



UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

JOSÉ ALEXANDRE MATEUS DE MARQUES FRUTUOSO

(Licenciado)

Projecto para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura
(Mestrado Integrado em Arquitectura)

Orientador científico: Professor Doutor Paulo Almeida

Co-Orientador: Professora Doutora Joana Bastos Malheiro

Júri:

Presidente: Doutor Carlos Jorge Henriques Ferreira

Vogal: Doutor Francisco Carlos Almeida do Nascimento e Oliveira

Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa

Lisboa, Outubro 2018



UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

JOSÉ ALEXANDRE MATEUS DE MARQUES FRUTUOSO
(Licenciado)

Projecto para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura
(Mestrado Integrado em Arquitectura)

Orientador científico: Professor Doutor Paulo Almeida
Co-Orientador: Professora Doutora Joana Bastos Malheiro

Júri:

Presidente: Doutor Carlos Jorge Henriques Ferreira
Vogal: Doutor Francisco Carlos Almeida do Nascimento e Oliveira

Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa
Lisboa, Outubro 2018

TÍTULO | O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO

SUB – TÍTULO | Conservatório Regional Santomense

DISCENTE | José Alexandre Mateus de Marques Frutuoso

ORIENTADOR | Professor Auxiliar Doutor Paulo Almeida

CO-ORIENTADOR | Assistente Convidada Arq. Joana Bastos Malheiro

RESUMO

O presente projecto final de mestrado, reconhece o passado e a memória afecta ao lugar, a evolução da cidade de São Tomé e o Tchiloli como um veículo da identidade santomense, no ímpeto de preservar a Arquitectura e património de São Tomé e Príncipe, culminando na formulação de hipóteses para uma renovação contemporânea.

Considerando o contexto em que se insere, recorre-se ao estudo dos elementos primários e dos factos urbanos para definir um programa base de requalificação do sistema urbano do Parque Popular, enquadrado numa visão maior, com a pretensão de preservar o sentido identitário do lugar.

O (re)desenho e a respectiva intervenção, parte da reflexão de sistemas urbanos à escala pedonal, na consideração analógica dos espaços de ensino performativos e de conservação dos movimentos e técnicas artísticas locais, reflectindo um acto de projectar consciente e sustentável.

PALAVRAS-CHAVE

São Tomé e Príncipe | Tchiloli | Teatro | Parque Popular | Conservatório Regional

Mestrado Integrado em Arquitectura

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Lisboa, Outubro 2018

TITLE | THE RITUAL FROM THE SQUARