volta de 1880.

Em 1882, o teatro passou por uma intervenção que modificou sua arquitetura, de modo que essa data ficou como um marco, pois as intervenções foram consideradas inadequadas pelo Comitê Internacional para Análise e Restauração de Imóveis do Patrimônio Arquitetônico (ICOMOS). Ao longo dos anos, tais irregularidades foram sendo corrigidas com o objetivo de que as características originais da edificação fossem retomadas.

As fachadas da antiga Casa da Ópera são pintadas de amarelo e a fachada frontal (única inteiramente visível) apresenta empena triangular, em contraste com quadros de cantaria (verga em arco abatido) - de tradição barroca - e elementos que remetem a época anterior como o óculo em trevo (quadrilobado) e arcatura em argamassa, acompanhando a cornija, no alinhamento dos cunhais salientes. Provavelmente essa aparência eclética foi adquirida durante a remodelação interna, ocorrida em 1882. (Ouro Preto, 2012, p. 14)

É importante evidenciarmos que não encontramos registros do ano de implantação do sistema elétrico na Casa da Ópera, entretanto a luz elétrica chegou para a iluminação pública em Ouro Preto por volta de 1890.

Conforme consta no inventário da Casa da Ópera (2012), ocorreram obras de restaurações entre 1958 e 1959, “[...] realizadas pela DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que envolveram a recuperação dos revestimentos internos e externos, além de pinturas e trocas das esquadrias.” (Ouro Preto, 2012, p. 16)

¹¹⁸ A cruz grega é um dos elementos fundamentais da arquitetura renascentista, normalmente utilizada no formato da planta das igrejas.

Figura 47. Vista da Casa da Ópera em 1961.



Fonte: Arquivo Corrente da Superintendência do IPHAN/MG, Pasta: Teatro Municipal / Casa da Ópera.

Figura 48. Vistas do interior do Teatro Municipal em 1957.



Fonte: Arquivo Corrente da Superintendência do IPHAN/MG, Pasta: Teatro Municipal / Casa da Ópera.

Ao que tudo indica, em meados de 1983, foram encontradas pinturas sobre comédias e dramas em cima da boca de cena, preservadas sob camadas posteriores, que são assinaladas como realizadas entre 1854 e 1862.

Em 1984, uma vistoria indicou alto risco de incêndio e a necessidade de um novo projeto elétrico. Sendo assim, em 1985 sob direção de José Maria Amorim, ocorreu a reforma das instalações elétricas, a instalação do novo cortinado e a substituição do piso do palco. No trecho da reportagem do Diário da Tarde que falava sobre essa reforma e está disponível no inventário (2012), Amorim comenta que o teatro estaria apto a receber qualquer tipo de espetáculo, pois os equipamentos técnicos que estavam sendo instalados eram os da mais alta qualidade, presentes no Brasil. Na reportagem é destacado o projeto das instalações elétricas e da iluminação cênica.

Em 1993, novamente o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto estava em um estado precário, necessitando de reforma. Desta vez o projeto foi realizado pelo arquiteto e cenógrafo Raul Belém Machado.

No decorrer de 1993, a Casa da Ópera teve reformada sua estrutura de camarins e banheiros, com o rebaixamento do piso das instalações internas e criação de uma sala de aquecimento e ensaio dos artistas. O projeto de reforma, assinado pelo arquiteto e cenógrafo Raul Belém Machado, incluiu a modernização de todo o equipamento de som, luz e vestimentas do palco, além da mudança na localização das cabines técnicas. Foi feito o restauro dos adornos em madeira no foyer de entrada e também o sistema elétrico foi substituído. (Araújo et al., 2009, p. 380)

Durante o século XXI uma nova reforma importante ocorreu, oportunizada pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto, em parceria com o Projeto Monumenta/BID¹¹⁹, que ocorreu em 2006 e alterou diversos aspectos como telhado, pilares, vigas e pisos. Ocorreu também a construção de um anexo, a modernização dos sistemas de uso e melhorias estruturais.

É importante ressaltar que, segundo o inventário da Casa da Ópera (2012), o projeto inicial desta reforma data de 2003 e foi realizado pela empresa 3D

¹¹⁹ O Monumenta é um programa estratégico do Ministério da Cultura. Seu conceito é inovador e procura conjugar recuperação e preservação do patrimônio histórico com desenvolvimento econômico e social. Ele atua em cidades históricas protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Sua proposta é de agir de forma integrada em cada um desses locais, promovendo obras de restauração e recuperação dos bens tombados e edificações localizadas nas Áreas de Projeto. Além de atividades de capacitação de mão-de-obra especializada em restauro, formação de agentes locais de cultura e turismo, promoção de atividades econômicas e programas educativos. [...] O Monumenta, que conta com financiamento do BID e o apoio da Unesco, procura garantir condições de sustentabilidade do Patrimônio com a geração de recursos que alimentam o Fundo de Preservação para o equilíbrio financeiro das atividades desenvolvidas e que mantenham conservados os imóveis da Área do Projeto. (IPHAN, 2007, n.p)

Arquitetura,

[...] Contemplou cobertura e alvenarias, revestimentos, pintura e pintura decorativa, pisos e forros, esquadrias, iluminação da platéia e Foyer, instalação elétrica e telefônica/iluminação, instalação hidro-sanitária e acessório, gradil, camarotes, galerias, mobiliário, cortinas, varanda e urdimento. (Ouro Preto, 2012, p. 18)

Este projeto foi aprovado pelo IPHAN em 16 de julho de 2003 com pendência do projeto de prevenção, detecção e combate de incêndios.

Nos projetos cedidos pelo PROESP constavam propostas que regularizavam o prédio quanto às normas de combate a incêndio com iluminação apropriada, placas de emergência, extintores, fitas antiderrapante, sinalização de saída e detectores de fumaça. Além disso, continha um projeto elétrico completo, um projeto referente a pintura, alterações nos camarins no que diz respeito a acessibilidade de banheiros e aplicação de insulfilm nas janelas da edificação.

No mesmo material que tivemos acesso, constam algumas propostas de intervenção como: projeto hidrossanitário, com o intuito de reajustar as dimensões dos tubos; e a implantação de cinco terças estruturais junto com uma grelha metálica sob o telhado da caixa cênica. No caso desta última, foi possível perceber durante a visita in loco que a implementação foi realizada, porém em madeira.

Apesar do projeto ter sido realizado pela empresa 3D Arquitetura, a execução foi realizada pela Empresa Minas em 2006/2007.

O Monumenta investiu R\$ 693 mil na recuperação deste importante bem cultural do patrimônio nacional. Houve restauro de toda a estrutura, desde a cobertura até o piso de madeira, inclusive dos elementos decorativos. O local também ganhou novos e modernos sistemas de varas de cenário e de iluminação, e o imóvel vizinho foi desapropriado para se transformar em Anexo. A restauração do Anexo já está sendo realizada, e lá deverá funcionar a bilheteria, a administração e um café. (IPHAN, 2007, n.p)

O anexo citado anteriormente, está descrito no inventário da seguinte maneira:

Esta edificação, situada na porção frontal do terreno, tem proporções reduzidas e serve de anexo para o teatro, abrigando funções que não puderam ser incluídas no volume original do edifício quando à época da última reforma. Contém bilheteria, banheiros e sala administrativa. Este edifício anexo possui fachada simplificada, pintada de branco, com três janelas contíguas e uma porta. O telhado possui duas águas, com cumeeira perpendicular à rua e fechamento em telhas cerâmicas do tipo capa-canal. A empena apresenta frisos acompanhando a inclinação da cobertura, e as aberturas possuem vergas em ponta, de madeira, pintadas de azul. (Ouro Preto, 2012, p. 14)

Segundo o site do IPHAN (2015), a edificação foi fechada em 2014 por conta de “[...] problemas na parte elétrica, no sistema de prevenção e combate a incêndios

e um ataque de cupins em uma das vigas do palco.” (IPHAN, 2015, n.p)

Sendo assim, em 2015 o local recebeu obras que revisaram o sistema de prevenção e combate a incêndios, revitalizaram o sistema elétrico, além de ter ocorrido a descupinização da viga afetada. Ao todo foram investidos trezentos e quarenta mil reais do Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Ouro Preto. O teatro reabriu em 22 de outubro de 2015 com apresentações da Orquestra Ouro Preto.

Figura 49. Fachada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Site Oficial do Teatro Casa da Ópera, s.d. Acesso em 05 mai. 2025.

Em 2017, conforme a licitação homologada¹²⁰, ocorreu a manutenção de recarga de extintores no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

No dia dezoito de outubro de 2022, o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto foi fechado para uma nova reforma e manutenção, com recurso do Fundo de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Ouro Preto (FUNPATRI). A obra tinha previsão de quatro meses para a execução, conforme podemos observar na figura 50, entretanto o teatro reabriu suas portas apenas no dia 06 de janeiro de 2024.

¹²⁰ Dispensa de licitação 96/2017. Disponível em <https://www.ouropreto.mg.gov.br/transparencia/detalhes-licitacao/1638>. Acesso em 24 nov. 2025.

Segundo o Estado de Minas (2023), foram realizadas obras para recuperação do telhado, pintura, sistema de combate a incêndio, instalações elétricas e trabalhos na estrutura de alvenaria.

Conforme o memorial descritivo disponibilizado pelo PROESP, a empresa contratada para realização da obra fez a manutenção da cobertura, revisão de pontos de energia e iluminação, reconstituição de rebocos, pintura integral, limpezas diversas e descupinização do Teatro Municipal – Casa da Ópera e seu anexo.

Figura 50. Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2023.

Ainda em 2023, conforme consta na licitação homologada¹²¹, a empresa Cortihouse Cortinas de Palco Decorações e Confecções LTDA - ME, foi aprovada para confeccionar e instalar o conjunto de vestimentas para o teatro com: cortina mestra de boca de cena; bambolina mestra drapeada; bambolinas no urdimento; pernas laterais; rotunda; ciclorama; cortinas de hall e balcão. Ademais, foi realizada a revisão dos mecanismos de acionamento da cortina principal, das bambolinas,

¹²¹ PREGÃO ELETRÔNICO Nº 045/2023. Disponível em <https://www.ouropreto.mg.gov.br/transparencia/detalhes-licitacao/2367>. Acesso em 24 nov. 2025.

ciclorama e rotunda.

Atualmente o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto é um local destinado a apresentações de dança, música, peças teatrais, palestras, entre outros. Segundo o site oficial do teatro, as apresentações acontecem em média, três vezes por semana.

O edifício tem uma fachada simples com influências arquitetônicas barrocas e neoclássicas, além de apresentar alguns elementos medievais. Evidenciamos que a edificação não se sobressai na paisagem do centro histórico de Ouro Preto.

Segundo o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (2021)¹²², atualmente o local revestido por madeira e alvenaria, mantém seu formato de lira, porém agora com guarda-corpo de ferro fundido. Possui capacidade para 280 pessoas sentadas com a seguinte organização: plateia principal no primeiro pavimento com 92 cadeiras de madeira fixas; frisas do primeiro pavimento com 84 cadeiras de madeira móveis; no segundo pavimento existem camarotes com 58 cadeiras de madeira móveis e o camarote imperial com oito cadeiras de madeira móveis (utilizado apenas em situações especiais); por fim nas galerias do terceiro pavimento estão distribuídas 58 cadeiras de madeira móveis.

A edificação não possui recuo frontal. O desnível formado entre o platô de implantação da edificação e a via, obrigou a construção de uma escada em três degraus, cujo revestimento é feito com lajotas de quartzito, e situa-se entre a calçada e o leito carroçável. No limite da calçada, à esquerda do alinhamento, e apoiando-se no muro que interrompe a mesma, há um guarda-corpo metálico com fechamento em vidro. A instalação do guarda-corpo neste ponto acaba por criar espaço para espera, encontros e formação de filas, funcionando como extensão do foyer. (Ouro Preto, 2012, p. 13)

Além disso, o teatro é composto por um foyer com formato retangular, que está no mesmo nível que a linha de camarotes e uma sala de espetáculo com uma caixa cênica. O acesso aos diferentes andares do teatro é por meio de duas escadas helicoidais simétricas, que estão posicionadas no fundo da plateia. “[...] A Casa de Ópera de Vila Rica possui um teto de forma abaulada em berço aberto revestida de lambris de tábuas de madeira nos moldes dos tetos das igrejas mineiras e provavelmente era recoberto de pinturas decorativas.” (Lima, 2000, p. 3)

Já o palco é inclinado com seis metros de largura, oito metros de profundidade e seis metros de altura. Possui um proscênio em curva e um alçapão utilizado para o ponto na época de sua inauguração. Apresenta coxias com 1,70

¹²² Disponível em: <https://casadaoperadotcom.wordpress.com/informacoes-tecnicas-2/>. Acesso em 08 out. 2023.

metros de largura e uma escada de madeira móvel que fica localizada na frente do palco para acessar a plateia central. Existe uma varanda de serviço que circunda todo o palco e quinze varas de serviço internas (figura 51).

Figura 51. Varas de luz e varanda do palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Ainda sobre o palco, existem quatro pernas em tecido preto em cada lateral do palco, uma rotunda preta e um ciclorama branco. Com relação a cortina principal, ela tem mecanismo de roldanas e é verde como o estofado das cadeiras de madeira fixas da plateia central.

A sala de espetáculos (figura 52) apresenta-se com poucos ornatos e com certa timidez, mas é necessário lembrar que tanto em Portugal quanto na França, os teatros reais eram luxuosos, mas os teatros públicos provocavam esta mesma expressão, como foi possível observar nos escritos de época. Tanto os teatros de Lisboa, quanto os de Paris, tão criticados por Voltaire, permitem perceber que os teatros públicos eram acanhados. Na Casa de Ópera de Vila Rica, os locais disponíveis eram

suficientes para as necessidades do público frequentador. Uma análise formal do edifício permite perceber que foi adotada a divisão tradicional de uma sala de espetáculos à italiana, se bem que bastante simples em seus ornatos, simplicidade esta que caracterizava as edificações setecentistas em Ouro Preto. (Lima, 2000, p. 3)

Figura 52. Sala de espetáculo Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



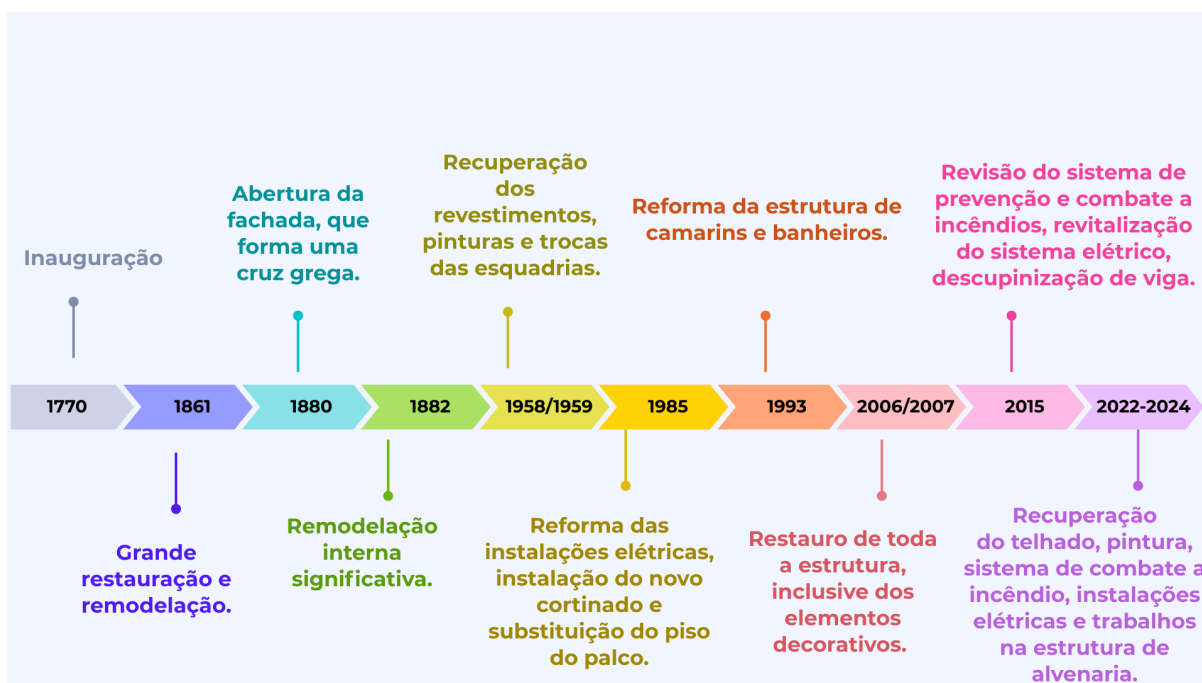
Foto: Ane Souz. Fonte: Site Oficial do Departamento Municipal de Cultura e Turismo, s.d. Acesso em 05 mai. 2024.

Conforme pudemos observar nas visitas in loco, os camarins estão localizados abaixo do palco e possuem uma área de aquecimento com piso de madeira e bancadas com espelhos; dois ambientes com banheiros, espelhos, bancadas e iluminação especial para maquiagem; acesso para o palco por meio de escada de madeira ou por meio do alçapão.

Com relação a sonorização, o site oficial do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto informa a existência de uma mesa de som Yamaha 01v96 – 32 canais; seis caixas acústicas – FZ 1203 ATW; duas caixas subwofer – FZ B18 A; quatro vias (retorno) – FZ 108 A; dois microfones shure SM58 com pedestal; e uma medusa 24 canais. Também existe uma relação de equipamentos de iluminação descritos no site que serão abordados na próxima seção.

A seguir apresentamos uma linha do tempo que sintetiza as principais intervenções realizadas no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, desde sua inauguração em 1770 até a última intervenção considerada neste estudo.

Figura 53. Linha do tempo com as principais intervenções realizadas no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770 - 2022).



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Se observarmos essa linha do tempo e os anos das proteções legais da edificação (Tombamento municipal 1931, delimitação do perímetro 2010, Tombamento federal – Conjunto Arquitetônico e Urbanístico 1938), podemos perceber que existe um vácuo entre a inauguração da edificação (1770) e a primeira proteção sobre o bem (1931), o que é natural acontecer. Entretanto ocorreram diversas intervenções antes deste bem ser protegido, isso significa que a primeira intervenção que ocorreu na Casa da Ópera de Ouro Preto após ela ser protegida, foi em 1958/1959, antes disso tivemos três grandes intervenções, sendo que duas delas alteraram significativamente a edificação (1861 e 1882). Como resultado disso, as principais descaracterizações da edificação original ocorreram antes de suas proteções legais.

Se considerarmos a Carta de Atenas (1931), temos a ideia de que a Casa da Ópera de Ouro Preto deve ser observada como um bem inserido no contexto urbano e cultural do município. De modo que a preservação do patrimônio arquitetônico, deve estar integrada com as necessidades contemporâneas da cena cultural e social. Possibilitando uma visão de patrimônio ativo que ainda assim conserva sua importância histórica.

Apesar disso, a permanência do edifício ao longo dos séculos converge com as diretrizes da Carta de Veneza (1964). Ao preservar sua função original enquanto amplia o espectro de atividades, abrigando hoje não apenas óperas, mas uma diversidade de manifestações artísticas, o teatro reafirma sua relevância social e histórica sem descaracterizar sua essência. Entretanto existe aqui um enfrentamento, resultante da intervenção de 1861, que eliminou a grade de delimitação do fosso da orquestra, característica essencial que determina o uso original da edificação.

Outro aspecto da Carta de Veneza (1964) que é contemplado parcialmente nas intervenções da Casa da Ópera de Ouro Preto é a autenticidade dos materiais, pois em alguns casos os materiais tiveram que ser modificados, como exemplo, novamente a intervenção de 1861, que altera o material das balaustradas dos camarotes, de madeira para ferro.

Se considerarmos a Carta do Restauro de 1972, podemos perceber que existe um conflito na aplicação de seus princípios na história da Casa da Ópera de Ouro Preto, tendo em vista que a maioria das intervenções foram realizadas após as danificações, diferente do que está previsto na Carta que entende a salvaguarda como um conjunto de ações preventivas. Nesse sentido, tendo essa Carta como base, o ideal seria a aplicação de planos de manutenção regular que levassem em consideração o monitoramento de patologias construtivas e os desgastes causados pela utilização do espaço. Deste modo, evitariam-se restauros invasivos.

Ainda tendo como base a Carta do Restauro (1972), evidenciamos que ela prevê a adaptação dos bens às normas contemporâneas, isso possibilita intervenções no que tange à segurança, acessibilidade, acústica e iluminação. Percebemos que na Casa da Ópera de Ouro Preto, essas adaptações foram feitas na medida do possível, buscando respeitar as camadas históricas da edificação. Um exemplo disso, são as próprias intervenções de 1882 que foram consideradas inadequadas e ao longo dos anos, foram sendo revertidas, buscando a retomada de características originais.

Com relação a Carta de Nairóbi (1976), podemos perceber que existe a aplicação de suas propostas no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, tendo em vista que a utilização de sua edificação proporciona vitalidade ao centro histórico de Ouro Preto.

As Normas de Quito (1967), assim como a Carta de Washington (1987), evidenciam os múltiplos valores culturais de um bem, o que consequentemente

torna a gestão participativa um ponto importante. Nesse sentido, na Casa da Ópera de Ouro Preto, é crucial o envolvimento de diversos agentes para que ocorra a conservação do bem material, assim como o fortalecimento da preservação da memória.

Evidenciamos que, atualmente utilizamos essas cartas como base para a salvaguarda do patrimônio, entretanto devemos estar cientes de que, mesmo a Carta de Atenas de 1931 (primeira carta internacional que trata de conservação) é posterior as principais intervenções na Casa da Ópera de Ouro Preto. Todavia, não podemos negar a influência positiva que esses documentos têm, haja vista que a primeira proteção legal da Casa da Ópera é de 1931.

Em consonância com os valores que fundamentam o reconhecimento do patrimônio, definidos por Barranha (2016), podemos perceber que o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto se encaixa em todos, pois possui valor histórico, valor estético ou artístico, valor de uso, valor social e simbólico.

Um aspecto importante de destacarmos é que o município de Ouro Preto, possui um turismo em massa que influencia na dinâmica da cidade, bem como influencia em seus bens patrimoniais. No caso do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, além dos espetáculos que acontecem semanalmente, o espaço fica aberto para visitação durante o dia, devido a sua relevância histórica e cultural.

O horário de funcionamento é de terça-feira a domingo das 10h às 16h e para ter acesso é cobrado um valor simbólico de R\$5,00 (inteira) e R\$2,50 (meia)¹²³, sendo que, morador de Ouro Preto não paga. Apesar de não ter uma visita guiada, consideramos um valor baixo para um teatro histórico, tendo em vista o contexto turístico de Ouro Preto.

Em concordância com as ideias de Nasser (2003), acreditamos que Ouro Preto é uma cidade histórica que pode fortalecer o seu turismo sustentável, de modo que ele contribua para geração de recursos, para conservação dos bens.

Isso porque defendemos que o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto se insere como um elemento essencial do patrimônio urbano do município, devido seu valor arquitetônico, sua importância na história do teatro brasileiro e sua função como espaço de sociabilidade, representação e produção simbólica desde 1770 até os dias de hoje.

¹²³ Valores referentes ao ano de 2025.

A cronologia realizada aqui das reformas, restaurações e adequações da antiga Casa da Ópera de Vila Rica e atual Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, demonstra que mesmo com dificuldades (devido a incidências de danificação de suas estruturas), o espaço se mantém ao longo dos anos em atividade.

Por fim, as restaurações, adaptações e reformas desta edificação são a materialização de diversos paradigmas espetaculares que ocorreram ao longo de sua história e que muitas vezes são conflitantes entre si. De qualquer modo, é importante evidenciarmos que a preservação não requer a fiel reprodução dos paradigmas históricos, mas a capacidade de diferentes temporalidades existirem concomitantemente. Isso porque compreendemos o teatro como um patrimônio vivo que necessita da conciliação entre: a preservação da autenticidade material; a permanência do uso cultural e artístico; e a prudência nas mudanças demandadas pelo fazer teatral contemporâneo.

3.2 Análise do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto

O intuito desta análise é responder a primeira parte da pergunta de pesquisa desta tese: o que faz da edificação do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto uma casa de ópera, tendo por referência a literatura especializada e as casas de ópera italianas, elencadas no capítulo de metodologia deste trabalho (Teatro Farnese, Teatro Bibiena di Mantova e Teatro San Carlo).

Sendo assim, a partir das variáveis, organização espacial do público; características do palco; acústica projetada; e localização na cidade, realizaremos a avaliação da edificação.

A começar pela variável **organização espacial do público**, podemos perceber que a Casa da Ópera de Ouro Preto caracteriza-se como uma casa de ópera, pois sua plateia está organizada hierarquicamente em níveis (figura 54), de modo que conforme Garcés Alzamora (2019), o espectador ideal (membro da realeza) está em uma posição central, fixa e privilegiada. Nesse sentido, de acordo com o autor, o espaço das casas de ópera serve à arte e à ideologia da época, reforçando as ideias de poder.

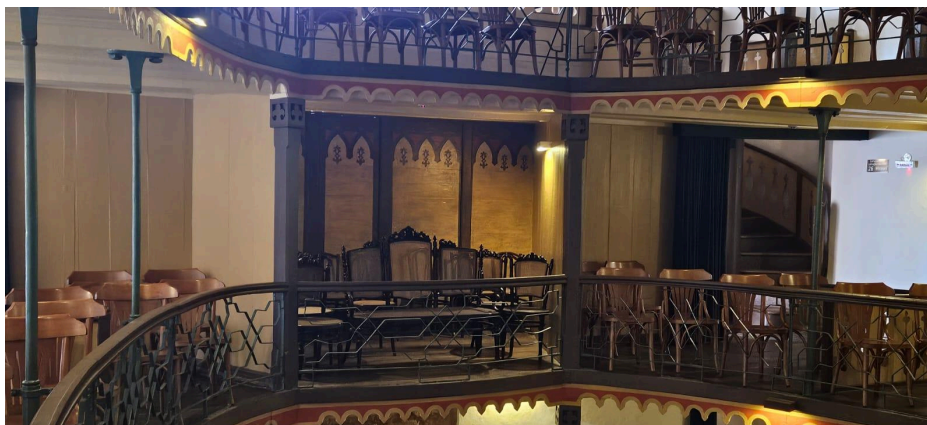
Figura 54. Níveis que demonstram a organização hierárquica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Na época de inauguração da Casa da Ópera de Vila Rica, assim como na Europa, a ópera era um símbolo da alta cultura burguesa, sendo assim a distribuição de assentos em Vila Rica era desigual. Conforme encontramos nos documentos da época, havia a assinatura de camarotes documentadas. E assim como a posição dos camarotes na plateia, suas decorações eram importantes e demonstravam o poder. Apesar de atualmente em Ouro Preto existir apenas um camarote real, é possível perceber que se mantém a ideia de destaque, tendo em vista que ele é o camarote central, que possui a melhor visão da cena. Ademais, as cadeiras presentes são diferenciadas do resto da plateia, mesmo não sendo as cadeiras originais, conserva-se a ideia de destaque, conforme podemos observar nas figuras 55 e 56.

Figura 55. Camarote do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Figura 56. Detalhes do camarote do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Em consonância com Saunders (1790), podemos considerar o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto como uma casa de ópera, pois ela possuía em sua inauguração vários camarotes e até os dias de hoje, mantém ao menos um camarote. O autor considera que a grande diferença das casas de ópera é a presença dos camarotes.

Para Carlson (1989) um exemplo típico de ornamentação de camarotes é a do Teatro San Carlo (figura 57).

Figura 57. Detalhes do camarote do Teatro San Carlo.



Fonte: Site Oficial Teatro San Carlo, s.d. Acesso em 01 dez. 2025.

Podemos perceber que a Casa da Ópera de Ouro Preto preserva um camarote real com destaque espacial e ornamentação diferente do restante da sala de espetáculo, evidenciando-se como um elemento de hierarquização do espaço cênico, ainda que possua uma linguagem decorativa contida e sóbria.

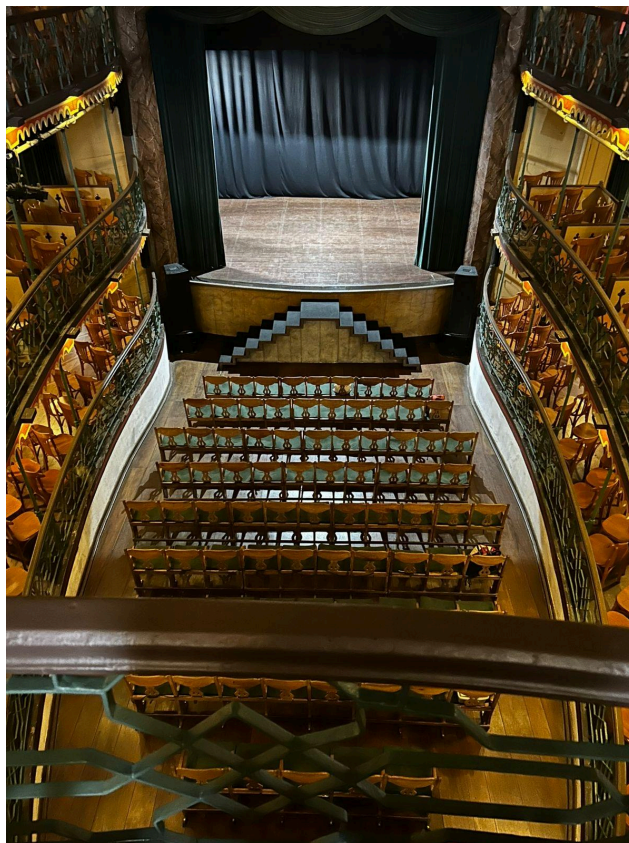
Nesse sentido, um aspecto característico de casas de ópera que não é contemplado em Ouro Preto, é a riqueza da ornamentação na sala de espetáculo. Desde os relatos dos viajantes que assistiram a espetáculos na época de sua inauguração, a Casa da Ópera é descrita como singela. Entretanto, assim como nos primeiros teatros comerciais públicos da Itália, isso não impediu a presença do público que buscava um local sofisticado.

Evidenciamos aqui que as casas de ópera eram locais para o encontro da alta sociedade e um lugar de exibição de quem a frequentava. O público menos privilegiado que frequentava esses espaços, podia minimamente pagar para assistir às óperas e estavam ali para contemplar o poder e a beleza da realeza.

Ainda com relação a essa variável, a separação do palco com a plateia também é uma característica presente em casas de ópera que aparece em Ouro Preto. Essa separação coloca o público como observador, entretanto o formato das plantas em ferradura aproxima o espectador do palco, diferente das salas retangulares.

Um ponto importante a ser evidenciado é que no caso de Ouro Preto a plateia possui o formato de uma lira ou ferradura (figura 58), característica que também remete a outras casas de ópera, porém é considerada como mais retangular do que outras, devido a característica do terreno no qual ela foi construída.

Figura 58. Formato de lira do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Outro aspecto relevante é a visibilidade nos assentos, como já relatamos nesta pesquisa, as pessoas iam aos espetáculos em casas de ópera não apenas para contemplar as apresentações artísticas, mas para serem vistas. Isso ocorria também em Ouro Preto, conforme podemos observar na figura 59, a visibilidade não é boa em qualquer lugar da sala de espetáculo.

Figura 59. Visibilidade de um assento do terceiro andar do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

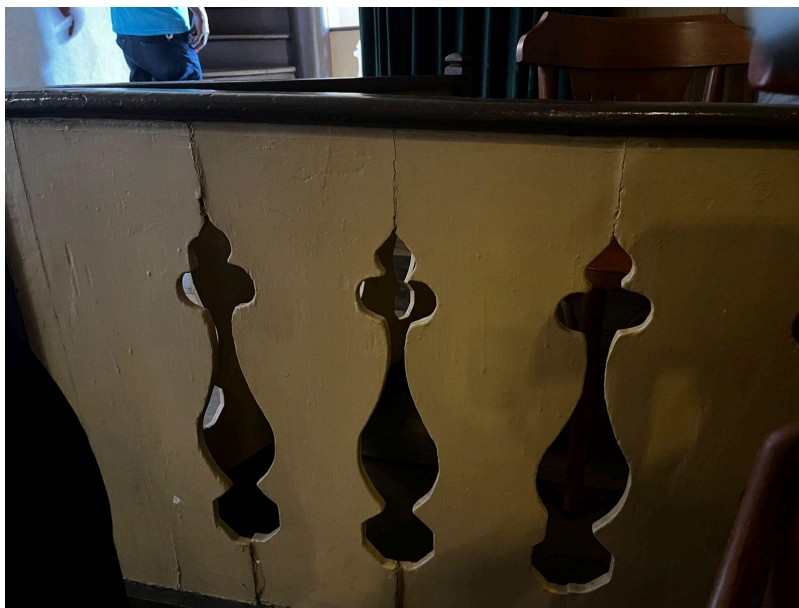


Fonte: Acervo próprio, 2024.

Ao tomar os três teatros italianos elencados como referência tipológica observa-se que, no que tange a separação palco e plateia, todos possuem essa característica. No que se refere ao formato da sala, embora existam variações formais, essas diferenças se organizam em torno de um mesmo princípio compositivo, que se manifesta desde o Teatro Farnese, associado ao surgimento do formato em U (figura 42), passando pelo Teatro Bibiena, com configuração próxima ao formato de sino (figura 43), até o Teatro San Carlo, no qual a ferradura se apresenta de forma mais definida (figura 69).

Para Brescia (2010), o formato de lira da Casa da Ópera de Ouro Preto é uma influência direta da dinastia italiana Bibiena. Observa-se, ainda, a presença de uma balaustrada (figura 60) em madeira que divide os camarotes e compõe o guarda-corpo, elemento igualmente associado a essa tradição teatral.

Figura 60. Balastrada que divide os camarotes do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

No que se refere a ornamentação da Casa da Ópera de Ouro, evidenciamos alguns elementos como o mobiliário com símbolos que remetem a música (lira nas cadeiras - figura 61), o veludo nas vestimentas cênicas, a pintura na parte superior do palco e decorações que remetem ao dourado.

Figura 61. Cadeira da plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

No caso da divisão hierárquica da plateia com os camarotes em níveis, a Casa da Ópera de Ouro Preto apresenta estruturas que podem ser observadas também no Teatro Bibiena e Teatro San Carlo.

Com relação às **características do palco**, podemos identificar elementos que enquadram o Teatro Municipal de Ouro Preto como uma casa de ópera. É o caso do palco inclinado e profundo que segundo Berthold [1968]/(2001), permitia a perspectiva ilusionista dos grandes painéis pintados utilizados como cenário. A presença do fosso para orquestra é outra característica destas edificações, no caso de Ouro Preto, o fosso existe, mesmo que de forma diferente de fossos tradicionais (figura 63). Tendo em vista que, na intervenção de 1861 ocorreu a eliminação da grade que reservava o espaço dos músicos, separando-os da plateia. Atualmente, quando o teatro recebe óperas (figura 62), ocorre a retirada da escada central móvel para que os músicos possam se colocar.

Figura 62. Fosso para orquestra. A Orquestra de Ouro Preto apresenta ópera em Ouro Preto.



Figura 63. Fosso para orquestra do Teatro San Carlo.



Fonte: Site Oficial Teatro San Carlo, s.d. Acesso em 01 dez. 2025.

Um ponto chave dos palcos em casas de ópera é o modelo de palco à italiana que está presente no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (figura 64), com as seguintes características: separação do palco e plateia; relação de frontalidade; abertura em formato de boca de cena; arco do proscênio; inclinação tanto do palco como da plateia; e presença de camarins e áreas técnicas organizadas atrás e ao lado do palco.

Observamos que na Casa da Ópera de Ouro Preto não temos alguns preceitos convencionais, no que se refere à dimensão das coxias e do urdimento. O rigor técnico preconiza que as dimensões das coxias sejam iguais às do palco, de modo que os elementos de cena possam ser completamente escondidos. No caso de Ouro Preto, temos coxias com cerca de 2,20 metros de cada lado, sendo que o palco tem seis metros de largura de boca de cena. Verificamos a mesma limitação no urdimento, que deveria espelhar a altura do palco, permitindo a verticalidade das manobras.

Figura 64. Palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Destacamos que o primeiro exemplar do arco do proscênio foi, segundo Carlson (1989) no Teatro Farnese (figura 65), e novamente podemos observar a riqueza na ornamentação.

Figura 65. O proscênio do Teatro Farnese.



Fonte: Coleção privada Capelli, Universidade de Parma, s.d.

Diferente do Teatro Farnese e do Teatro San Carlo, que também possui arco do proscênio e as características de palco italiano, o Teatro Bibiena tem características um pouco distintas das tradicionais casas de ópera italianas.

Neste teatro, existe uma estrutura decorativa contínua e fixa (semelhante ao Teatro Farnese), porém não apresenta um arco do proscênio definido, apesar de lembrar uma moldura. Existe uma continuidade no espaço que integra o público ao palco (figura 66). Além disso, nesse teatro não há fosso para orquestra, pois os músicos se colocam na frente do palco. Isso se deve ao fato deste teatro ter sido construído para receber de concertos a eventos científicos, essa multifuncionalidade influencia sua organização espacial.

Figura 66. O palco do Teatro Bibiena di Mantova.



Fonte: Site oficial Teatro Bibiena, s.d. Acesso em 20 jan. 2026.

Evidenciamos que todos os elementos descritos anteriormente que constituem as características do palco em casas de ópera, possibilitam que a cena seja entendida como um lugar de ilusão, típico desta tipologia.

Com relação a variável **acústica projetada**, o formato em ferradura possibilita a distribuição do som de forma uniforme, apesar de existirem teóricos como Patte (1782) e Saunders (1790) que criticaram essa afirmação, ainda hoje continuamos tendo um boa acústica comprovada em edifícios teatrais que possuem esse formato.

Para Berthold [1968]/(2001), as construções das casas de ópera tinham o intuito de criar uma experiência grandiosa, tanto sonoramente como visualmente. Ademais, esses espaços foram criados inicialmente para apresentações de óperas, por isso sua estrutura foi pensada com tantas características específicas que juntas proporcionam a grandiosidade destes espetáculos.

Apesar de atualmente o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, atuar como um espaço multiuso, ele foi construído para encenações com cantos e autos, que faziam parte das tradições luso-brasileiras do século XVIII.

No caso dos três teatros italianos elencados como referência temos a acústica projetada como característica presente¹²⁴.

Por fim, no que se refere a **localização na cidade**, apesar do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto não estar inserida na Praça Tiradentes, principal praça do centro histórico de Ouro Preto, ela localiza-se em frente a uma das principais igrejas (Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo) do centro histórico do município.

Segundo Baeta (2017), as igrejas em Ouro Preto modelam o cenário urbano, gerando constantes efeitos surpresa aos transeuntes, pois funcionam como pontos de referência que surgem no campo de visão e desaparecem com a mesma fluidez. No caso da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, o autor ressalta que ela é protagonista nesse efeito visual descrito anteriormente, tendo em vista que ela está na lateral da antiga Casa de Câmara e Cadeia (atual Museu da Inconfidência) na Praça Tiradentes. Para quem chega pela Rua Direita ela se apresenta de costas ou de lado, funcionando como um convite para que o transeunte contorne o edifício e a veja de frente. Ademais, o autor descreve essa igreja como um importante evento barroco em Ouro Preto, devido sua arquitetura e sua inserção estratégica na trama urbana.

Já com relação a Praça Tiradentes (antigo Morro de Santa Quitéria), Baeta (2017) pontua que ela é dominada por edifícios civis, diferente do restante da cidade que possui inúmeras igrejas. Essa praça, que em sua origem continha o Palácio dos Governadores e a Casa de Câmara e Cadeia, era o centro administrativo, político e social da cidade. Além disso, o autor afirma que a ocupação dessa região foi tardia,

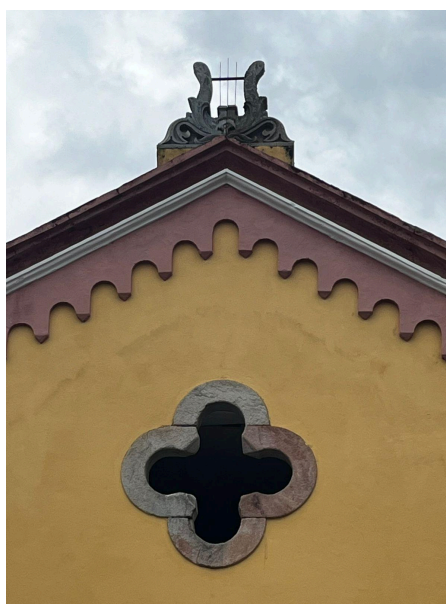
¹²⁴ Para saber mais sobre a acústica na Casa da Ópera de Ouro Preto acesse a Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Engenharia Mecânica da Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em https://monografias.ufop.br/bitstream/35400000/3762/3/MONOGRRAFIA_Avalia%C3%A7%C3%A3oPar%C3%A2metrosAc%C3%BAsticos.pdf. Acesso 22 jan. 2026.

pois até a década de 1740 servia como barreira geográfica entre as duas freguesias rivais do Pilar e de Antônio Dias, que viviam isoladas uma da outra. Sua ocupação se deu para centralizar o governo e unir os dois lados da cidade, o que justifica a concentração de edifícios de justiça e governança na região.

Isso explica, porque a Casa da Ópera de Vila Rica, não foi construída na atual Praça Tiradentes. Entretanto, de acordo com Carlson (1989), por ter sido erguida próximo ao centro, sua construção pode ser considerada um marco urbano, tendo em vista que na época de sua inauguração, Vila Rica ainda estava sendo desenvolvida no entorno desses edifícios, que são considerados patrimônios atualmente. “[...] Carlson (1989) indica que, tal como as catedrais para religião, o edifício teatral faz o papel de organizador laico da cidade.” (Barretto; Ferreira; Câmara, 2024, p. 10)

Diferente de algumas casas de ópera que são monumentais e estão localizadas no centro em destaque na cidade, como é o caso do Teatro San Carlo e do Teatro Bibiena, os teatros comerciais, de modo geral, estão integrados à malha urbana, como é o caso da Casa da Ópera de Ouro Preto que se caracteriza como um teatro de fachada. Ao observarmos o teatro no tecido urbano, percebemos que ele não se destaca e apesar da presença da lira (elemento comumente utilizado em casas de ópera - figura 67) no topo de sua construção, é difícil identificar rapidamente qual a função da edificação (figura 68).

Figura 67. Detalhes da fachada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Figura 68. Fachada do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2024.

Em acordo com Carlson (1989), os teatros de fachada não adotam elementos que os identifiquem como teatro e durante o desenvolvimento deste tipo de teatro, um formato comum era o de ferradura rasa ou ligeiramente ovalada. Característica presente no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, que pode ser considerado como uma ferradura rasa com ligeira ovalização, diferente das ferraduras profundas que são típicas do modelo italiano monumental (figura 69).

Figura 69. Formato de ferradura do Teatro San Carlo.



Fonte: Site Oficial Teatro San Carlo, s.d. Acesso em 01 dez. 2025.

Um aspecto importante a ser destacado com relação a variável localização na cidade é que no inventário da Casa da Ópera, consta que

[...] As calçadas são estreitas, seguindo padrão de todo o centro de Ouro Preto, entretanto, o fluxo de pedestres é relativamente elevado, não sendo possível, em alguns horários – especialmente na estrada e saída dos espetáculos – transitar com tranqüilidade na rua, sendo necessário passar pelo leito carroçável, o que expõe o transeunte a riscos. (Ouro Preto, 2012, p. 1)

Isso reforça que sua edificação não possui um aspecto monumental e não está localizada na praça central da cidade, apesar de sua relevância. Nesse sentido, as características da Casa da Ópera de Ouro vão ao encontro das ideias de Carlson (1989) que evidenciam a atenção voltada ao palco nesta tipologia, deixando em segundo plano seus outros ambientes, inclusive em alguns casos, seu exterior.

Em suma, podemos afirmar que a edificação do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, reproduz os aspectos espaciais da estrutura e os conceitos envolvidos nas Casas de Ópera setecentistas. Segundo Brescia (2010), a arquitetura da Casa da Ópera de Ouro Preto é a junção do saber técnico italiano com as possibilidades materiais da sociedade luso-brasileira.

Em relação à espacialidade barroca da Casa da Ópera ouropretana, destacamos o espaço destinado aos músicos da orquestra – que jamais fora adaptado para comportar as orquestras românticas –; o camarote do Governador, localizado no ponto mais privilegiado do teatro e de onde partia a “perspectiva do príncipe”, ou seja, o ponto de onde eram calculados os ângulos de perspectiva dos bastidores que formavam a cenografia dos setecentos; a sala estreita e alongada, que lhe confere status de único exemplar remanescente dos teatros-corredores setecentistas no mundo luso-brasileiro; e ainda, a forma da sala em lira, uma clara influência da arquitetura teatral italiana, conhecida em Lisboa a partir de meados do século XVIII. A Casa da Ópera de Ouro Preto conserva-se como exemplar único dentro da arquitetura teatral luso-americana setecentista, configurando, também, um espaço de representação privilegiado. Foi palco de eventos da maior importância dentro da história artística de Vila Rica e de Ouro Preto [...]. (Brescia, 2011, p. 105)

Finalizamos essa seção com um quadro que resume a análise descrita anteriormente.

Quadro 3. Resumo da análise do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

VARIÁVEIS	CARACTERÍSTICAS	PRESENÇA NA CASA DA ÓPERA DE OURO PRETO
	Plateia organizada de forma hierárquica em níveis.	Sim.
	Espectador ideal em uma	Sim, presença de

Organização espacial do público	posição fixa, central, privilegiada.	camarote real até os dias de hoje.
	Presença de camarotes.	Na inauguração existiam diversos camarotes, atualmente existe apenas o camarote real.
	Riqueza na ornamentação.	Singela e modesta.
	Símbolos na ornamentação que remetem à música.	Sim, nas cadeiras da plateia e na fachada.
	Formato de lira/ ferradura/ sino.	Sim.
Características do palco	Presença de fosso para orquestra.	Na inauguração sim, na intervenção de 1861 perde-se essa característica, mas atualmente é possível improvisar um fosso quando necessário.
	Relação de frontalidade.	Sim.
	Separação entre palco e plateia.	Sim.
	Abertura em formato de boca de cena.	Sim.
	Arco do proscênio.	Sim.
	Inclinação do palco e da plateia.	Sim.
	Camarins e áreas técnicas do lado e atrás do palco.	Sim, porém localizados embaixo do palco.
	Coxias e Urdimento.	Sim, porém com dimensões menores do que o previsto no rigor técnico.
Acústica projetada	Preocupação com o formato.	Sim, o formato possibilita a distribuição do som de forma uniforme.

	Objetivo de sua criação.	Construído para encenações com cantos e autos.
Localização na cidade	Localização na praça principal.	Não, porém foi erguida próximo ao centro. Sua construção pode ser considerada um marco urbano.
	Teatro monumental ou Teatro de fachada.	Teatro de fachada.

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

A seguir, apresentamos as alterações que viabilizaram a Iluminação Cênica ao longo dos anos de atividade do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, bem como descrevemos sua situação atual para que possamos avaliar as condições técnicas a partir da legislação brasileira vigente.

3.3. Adaptação da Iluminação Cênica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto

Ao observarmos as reformas, adaptações e restaurações realizadas ao longo dos anos no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, podemos perceber que o desenvolvimento da Iluminação Cênica foi paulatino. Ao que tudo indica de 1770 a 1817 manteve-se a iluminação a velas entre os camarotes. Para Brescia (2010), no palco original havia um proscênio com velas, que faziam o papel de uma ribalta, iluminando os atores.

Destaca-se que, conforme Lima (2004, p. 73), originalmente a Casa da Ópera de Vila Rica era iluminada por velas entre os camarotes e que no decorrer dos séculos o desenvolvimento nos modos de iluminar os ambientes, influenciou nas restaurações e modernizações do teatro.

Segundo Brescia (2011), por volta de 1880 ocorreu a abertura em cruz grega da fachada, ainda não sabemos afirmar se essa abertura foi um artifício para a entrada de luz externa, ou apenas uma escolha estética. Entretanto, independente do motivo, a realidade é que atualmente essa abertura interfere na Iluminação Cênica deste espaço.

Existem registros de que em meados de 1890 já existia energia elétrica na iluminação pública de Ouro Preto, inferimos então que por volta deste período,

passamos a ter energia elétrica dentro da Casa da Ópera. Apesar disso, não encontramos um material que afirme o momento de implantação do sistema elétrico na edificação.

Entretanto, temos um compilado de documentos acessados no arquivo do Museu da Inconfidência, datados entre 1957 e 1959, sobre uma restauração do teatro em que o projeto do sistema elétrico é apontado pelas autoridades do patrimônio como incompleto, necessitando de maior rigor e detalhamento para a aprovação da execução das obras.

No documento, a DPHAN aponta que a verba destinada à instalação elétrica é genérica, sendo solicitado o material e o sistema de instalação que seria adotado. A diretoria apontou ainda, que era necessário detalhar os aparelhos de iluminação que seriam utilizados, definindo se seguiriam um estilo histórico ou moderno. Por fim, devido à preocupação com a segurança, recomendaram que o orçamento discriminasse os conduítes, a fiação e os quadros de distribuição, de modo a garantir que esse novo sistema elétrico não oferecesse riscos à estrutura histórica do teatro.

Na intervenção de 1984 foi realizado um novo projeto elétrico e em 1985 ocorreu uma reforma nas instalações elétricas, assim como foi instalado iluminação de alto nível para época, conforme reportagens. Porém, não encontramos um material que especifique qual é essa iluminação.

No mesmo sentido, em 1993 ocorreu a modernização dos equipamentos de luz, fazendo com que de 47 refletores o teatro passasse a contar com 90 refletores, para isso foi necessária a substituição total da rede elétrica. Em 2003 um grande projeto abarcou: iluminação da plateia, instalação elétrica e varas de iluminação. Evidenciamos que este projeto foi realizado apenas em 2006/2007. Já em 2015 o sistema elétrico foi revitalizado e em 2021 foram adquiridos equipamentos de som e luz, por meio de emenda parlamentar.

Foram recebidos novos refletores, mesa de som, microfones com e sem fio, de lapela, câmera fotográfica, projetores multimídia e notebook. Com os novos equipamentos o Teatro Municipal ganha novo sistema de iluminação e som, importante para receber grandes espetáculos. (Silva, 2021, n.p)

Novamente não temos as informações completas que nos possibilitam saber que refletores são esses.

Por fim, em 2022 ocorreram ajustes nas instalações elétricas. No memorial descritivo de 2023, disponibilizado pelo PROESP, consta que todos os serviços

referentes às instalações elétricas, deveriam respeitar a NBR 5410 (2004) durante a execução, reiterando o fato dos materiais serem novos e sem nenhuma imperfeição.

Tivemos acesso ao memorial descritivo do sistema de iluminação cênica e sonorização da intervenção de 2023, por meio do PROESP. Focaremos aqui nas especificações referentes a iluminação, devido ao caráter desta pesquisa. Ademais utilizaremos como base essas informações, tendo em vista que essa é a última intervenção presente no recorte temporal da pesquisa, pois é a intervenção que manteve o teatro fechado de 2022 a 2024.

Uma das principais alterações presente no memorial, foi a alteração de lugar dos quadros de comandos (figura 70), que antes estavam instalados no subsolo e passaram para o nível superior, mantendo o circuito existente de iluminação. Deste modo, a exigência do corpo de bombeiro local seria atendida, além de facilitar para o operador em dias de eventos.

Figura 70. Quadros na cabine de comando do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

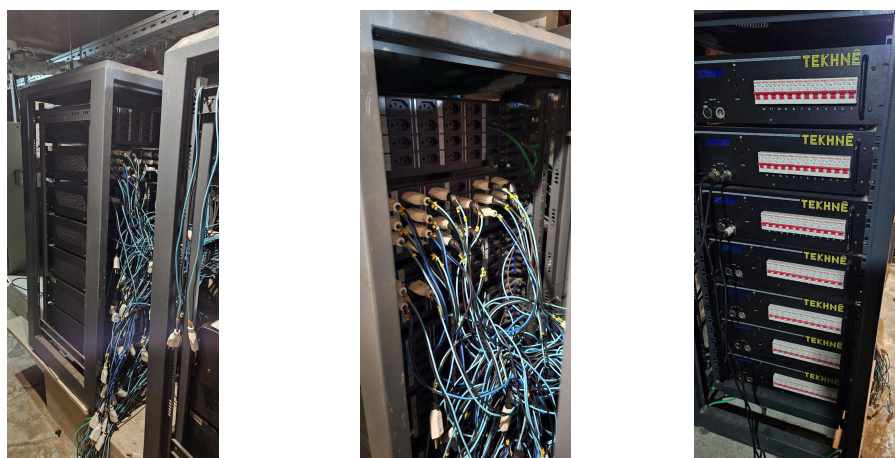


Fonte: Acervo próprio, 2025.

Até essa intervenção, o quadro de proteção geral era composto de: um disjuntor trifásico de 250 A; dez disjuntores de 120 A; e dois disjuntores monofásicos de 25 A. Em 2023, foram instalados mais dois disjuntores monofásicos de 25 A, como reserva.

Com relação aos quadros de *dimmers*, existem dois quadros tipo *rack*¹²⁵, um quadro com sete *dimmers* e um com três *dimmers*. Além disso, existe um quadro de distribuição de circuitos com proteção e alimentação de 120 linhas, e um quadro que alimenta a iluminação do palco, com um *rack* que contém toda a fiação desta parte da iluminação. Toda essa estrutura também deveria ter sido remanejada de lugar, saindo do subsolo e indo para sala de controle ou cabine de luz/som. Entretanto, os *racks* continuam no subsolo, conforme pudemos constatar na visita in loco de 2024, quando tiramos as fotos apresentadas a seguir.

Figura 71, 72 e 73. *Dimmers* tipo *hack* no subsolo do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



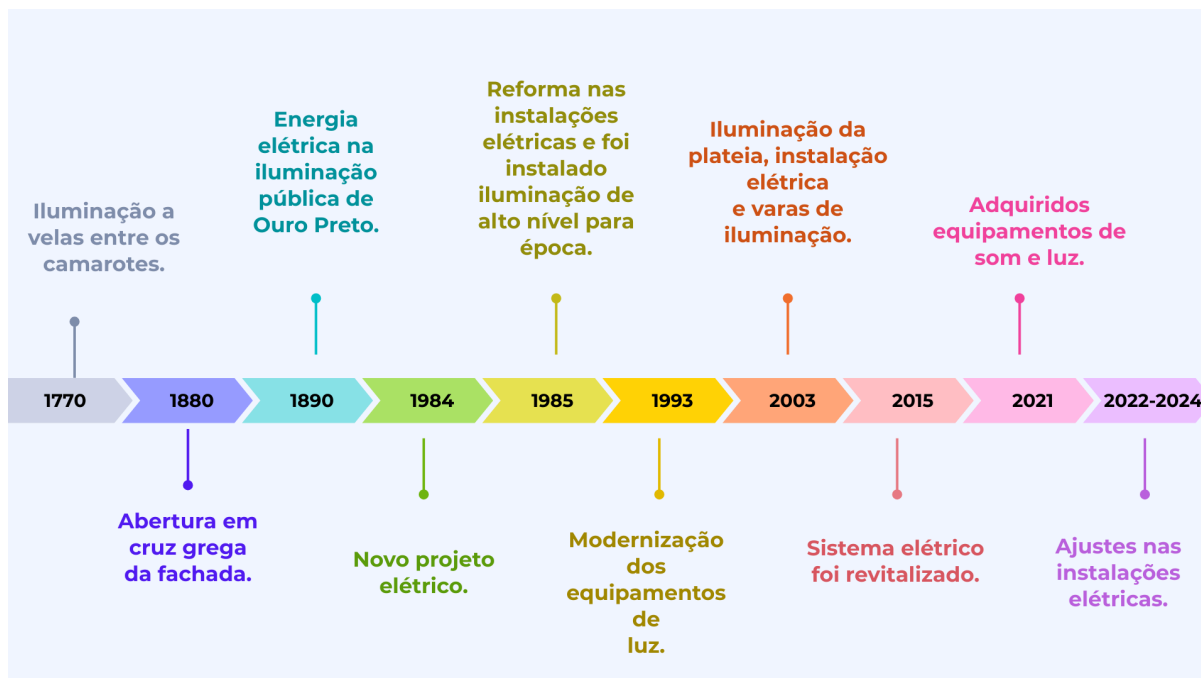
Fonte: Acervo próprio, 2024.

Já com relação a estrutura do cabeamento, ela foi modificada da seguinte forma: instalaram uma linha de entrada de telecomunicação em um mini-*rack* de 12U; alimentaram o ponto de dados no palco; criaram ramais para Wi-Fi; e criaram ramais para o sistema de segurança.

Apresentamos a seguir uma linha do tempo que sintetiza as principais intervenções que viabilizaram a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto desde sua inauguração em 1770 até a última intervenção considerada neste estudo.

¹²⁵ Tem a função de distribuir a carga elétrica necessária para acender as fontes de luz.

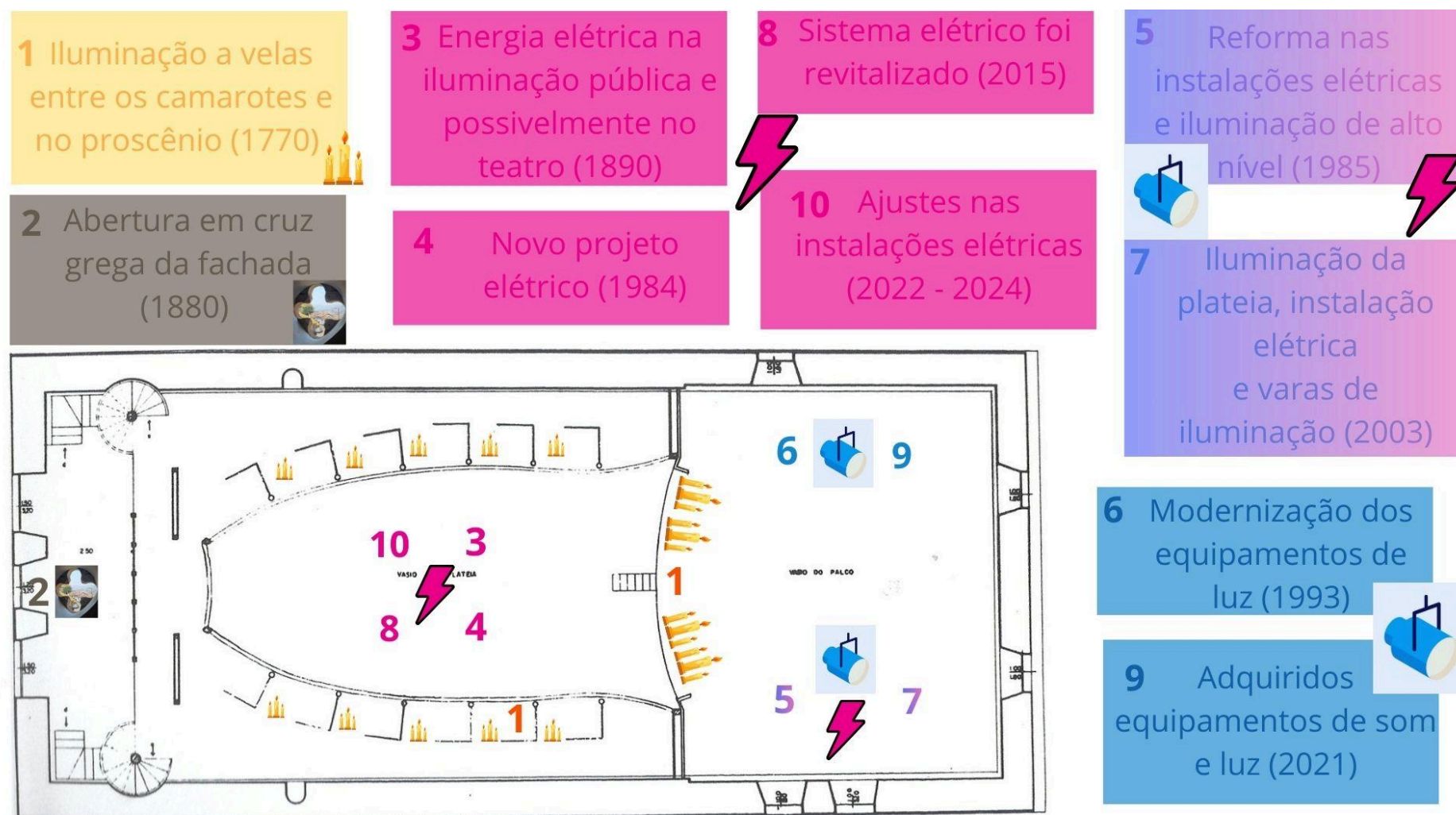
Figura 74. Linha do tempo com as principais intervenções que viabilizaram a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770 - 2022).



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A partir dessa cronologia e do cenário atual da edificação, podemos perceber que existe pouco detalhamento das informações que demonstram o desenvolvimento e a adaptação da Iluminação Cênica ao longo dos séculos no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, dificultando a análise.

Figura 75. Intervenções que viabilizaram a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto (1770 - 2022).



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

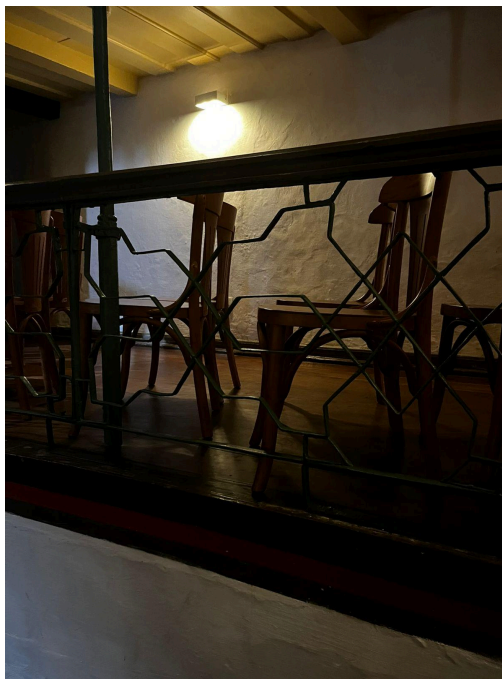
3.3.1 Análise técnica da legislação brasileira vigente no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto

Começaremos essa análise do exterior do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto para o interior, deste modo iniciamos apontando que não existe uma iluminação específica para a fachada do teatro, sendo a iluminação pública a responsável por iluminar sua entrada.

Ao considerarmos a estrutura que encontramos atualmente na edificação, temos que na fachada, conforme o inventário “[...] A iluminação é subterrânea, sendo as luminárias nas fachadas das residências e muros as principais fontes de iluminação noturna da rua.” (Ouro Preto, 2012, p. 1)

Já no interior da edificação, além das especificações encontradas no memorial descritivo, citado na seção anterior, temos: vinte e duas arandelas (figura 76) no primeiro pavimento, vinte e duas arandelas no segundo pavimento e oito arandelas no terceiro pavimento, todas distribuídas uniformemente na sala de espetáculo. Destacamos que durante as visitas diurnas no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, alguns refletores dos espetáculos anteriores estavam dispostos e ligados para complementar a iluminação, sem uma padronização, ainda assim pudemos observar que a sala de espetáculo fica escura.

Figura 76. Arandela da plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Fato que se comprova com as medições realizadas com o luxímetro. Utilizamos a NBR 5413 (1992) e a NBR ISO/CIE 8995-1 (2013) como referência e pudemos perceber que os valores de iluminância mínimo não estão sendo atendidos. Na plateia onde a referência é 100–150–200 lux, o luxímetro apontou 30 lux. No palco, consideramos o valor que a norma aponta para tribuna (300–500–750 lux) e na Casa da Ópera deu 173 lux, enquanto nas coxias o valor foi ainda menor, 66 lux. Já no foyer e áreas de circulação, onde a referência da norma é 100–150–200 lux, tivemos uma discrepância, pois o foyer fica com as portas e janelas abertas, deste modo ocorre a entrada de muita iluminação natural. Neste ambiente o luxímetro apontou 186 lux, enquanto nas áreas de circulação interna, como escadas, medimos 20 lux.

É importante ressaltarmos que realizamos as medições às quinze horas e vinte minutos do dia 18 de novembro de 2025, com o luxímetro a 0,75 m do piso, conforme recomendação da norma.

Inferimos que, a pouca iluminação no interior da Casa da Ópera pode ser proposital, para que possa ser reconstruída a atmosfera do período em que as velas eram utilizadas para iluminar o ambiente. Entretanto, a pouca iluminação gera desconforto visual, além de irregularidade quanto à legislação brasileira vigente.

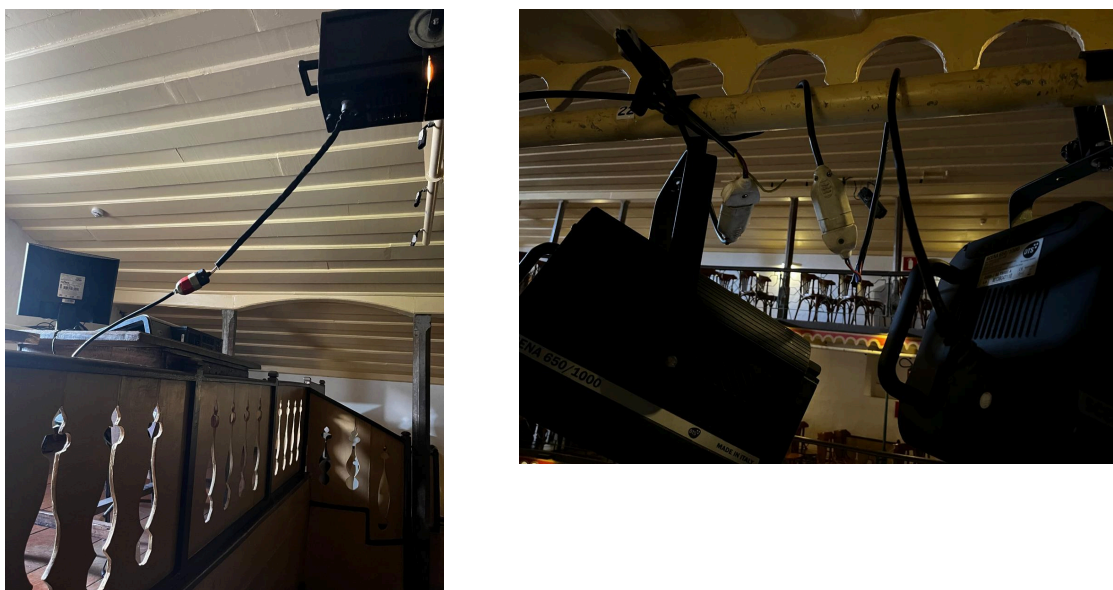
Pudemos constatar ainda que a NBR 13570 (1996) é parcialmente atendida na Casa da Ópera de Ouro Preto, pois existem cabos expostos e improvisações, principalmente nas varas de iluminação posicionadas na plateia, bem como na cabine de luz. Nesses ambientes existem cabos aparentes em uma altura menor do que 2,50 m do piso acabado, conforme podemos observar a seguir. Além disso, nesses casos onde as lâmpadas estão colocadas em locais acessíveis, elas deveriam ter proteção contra choques e ações mecânicas.

Figura 77 e 78. Cabos expostos na cabine de luz do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Figura 79 e 80. Cabos expostos na plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Foi possível constatar que a NBR 5410 (2004) está sendo atendida na edificação do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, pois os circuitos são distintos para as diversas partes da instalação (equipamentos de controle, sistema de segurança, sistema de combate a incêndio, equipamentos de som e luz) e os

cabos foram devidamente dimensionados, com condutores de cobre, resistentes à chama e com isolamento adequado, conforme os projetos acessados pelo PROESP.

Isso evidencia o rigor dos órgãos responsáveis no que tange à segurança da edificação, de modo que os projetos das últimas intervenções que tivemos acesso, demonstram estrita observância às normas brasileiras vigentes.

Diante do exposto, embora a energia elétrica seja útil nos teatros, seu uso sempre envolve risco à vida e ao patrimônio, por isso é necessário avaliarmos com cautela as instalações, principalmente tratando dos equipamentos que viabilizam a Iluminação Cênica, pois possuem elevadas potências que exigem protocolos de segurança e manutenção rigorosos.

A seguir apresentamos um quadro resumo da análise técnica realizada.

Quadro 4. Análise técnica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

NORMAS	ATENDIDO	PARCIALMENTE ATENDIDO	NÃO ATENDIDO
Iluminância conforme a NBR 5413 (1992) e a NBR ISO/CIE 8995-1 (2013)			
NBR 13570 (1996)			
NBR 5410 (2004)			

Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

3.3.2 Análise da Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto

Iniciamos essa etapa da análise com a descrição dos elementos que possibilitam a Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto atualmente.

As varas de iluminação, estão distribuídas da seguinte maneira: existem cinco varas de iluminação com sistema de contrapeso e 220 V no palco; duas externas ao palco na lateral direita (uma posicionada no segundo e a outra no

terceiro andar), também com 220 V, situação que se espelha do lado esquerdo da sala de espetáculo (figuras 82, 83 e 84); e uma no terceiro andar no fundo da plateia (figura 85), perto do que seria a cabine de luz (figura 81), que na verdade é um elevado de madeira.

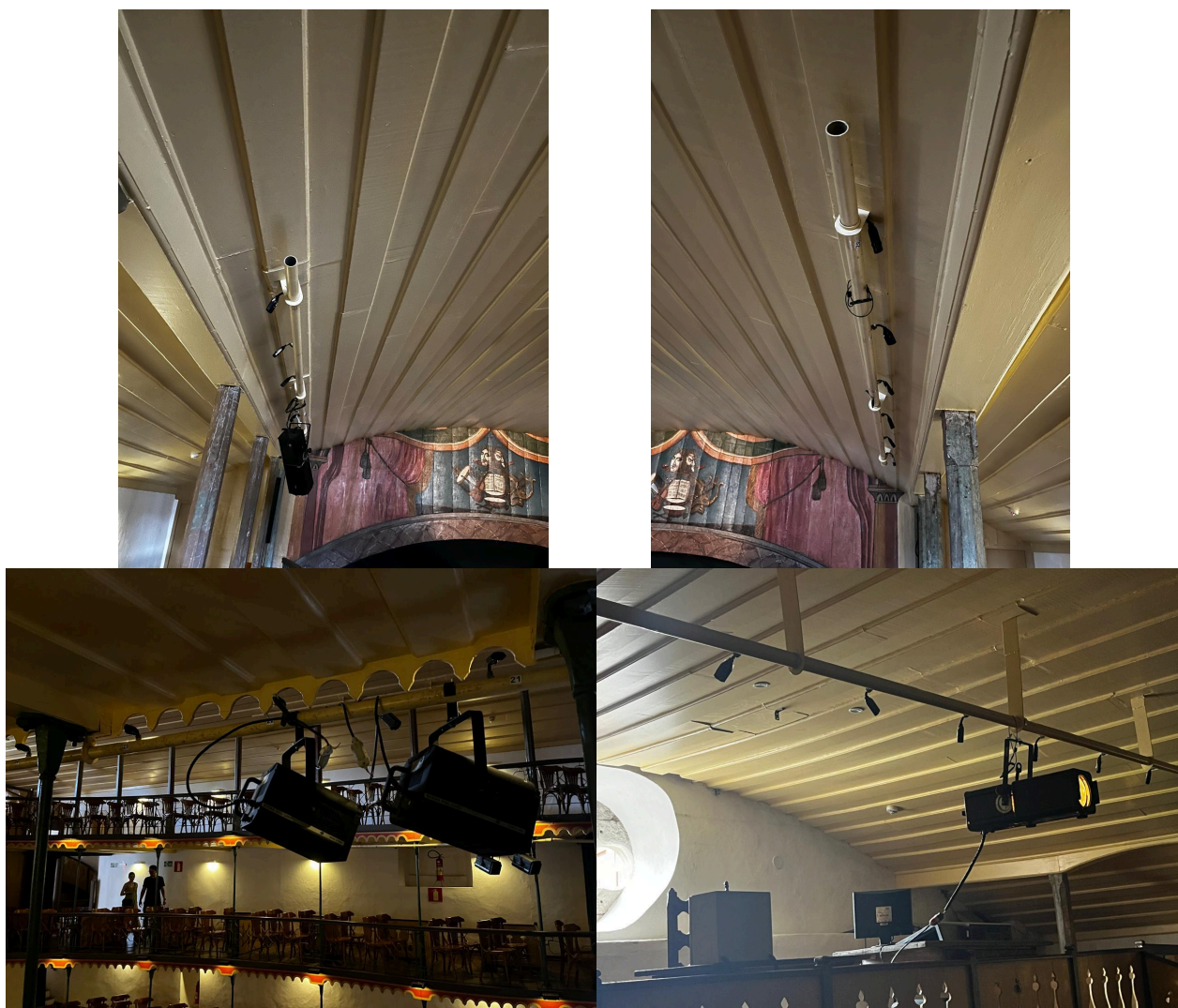
Apesar de não sabermos a data precisa da instalação das varas de iluminação localizadas na plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, podemos inferir sua existência em 1985, devido a iluminação de ponta que foi instalada. Nesse período, ocorreu a consolidação da prática de inserção de varas de luz na plateia em teatros históricos. Essas estruturas viabilizaram ângulos adequados para iluminação frontal, através de adaptações reversíveis, principalmente no caso de teatros históricos, conciliando a preservação e o uso da época.

Figura 81. Cabine de luz do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Figura 82, 83, 84 e 85. Varas de luz posicionadas na plateia do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Com relação aos equipamentos de Iluminação Cênica, no site oficial do teatro consta que existe uma mesa de luz ETC Element; dois refletores elipsoidal Telem; doze refletores elipsoidal Selecom; dez refletores PC Dts; dez refletores Fresnel Dts; doze refletores Par foco 2; e doze refletores Par foco 5.

Apesar de encontrarmos essa lista de equipamentos no site do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, durante a visita in loco pudemos constatar que os equipamentos utilizados nos espetáculos atualmente, são terceirizados e a instituição indica algumas empresas da região para prestar o serviço de iluminação, aos profissionais que irão utilizar o espaço.

Durante a visita que ocorreu em 2024, constatou-se também que a mesa de som e de luz da Casa da Ópera de Ouro Preto estão queimados e aguardando

conserto. Assim como, os 78 refletores que estão inutilizáveis, aguardando a verba para conserto ou compra de novas lâmpadas. Segundo a instituição, existem alguns equipamentos encaixotados que foram adquiridos em 2021, mas que ainda não estão sendo usados. O que não conseguimos identificar, é se estes equipamentos encaixotados estão inseridos na lista de materiais disponível no site oficial do teatro, acreditamos que não.

Nesse sentido, um aspecto que merece atenção é o conflito entre a preservação e a modernização, destacado por Fonseca (2009). Esse conflito aparece constantemente no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, principalmente quando tratamos das tecnologias da cena. Para a autora, a limitação de recursos públicos, bem como a falta de políticas públicas intensificam esse problema.

Conforme um registro da Prefeitura Municipal de Ouro Preto de 1993, consultado no Arquivo do Museu da Inconfidência, observamos que o objetivo da modernização do teatro na época era recolocá-lo em circuitos culturais nobres, assim como atrair patrocínios internacionais e nacionais. Embora a efetividade das metas não terem sido passíveis de comprovação nesta pesquisa, sustentamos que a revitalização e modernização de teatros históricos representa uma estratégia de dinamização do patrimônio, constituindo-se como um vetor de fomento cultural.

No site da Casa da Ópera de Ouro Preto, existem normas para Produção de Shows e Eventos. Dentre as normas, três são importantes para esta análise. A primeira é a indicação de que o responsável pela realização do evento deverá trazer os técnicos de som e luz, pois os técnicos da casa apenas acompanharão as montagens.

A segunda regra é que os equipamentos que não estiverem na lista disponibilizada, serão de responsabilidade da produção do evento, desde o aluguel até a desmontagem e entrega. E a terceira refere-se ao fato de ser proibido a montagem de equipamentos, tanto de som como de luz, que ultrapassem suas condições de segurança, tendo em vista que é uma edificação histórica e tombada.

Essas três regras, demonstram uma preocupação com a integridade física da edificação, assim como revelam a precariedade do quadro de recursos humanos, devido a ausência de técnicos de som e luz.

A análise da Iluminação Cênica do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto foi condicionada pela descontinuidade e extemporaneidade na divulgação da

programação de eventos e espetáculos. A ausência de uma agenda dos eventos, assim como a prática de anúncios em curto prazo, inviabilizou o acompanhamento de espetáculos, tendo em vista o necessário planejamento logístico para visitas in loco. Consequentemente, a investigação concentrou-se no sistema luminotécnico disponível durante o período de visitação diurna.

Observamos a inexistência de um projeto de iluminação específico para o período de visitação diurna na Casa da Ópera de Ouro Preto, tendo em vista que os refletores são dispostos de maneira variável a depender das demandas de montagens anteriores ou futuras.

Um exemplo dessa negligência, no que diz respeito a iluminação, foi a presença de um mini brut no palco, que gerava ofuscamento e prejudicava a percepção dos detalhes arquitetônicos, devido seu alto fluxo luminoso. Além disso, percebemos um contraste estético desconfortável, entre as luzes dos refletores e as arandelas.

Evidenciamos que a presença do referido mini brut, sugere a operação da iluminação por empresas terceirizadas, tendo em vista a ausência de mini brut na lista de equipamentos da Casa da Ópera de Ouro Preto, disponível no site.

A carência de um planejamento no que tange à iluminação no período de visitação diurna, desvaloriza a experiência do usuário no espaço, mitigando o potencial atrativo do monumento. Principalmente, porque percebemos que de algum modo, a Casa da Ópera de Ouro Preto funciona mais como um museu (nesses momentos de visitação), do que como um teatro com programações constantes e bem divulgadas.

Partindo do pressuposto que a luz colabora na construção da experiência em determinado ambiente, sendo “[...] instrumento de estruturação e animação do espaço cênico.” (Roubine, 1998, p. 21), podemos afirmar que qualquer modificação ou adaptação realizada na iluminação da Casa da Ópera de Ouro Preto, altera o modo como o público percebe o espaço e a cena, ao valorizar ou esconder elementos arquitetônicos e modificar a atmosfera do ambiente.

Considerando nossas visitas in loco, pudemos observar que havia poucos refletores distribuídos nas varas de luz, porém existem refletores e varas suficientes para uma proposta de iluminação que atenda às necessidades múltiplas desse espaço. Enfatizamos que em teatros históricos, a luz participa da construção arquitetônica e da experiência cênica, assim como a arquitetura participa da cena,

por isso é necessário olhar com atenção para esse elemento que compõem a edificação.

Destacamos ainda, que a abertura da fachada em cruz grega, possibilita a entrada de luz natural, de modo que impossibilita um blackout total do teatro, assim como as frestas das grandes janelas laterais do palco (figura 86 e 87). Esses elementos vão na direção oposta do paradigma de iluminação do palco italiano, onde o objetivo é o controle total e absoluto da caixa cênica.

Figura 86 e 87. Janelas laterais do palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Acervo próprio, 2025.

Com relação às três perguntas norteadoras dessa etapa da análise: Qual a estrutura mínima em termos de Iluminação para esse espaço? O que precisaria, o que é compatível e o que comporta neste ambiente? Qual seria o ideal para a **cena à italiana**, considerando que ele foi criado para essa finalidade (sem descartar outras formas de criação e uso deste espaço)?, temos que a Casa da Ópera de Ouro Preto já possui a estrutura mínima em termos de iluminação, com varas de luz satisfatoriamente distribuídas, dimensionamento de cabos e quadros de energia, assim como equipamentos suficientes. Entretanto, o modo como está a organização dos refletores não tem suprido as necessidades do espaço.

Já com relação ao que comporta no ambiente, temos que o sistema elétrico comporta os refletores disponíveis, sendo compatíveis com a necessidade do espaço, deste modo não precisaremos acrescentar mais equipamentos ou estruturas fixas que alterem a edificação, de modo a descaracterizá-la. Por fim, apresentamos o que entendemos como consubstancial às necessidades técnicas

que atendem a cena italiana, na proposta de mapa de luz base, resultante desta análise.

Nesse sentido, consideramos que a iluminação deve atender tanto o público como o espetáculo, influenciando na visibilidade e na visualidade da cena e da sala de espetáculo. É fundamental pensarmos como o formato desse ambiente influencia nos recursos técnicos e tecnológicos necessários para adaptação da iluminação.

Sendo assim, propomos um mapa de luz base, que possibilita flexibilidade no uso e capacidade de adaptações da iluminação à dramaturgia, considerando o uso múltiplo da Casa da Ópera de Ouro Preto e o período de visitação diurna.

Devido a incerteza com relação a compatibilidade dos refletores encaixotados e dos equipamentos descritos no site do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, utilizaremos para o nosso mapa, apenas os equipamentos listados no site como disponíveis para os usuários.

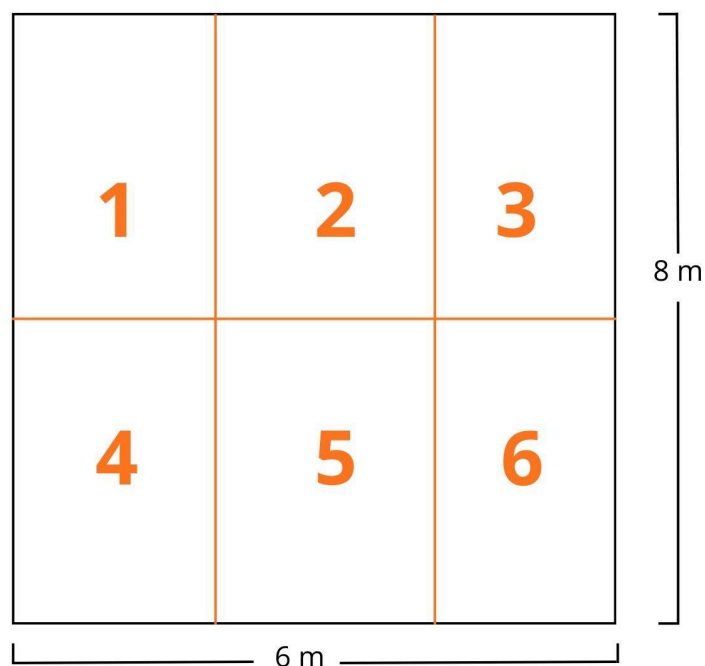
A seguir apresentamos nossa proposta de mapa de luz base com os materiais que o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto possui, de modo a atender seu uso diverso, que vai de palestras às óperas. Para essa proposta, consideramos ainda o paradigma contemporâneo apontado por Grazioli e Mari (2020), onde é possível manipular a luz e colocar o espectador em uma experiência imersiva, de modo que a luz da cena dialogue com a luz natural e a arquitetura.

3.3.2.1 Mapa de luz base para o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto

Precedendo a apresentação do mapa de luz base proposto, descreveremos a fundamentação metodológica adotada, explicitando os critérios de seleção a partir dos referenciais teóricos utilizados nesta pesquisa.

Para começar dividimos o palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto em seis áreas de atuação, conforme propõe McCandless (1932).

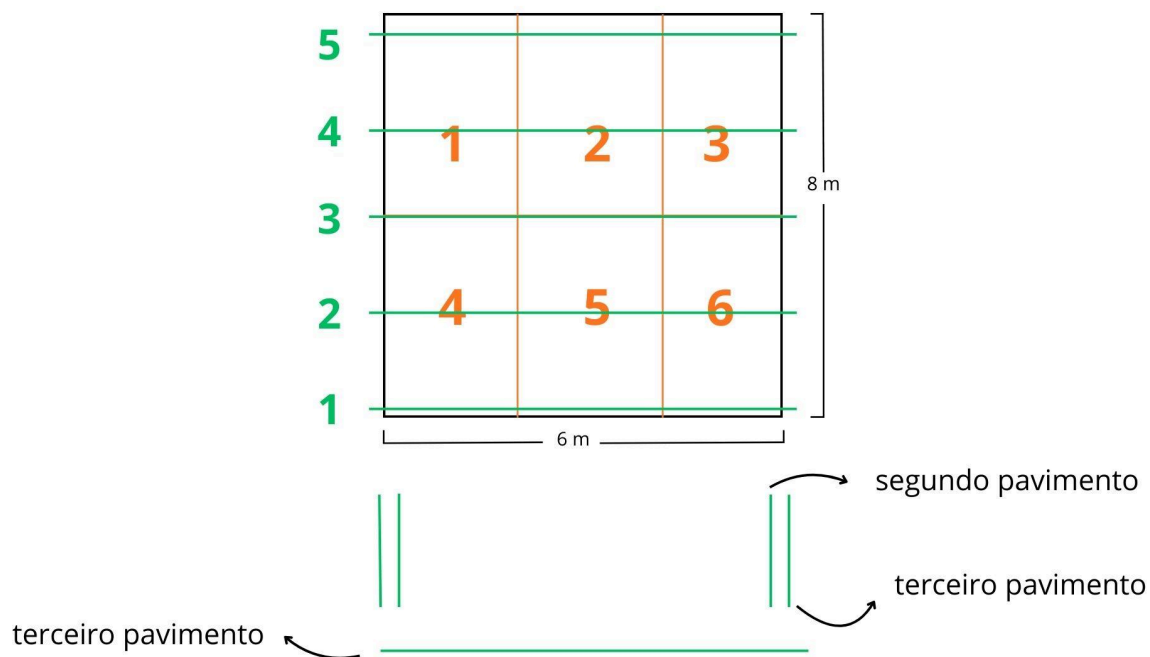
Figura 88. Divisão do palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Em seguida, distribuímos as varas de iluminação presentes no espaço, conforme coleta de dados. As varas de iluminação estão representadas pela cor verde na figura 89.

Figura 89. Varas de iluminação distribuídas no palco do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

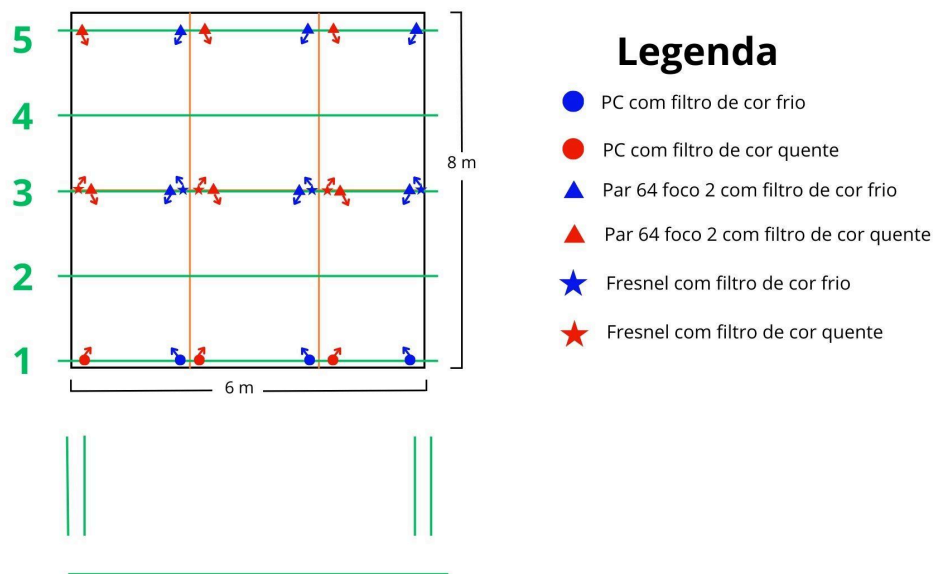
Então começamos a pensar a distribuição dos refletores a partir da lista disponível no site do teatro: 14 Elipsoidal, 10 Plano-convexo (PC), 10 Fresnel, 12 Par 64 foco 2, 12 Par 64 foco 5. Para decidir a melhor distribuição, foi necessário pensarmos quais as características de cada equipamento.

Sendo assim, o Elipsoidal possui uma luz definida, possibilitando uma maior precisão no controle óptico, pois possui diversos acessórios (irís, facas e porta gobos) que possibilitam uma variedade de efeitos. O PC produz uma luz homogênea com bordas definidas. Já o Fresnel possibilita uma luz difusa, sem bordas definidas. O Par 64 foco 2 apresenta um foco definido e estreito, e o Par 64 foco 5 tem um foco suave e médio.

Todos esses refletores possibilitam o uso de filtros de cor (gelatinas) e como não temos na lista da Casa da Ópera de Ouro Preto equipamentos digitais, usaremos esses filtros para proporcionar efeitos de cor. Principalmente ao aplicarmos a metodologia de McCandless (1932) que sugere a mescla de luz quente e luz fria.

Nesse sentido, a primeira distribuição de refletores foi realizada aplicando a proposta de McCandless (1932). Deste modo, distribuímos refletores do tipo PC, Fresnel e Par 64 foco 2, para que cada uma das seis áreas fossem iluminadas por dois refletores cruzados a 45°, sendo uma fonte de luz quente e uma fria. O ideal seria que todos os refletores desta etapa da criação fossem do mesmo modelo, entretanto não tínhamos a quantidade necessária disponível. Então fizemos uma adaptação, mantendo o princípio da metodologia, evitando sombras duras e áreas escuras.

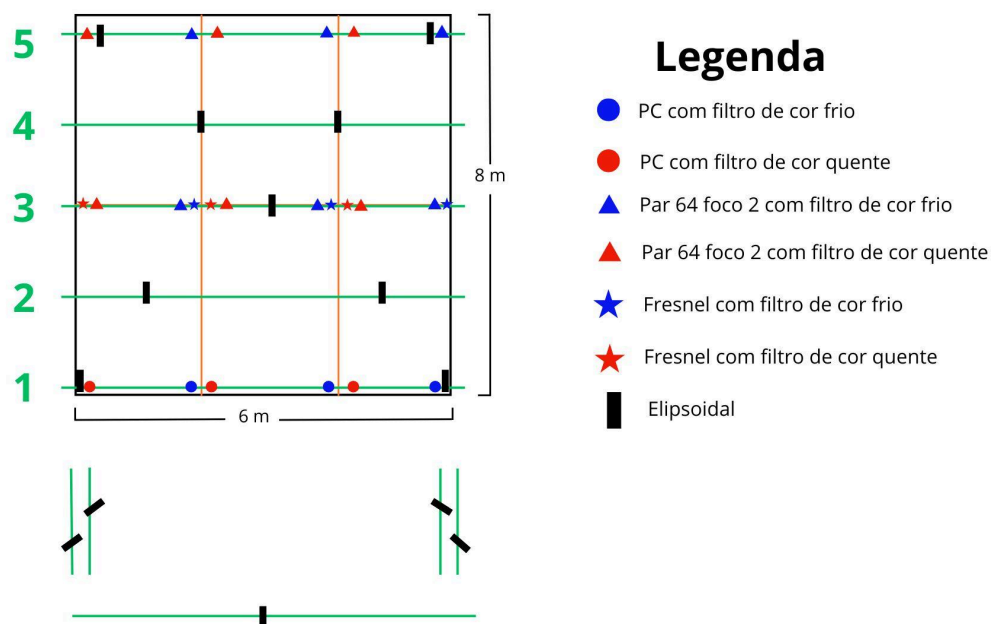
Figura 90. Proposta de McCandless (1932) aplicada ao Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Em seguida, utilizamos as posições de refletores mais comuns (luz frontal, lateral, contraluz, diagonal e zenital). Deste modo, distribuimos os refletores do tipo Elipsoidal para criar os efeitos de foco com a posição zenital, assim como as luzes diagonais.

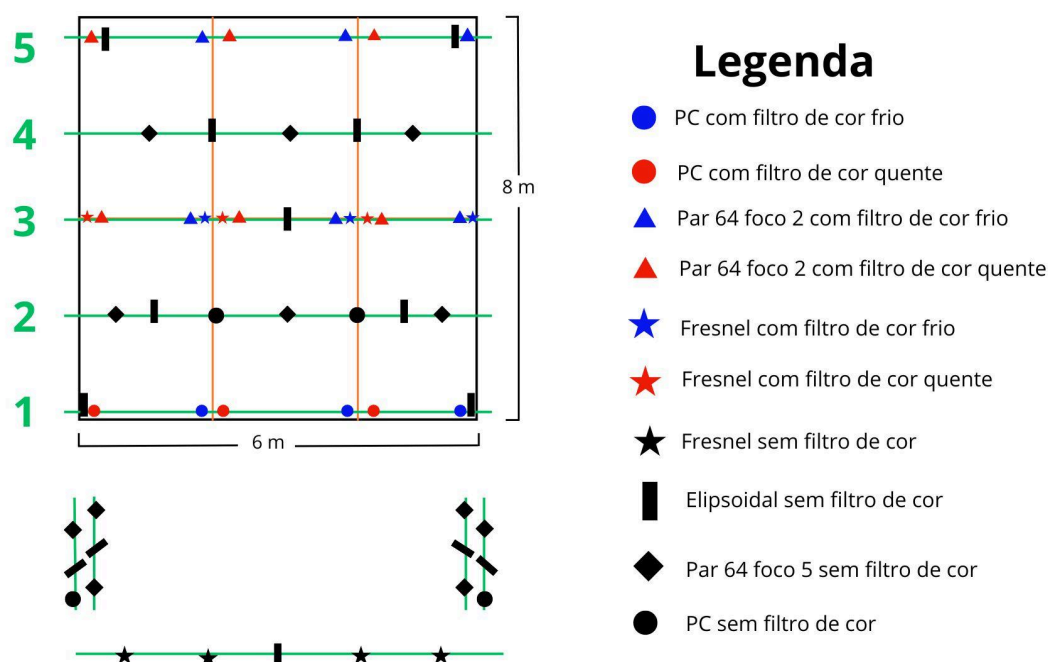
Figura 91. Distribuição dos refletores elipsoidais no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Por fim, fizemos o restante da distribuição pensando em possibilitar os efeitos de luz frontal e contraluz. Devido a inexistência de torres laterais, não pudemos considerar o efeito de luz lateral.

Figura 92. Mapa de luz base completo para o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.



Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Evidenciamos que restringimos a utilização de filtros de cor na etapa de aplicação da metodologia de McCandless (1932), pois não conseguimos averiguar a existência desses filtros na lista de materiais disponíveis no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

Entendemos que tanto o uso de filtros de cor, como a flexibilidade na afinação dos refletores, ampliam as possibilidades de efeitos de luz proporcionados por este mapa base.

Destacamos que, a utilização dos refletores encaixotados, bem como a recuperação dos refletores danificados pode ampliar as possibilidades da Iluminação Cênica no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto.

De modo complementar a essa proposta, uma sugestão para solucionar a entrada de luz natural durante os espetáculos, que necessitam da utilização de blackout, é a utilização de painéis leves ou cortinas blackout, instalados na parte interior da edificação. Essas intervenções não alteram os elementos originais,

possibilitando a reversibilidade total e a flexibilidade no uso. Essa entrada de luz natural gera reflexões, pois o controle total da cena faz parte do paradigma da cena italiana, finalidade a qual este espaço foi criado. Destacamos que segundo Lima (2006), as ideias de teóricos como Appia e Craig demoraram a modificar a cena brasileira, que se manteve fiel ao palco italiano e ao modelo realista, até meados do século XX.

A partir deste mapa base, podemos concluir que o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, possui uma estrutura de iluminação suficiente para atender suas demandas. Entretanto, indicamos sugestões para futuras aquisições e melhorias do espaço, no que concerne a iluminação, como: o conserto dos materiais danificados; a aquisição de torres laterais, para que pudéssemos ter uma flexibilidade ainda maior na composição das cenas; e a aquisição de equipamentos digitais, já que os refletores analógicos que temos neste teatro, estão sendo substituídos no mercado por equipamentos digitais, o que dificultará a manutenção a longo prazo.

Por fim, apontamos que como o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto não possui iluminação específica na fachada, deve-se pensar em um projeto de iluminação que acentue sua arquitetura, com tecnologias contemporâneas, como sistemas digitais. Melhorando a visibilidade noturna, aumentando a segurança e possibilitando um destaque ao monumento.

4. Considerações Finais

Esta pesquisa integra história do teatro, arquitetura, conservação do patrimônio e tecnologia da iluminação, possibilitando a reflexão sobre o uso e a apropriação dos espaços cênicos-culturais, apontando para importância da preservação, manutenção e adequação do espaço físico do edifício teatral às necessidades da produção artística ao longo dos anos, envolvendo a preocupação com a adequação das adaptações necessárias à sua vida útil e dinâmica.

A partir deste estudo, consideramos o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto como parte da paisagem patrimonial do município, representando sociabilidades e práticas culturais ao longo dos séculos. Este espaço expressa valores europeus coloniais e adaptações locais de diversas culturas. Defendemos a ideia de que a função performativa da Casa da Ópera de Ouro Preto, com todos os aspectos técnicos da cena, inclusive a iluminação, devem ser parte dos projetos de preservação deste espaço.

Nesse sentido, é necessária a escuta de profissionais do teatro e da iluminação durante as propostas de intervenção no espaço, para que elas estejam alinhadas ao paradigma da cena italiana, na compreensão da composição desta tipologia de edificação e seu valor patrimonial.

A partir das análises apresentadas neste texto, pudemos confirmar a nossa hipótese, tendo em vista que a edificação do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto reproduz os aspectos espaciais da estrutura e os conceitos envolvidos nas Casas de Ópera setecentistas, apesar de perder algumas de suas características originais ao longo das intervenções no decorrer dos séculos. Tal fenômeno decorre das dinâmicas de permanência e mudança, próprias de monumentos históricos.

Identificamos que em dado momento esta edificação constituiu-se como patrimônio cultural e espaço de produção artística da comunidade ouro-pretana. Entretanto, pudemos perceber a escassa apropriação desse espaço pela população residente, mesmo com algumas ações que buscam incentivar a popularização, como o fato de moradores não pagarem a visita diurna. Esta pesquisa não investigou a apropriação deste espaço pela comunidade, mas este foi um aspecto que chamou nossa atenção durante as investigações, tendo em vista que não encontramos grupos artísticos sediados na Casa da Ópera de Ouro Preto.

Pudemos observar que este aspecto está fragilizado, haja vista que não

percebemos uma identificação da população ouro-pretana como pertencente à história da Casa da Ópera de Ouro Preto. Isso pode explicar o porquê da dificuldade de preservação deste bem, considerando que ao longo de sua história ele passou longos períodos fechado e danificado.

Nesse sentido, devemos ressaltar que as casas de ópera italianas surgem de uma demanda/necessidade de um grupo específico da sociedade, e a falta de identificação com determinado espaço fragiliza sua permanência. Tal cenário se faz presente em Ouro Preto.

De qualquer modo, a dificuldade de cumprir sua missão de preservação da memória é evidente, uma vez que há incidências de danificação de suas estruturas, seja pela ação do tempo (falha na preservação) ou falta de manutenção e adaptação adequada. Percebemos que todas as intervenções realizadas na Casa da Ópera de Ouro Preto, foram paliativas, não conseguimos identificar um plano de prevenção de problemas.

Com relação às tentativas de adaptação correspondentes ao avanço tecnológico (que possibilita a iluminação como elemento transformador do espaço) e a observação das condições das instalações elétricas (que garantem o correto funcionamento, segurança das pessoas e conservação dos bens), constatamos que existem lacunas nos registros, o que dificultou a análise dessas adaptações. Entretanto, percebemos que existe zelo no que tange o funcionamento adequado da edificação, principalmente na contemporaneidade, período em que as normas brasileiras, assim como os parâmetros de preservação do patrimônio estão consolidados.

Ainda assim, percebemos uma negligência no que tange à Iluminação Cênica, sistema primordial neste tipo de edificação. Tal descaso é corroborado com a grande quantidade de equipamentos inutilizáveis e encaixotados, de modo que os usuários precisam terceirizar o serviço. Soma-se a isso a notável escassez de recursos humanos para manutenção e operação adequada do espaço.

Outro reflexo da falta de recursos humanos e da dificuldade de manter a edificação em seu pleno funcionamento, é a descontinuidade da programação e a divulgação incipiente das ações da Casa da Ópera de Ouro Preto. Nota-se, a baixa participação de grupos locais na programação do espaço, cuja inserção ativa poderia atuar como um vetor para dinamizar as atividades do teatro.

Sendo assim, defendemos que o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro

Preto é um teatro em risco, pois apesar de ser um bem tombado e reconhecido nacionalmente, enfrenta dificuldade na conservação, financiamento e uso contínuo. É necessário que este teatro seja mantido em uso, adaptando-se às necessidades técnicas contemporâneas, sem perder de vista seus aspectos originais. Para isso, a Casa da Ópera deve estar inserida em políticas culturais em âmbito municipal, estadual e federal, de modo a promover um turismo consciente, um uso comunitário e uma educação patrimonial.

4.1 Contribuições da pesquisa

Ao documentar de forma sistematizada a trajetória das práticas de iluminação na Casa da Ópera, avaliando o impacto das intervenções, propusemos uma estratégia de análise que pode ser replicada em outros teatros históricos brasileiros.

A conexão das necessidades técnicas contemporâneas às condições físicas e estruturais de um teatro do século XVIII, contribui para proposta de protocolos ou diretrizes técnicas, para intervenção de edificações teatrais históricas.

Acreditamos que o registro apresentado, possa contribuir para que ocorra uma melhor gestão e aproveitamento do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, permitindo que a população usufrua das programações artísticas culturais, tendo uma boa experiência. Ademais, esse registro pode servir de modelo para outras edificações teatrais.

4.2 Limitações da pesquisa

Devido a incompletude do inventário e dos documentos acessados sobre o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto, evidenciamos que a pesquisa tem limitações no que tange à precisão de alguns dados. Algumas intervenções relatadas por estudiosos deste espaço, não constam no inventário, por exemplo. Ademais, as intervenções não são detalhadas, então muitas vezes conseguimos apenas informações generalistas, como por exemplo “reforma nas instalações elétricas”.

Sendo assim, apesar do esforço no que diz respeito ao levantamento documental, parte dos registros referentes às práticas de iluminação dos séculos XVIII e XIX é fragmentada ou inexistente. Impedindo uma análise minuciosa no que tange às adaptações que viabilizaram e ainda viabilizam a Iluminação Cênica neste espaço.

Além disso, as discussões sobre o patrimônio mostraram-se limitadas, pois não se evidenciou a relevância social do Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto para a comunidade ouro-pretana. Entendemos que o fortalecimento desse vínculo de identidade e pertencimento, poderia atuar como um fator decisivo para a conservação do bem.

4.3 Sugestões para pesquisas futuras

Identificamos que o Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto como objeto de estudo ou até mesmo campo, possibilita uma infinidade de pesquisas. Sendo assim, a primeira sugestão de pesquisas futuras refere-se ao estudo detalhado das intervenções realizadas ao longo dos séculos nesta edificação, buscando explorar melhor quais os paradigmas espetaculares estão por trás dessas modificações. Para que assim, pudéssemos identificar como seria uma proposta de intervenção deste espaço considerando a contemporaneidade, de modo que se mantenha a perspectiva histórica, original e de memória.

Outra proposta seria um estudo de pós ocupação desta edificação, com o intuito de avaliar o desempenho deste edifício, considerando além dos aspectos físicos a percepção dos usuários.

Outro caminho são as aferições dos padrões estabelecidos pelas normas ABNT, para edificações teatrais e o desenvolvimento de protocolos específicos para o monitoramento contínuo de equipamentos de iluminação, assim como, os impactos do uso contemporâneo em edifícios históricos.

Ademais, podem ser desenvolvidos estudos com softwares de modelagem 3D e simulação luminotécnica, com o objetivo de reconstruir o desenvolvimento da iluminação no Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto por período.

Por fim, uma sugestão para trabalhos futuros tem a ver com as referências de intervenções em teatros semelhantes à Casa da Ópera, em outras cidades históricas brasileiras de pequeno e médio porte.

REFERÊNCIAS

APPIA, A. **A Obra de Arte Viva**. [1921] Lisboa: Editora Arcádia, 3ª edição, 2005.

ARAÚJO, E. R. S, et al. A restauração do Teatro Municipal de Ouro Preto - MG. **Revista Escola de Minas**, vol. 62, núm. 3, jul-set. 2009, pp. 379-384.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. [1938] Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, R. C. **A iluminação cênica como modificadora de espaços**. Lorí Crízel + Partners Arquitetura, 2020. Disponível em: <https://www.loricrizel.arq.br/2179-2/?fbclid=IwAR3kqH5K7fjublGn4lrSTZzvrkzBJk1Vo7TFZaefvdlFQ1Xy2NthyNOYbl>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Iluminância de interiores**. Rio de Janeiro, 1992. NBR 5413. Disponível em <https://www.normas.com.br/visualizar/abnt-nbr-nm/5254/abnt-nbr5413-iluminancia-d-e-interiores> . Acesso em 30 out. 2025.

_____. **Instalações elétricas em locais de afluência de público - Requisitos específicos**. Rio de Janeiro, fev. 1996. NBR 13570. Disponível em https://eletroenergia.com.br/wp-content/uploads/2020/04/nbr_13570.pdf?srsitid=AfmBOoqqQtoonVfVoZ-3PcADeHQYBRkMQVtMp4KkgrywgRA6y-temawS . Acesso em 30 out. 2025.

_____. **Instalações elétricas de baixa tensão**. Rio de Janeiro, 30 set. 2004. NBR 5410. Disponível em <https://docente.ifrn.edu.br/jeangaldino/disciplinas/2015.1/instalacoes-eletricas/nbr-5410> . Acesso em 30 out. 2025.

_____. **NBR 14653-7: Avaliação de bens Parte 7: Bens de patrimônios históricos e artísticos**. Rio de Janeiro, p. 12. 2009.

_____. **Iluminação de ambientes de trabalho Parte 1: Interior**. Rio de Janeiro, 21 mar. 2013. NBR ISO/CIE 8995-1. Disponível em https://ceartransparente.ce.gov.br/attachments/6655554e059b404fbb282b4ebbe9e5403fdf012b/store/6642a0e65d7966201d69538b2b89c015bbdc3d1da07609cba71a400ff924/nbriso_cie8995-1.pdf . Acesso em 30 out. 2025.

_____. **ABNT NBR 14653-1:2019 — Avaliação de bens — Parte 1: Procedimentos gerais**. Rio de Janeiro: ABNT, 2019.

AUSTRALIA ICOMOS. **The Burra Charter**: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Burra, 19 abr. 1979.

BAETA, R.E. **A Cidade barroca na Europa e América Ibérica** [online]. Salvador: EDUFBA, PPGAU, 2017, 495 p. ISBN 978-85-232-1997-0. <https://doi.org/10.7476/9788523219970>.

BARRANHA, H [org.]. **Patrimônio cultural**: conceitos e critérios fundamentais.

Primeira edição: IST Press e ICOMOS-Portugal. Lisboa, 2016.

BARRETTO, D. C.; FERREIRA, A. L. A; CÂMARA, M. J. B. PALCOS DA HISTÓRIA: UM OLHAR FENOMENOLÓGICO SOBRE OS TEATROS ALBERTO MARANHÃO E SANDOVAL WANDERLEY.. In: **Anais do 18º Seminário de história da cidade e do Urbanismo: Horizontes (Im)possíveis**. Anais... Natal (RN) UFRN, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/18-shcu-seminario-historia-cidade-urbanismo/1006766-PALCOS-DA-HISTORIA--UM-OLHAR-FENOMENOLOGICO-SOBRE-OS-TEATROS-ALBERTO-MARANHAO-E-SANDOVAL-WANDERLEY>. Acesso em 13 jan. 2026.

BENEVIDES et al. **Fundamentos da iluminação**. Universidade Federal da Bahia, 2023.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. [1968] São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRASIL. **Código Criminal do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1830.

_____. **Código Penal dos Estados Unidos do Brasil**. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

_____. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. [Brasília], 30 nov. 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 8 nov. 2025.

_____. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 07 nov. 2025.

_____. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 7 ago. 2000.

_____. **Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001**. Regulamenta os artigos 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 jul. 2001.

_____. **RESOLUÇÃO NORMATIVA ANEEL Nº 1.000**, de 7 de dezembro de 2021. Estabelece as Regras de Prestação do Serviço Público de Distribuição de Energia Elétrica, nas quais estão dispostos os direitos e deveres do consumidor e demais usuários do serviço. Disponível em <https://www2.aneel.gov.br/cedoc/ren20211000.html>. Acesso em 30 out. 2025.

BRECHT, B. **A Mãe** [1971]. Tradução de Yvette K. Centeno e Teresa Balté; edição de texto: Miguel-Pedro Quadrio. Lisboa: Livros de Areia, 2009.

BRESCIA, R. M. **C'EST LÀ QUE L'ON JOUE LA COMÉDIE: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)**. Paris, 2010. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea e Ciências da Música) - Université Paris IV et de l'Universidade Nova de Lisboa.

_____. Os teatros públicos na capital das Minas setecentistas: da casa da Ópera de Vila Rica ao Theatro do Ouro Preto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, núm. 52, mar. 2011, pp. 89-106. Universidade de São Paulo - São Paulo, Brasil

_____. A primeira Casa da Ópera na América Portuguesa: representações teatrais em Vila Rica na primeira metade do século XVIII. **Cadernos de História**, v. 23, n. 38, p. 79-93, 8 dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernohistoria/article/view/28326>. Acesso em 02 out. 2023.

BROCKETT, O. G.; BALL, R. J. **The Essential Theatre**. 10. ed. Boston: Wadsworth, 2011.

BUDASZ, R. **Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822)**. Curitiba: Deartes Universidade Federal do Paraná, 2008.

CANCLINI, N. G. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.23, p. 94–112, 1994.

CARLSON, M. A. **Places of Performance: The Semiotics of the Theatre Architecture**. Cornell University Press. Revised ed., 1989.

CARON, J. O. **O território do espelho: A Arquitetura e o Espetáculo Teatral**. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - FAU - USP.

CONGRESSO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO EUROPEU. **Declaração de Amsterdã**. Amsterdã: out. 1975.

COSTA, S. A. P; NETTO, M. M.G. **Fundamentos de morfologia urbana**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

CRAIG, E. G. **Rumo a um novo teatro & cena**. [1906] Tradução de Luiz Fernando Ramos. 1ª ed. Editora perspectiva, 2017.

ESTADO DE MINAS. **Casa da Ópera de Ouro Preto é reaberta após revitalização**. 2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/gerais/2023/12/6671217>. Acesso em: 14 nov. 2025.

FONSECA, M. C. L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GARCÉS ALZAMORA, A. **La Ciudad Teatro**. El lugar de la escena y otros lugares. Valparaíso, 2019.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São

Paulo, 2002.

GODOY, S. C. **Quadro geral sobre cenotecnia teatral no Brasil**: relatório final de pesquisa. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Coordenadoria de Iniciação Científica e Integração Acadêmica, 2020.

GRAZIOLI, C. **Luce e ombra**: Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale. Edizione digitale - ISBN 9788858114391. Editori Laterza. Itália, 2015.

GRAZIOLI, C; MARI, P. **Dire luce**: Una riflessione a due voci sulla luce in scena. Cue Press. Itália, 2020.

HANNAH, D. **Event-Space**: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde. Routledge. London and New York, 2019.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/ouro-preto/panorama>. Acesso em 04 abr. 2022.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). **Carta de Veneza**: International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites. Veneza: 25-31 mai. 1964.

_____. **Carta de Cracóvia 2000**: Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido. Cracóvia: 26 out. 2000.

_____. **Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas** (Washington Charter). Washington D.C.: 15 out. 1987.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Carta Brasília**. Cone Sul. Brasília: 1995.

_____. **Monumenta reinaugura Casa da Ópera de Ouro Preto**, em Minas Gerais. 2007. Disponível em: <https://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1875/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

_____. **Teatro Municipal de Ouro Preto reabre após revitalização**. 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3335/teatro-municipal-de-ouro-preto-reabre-apos-revitalizacao>. Acesso em: 21 nov. 2025.

JONES, I. **The Most Notable Antiquity of Great Britain**. London, Printed by James Flefrier for Daniel Pakeman at the sign of the Rainbow in Fleetstreet, and Laurence Chapman next door to the Fountain Tavern in the Strand, 1655.

_____. **The Designs of Inigo Jones**. Publifli'd by William Kent, With fome Additional Defigns, 1727.

LIGA DAS NAÇÕES. Escritório Internacional de Museus. **Carta de Atenas**: sobre o restauro de monumentos históricos. Atenas: 21-30 out. 1931.

LIMA, E. F. W. **Arquitetura do Espetáculo**: Teatros e cinemas da Praça. Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

_____. Teatro e Memória: casas de óperas nas Minas Gerais no século XVIII. **Revista Urdimento**, núm. 6, nov. 2004.

_____. **Das vanguardas à tradição**: arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. Reflexões historiográficas sobre a arquitetura teatral europeia: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. **CADERNOS PROARQ** 37 v.2, 2021.

LIMA, M. R. C. **Percepção Visual Aplicada à Arquitetura e à Iluminação**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2010.

MCCANDLESS, S. R. **A Method of Lighting the Stage**. Theatre Arts, INC. New York, 1932.

MENESES, U. T. B. **A Cidade como Bem Cultural**: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio histórico urbano. 2006.

MINISTÉRIO DA CULTURA E INSTITUTO CULTURAL VALE. **Nota de Programa**. 2023. Disponível em: <https://www.fima.art.br/teatro-municipal-de-ouro-preto>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MINISTÉRIO DE INSTITUIÇÕES PÚBLICAS. **Carta do Restauro**. Governo da Itália: 06 abr. 1972.

MUNÓZ VIÑAZ, S. **Contemporary Theory of Conservation**. Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

NASSER, N. Planning for urban heritage places: reconciling conservation, tourism and sustainable development. **Journal of Planning Literature**, Pennsylvania, v. 17, n. 4, p. 467-479, mai. 2003. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.870.4494&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em 10 out. 2023.

OPENAI. ChatGPT. **Esquema sobre o sistema McCandless**. [S. l.]: OpenAI, 2025. Disponível em: <https://chat.openai.com>. Acesso em: 30 out. 2025.

_____. ChatGPT. **Esquema palco à italiana**.. [S. l.]: OpenAI, 2026. Disponível em: <https://chat.openai.com>. Acesso em: 10 jan. 2026.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável**. Nova York: ONU, 2015. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs/11>. Acesso em: 8 nov. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). **Recomendação Paris** - Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Paris: 16 nov. 1972.

_____. **Recomendação de Nairóbi**. Nairóbi: nov. 1976.

_____. **Recomendação de Paris**. Paris: 17 out. 2003.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS. **Normas de Quito**. Quito: nov. / dez. 1967.

OURO PRETO. **Lei Complementar nº 29, de 28 de dezembro de 2006**. Estabelece o Plano Diretor do Município de Ouro Preto. Ouro Preto: Câmara Municipal, 2006. Disponível em <https://www.ouopreto.mg.gov.br/static/lc-29-2006-plano-diretor.pdf>. Acesso em 11 fev. 2026.

_____. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural** – Acervo Urbano: Estruturas Arquitetônicas e Urbanísticas – Teatro Municipal de Ouro Preto (Casa da Ópera). Ouro Preto: Secretaria Municipal de Patrimônio e Desenvolvimento Urbano, 2012. 23 p.

_____. **Lei Complementar nº 91, de 28 de dezembro de 2010**. Altera a Lei Complementar Municipal nº 29, de 28 de dezembro de 2006, que estabelece o Plano Diretor do Município de Ouro Preto e dá outras providências. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 2010. Disponível em https://www.ouopreto.mg.gov.br/static/arquivos/menus_areas/lei-complementar-91-plano-diretor.pdf?dc=8959. Acesso em 11 fev. 2026.

_____. **Lei Complementar nº 93, de 20 de dezembro de 2011**. Estabelece normas e condições para o parcelamento, a ocupação e o uso do solo urbano no Município de Ouro Preto. Ouro Preto: Câmara Municipal, 2011. Disponível em https://www.ouopreto.mg.gov.br/static/arquivos/menus_areas/LC%20Municipal%2093%202011%20Normas%20para%20o%20parcelamento.pdf. Acesso em 11 fev. 2026.

PALLADIO, A. **I Quattro Libri dell'Architettura**. Venetia, Appreffo Dominico de' Francefchi, 1570.

PATTE, P. **Essai sur l'architecture théâtrale**, Ord La Plus Avantageuse À Une Salle de Spectacles, 1782.

PILBROW, R. **Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life**. London: Nick Hern Books, 1997.

PRATS, L. **Antropología y patrimonio**. Barcelona: Ariel, 1997.

RAMON GRAELLS, A. Els inventors del teatre a la italiana. **3ZU**: revista d'arquitectura, 1995, núm. 4.

ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SAUNDERS, G. **A treatise on theatres**. Yale University Library, 1790.

SERLIO, S. **Tutte l'opere d'architettura et prospetiva**. Venetia, Francesco de' Franceschi, 1584.

SIMÕES, C. F. **À Luz da Linguagem**. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível' (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA – USP.

_____. **À Luz da Linguagem**. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível" & outras poéticas da luz. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Artes) - ECA - USP.

SILVA, W. **Emenda parlamentar garante ao Teatro Municipal de Ouro Preto novos equipamentos de iluminação e som**. 2021. Disponível em <https://www.ouropreto.mg.gov.br/desenvolvimentourbano/noticia/1845>. Acesso 28 nov. 2025.

STEPHAN, I. I. C. **Patrimônio em risco: o patrimônio arquitetônico na zona proibida**. 1. ed. - Curitiba: Appris, 2021.

WAGNER, R. **A obra de arte do futuro**. [1850] Tradução de José Miranda Justo. Antígona Editores Refractarios, LDA, 2003.

YIN, R. **Estudo de Caso: Planejamento e Métodos** - 2a Edição Porto Alegre: Bookman, 2001.

As traduções de trechos estrangeiros presentes nesta tese foram realizadas com o auxílio de ferramentas de inteligência artificial, como o ChatGPT (OpenAI) e/ou DeepL Translator, seguidas de revisão crítica por parte da autora.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Appia, Adolphe: 23, 25, 39, 57, 67 - 70, 163.

Arquitetura: 17, 19, 20, 24 - 26, 29, 35, 39, 47, 49, 50, 56, 57, 62 - 64, 67, 70 - 73, 75, 76, 86, 112, 11, 118, 138, 141, 156, 158, 163, 164.

B

Berthold, Margot: 23, 24, 27 - 31, 34, 35, 134, 138.

C

Casa de Ópera: 20 - 22, 24, 32, 44, 47, 50, 57, 60, 96, 100, 103, 104, 108 - 110, 127, 129, 134.

Casa da Ópera de Ouro Preto: 20, 21, 23, 24, 76, 97, 100, 101, 103, 104, 108, 111, 114, 124, 125 - 127, 130, 132, 134, 135, 139, 141, 150, 154 - 158, 160, 164, 165.

Casa da Ópera de Vila Rica: 19, 104, 109 - 112, 127, 128, 139, 143.

Carlson, Marvin: 23, 24, 26 - 28, 31, 32, 34, 38, 40, 42, 43 - 51, 54 - 56, 95, 129, 136, 139 - 141.

Craig, Edward Gordon: 23, 25, 63, 67, 69, 70, 163.

E

Edifício Teatral: 20, 21, 53, 56, 62, 106, 139, 164.

Espaço Cênico: 20, 22, 25, 27, 30, 37, 57, 64, 68, 70, 106, 130, 156.

F

Fonseca, Maria Cecília: 23, 25, 58, 87 - 89, 92, 94, 95, 155.

I

Iluminação Cênica: 20 - 26, 59, 62, 63, 64, 66, 71, 79, 97, 98 - 100, 103, 105, 106, 108, 117, 143, 145 - 148, 152, 154, 155, 162, 165, 166.

N

Nasser, Noha: 23, 25, 91 - 93, 126.

O

Ouro Preto: 15 - 19, 21, 87, 91, 104, 105, 108, 109, 114, 115, 117 - 119, 121, 123, 125, 126, 128, 130, 131, 134, 135, 138, 141, 143, 149, 155, 165.

P

Palco à italiana: 21, 36, 37, 39, 47, 60, 135.

Palco italiano: 38, 39, 52, 58, 64, 69, 70, 137, 157, 163.

Patrimônio: 17, 20 - 26, 84 - 95, 97, 99, 104 - 107, 115, 118, 119, 124, 126, 127, 139, 144, 152, 155, 164, 165, 167.

Preservação: 18 - 22, 25, 84 - 95, 105, 106, 119, 124, 126, 127, 153, 155, 164, 165.

R

Roubine, Jean - Jacques: 20, 23, 25, 38 - 40, 56, 63, 66, 68 - 70, 156.

T

Teatro Municipal - Casa da Ópera de Ouro Preto: 17, 19 - 23, 26, 87, 96, 101, 103 - 106, 108, 109, 117, 119 - 129, 131 - 133, 135, 136, 138 - 141, 143, 145 - 149, 151 - 155, 157 - 159, 161 - 167.

V

Viñas, Muñoz: 23, 25, 94, 95.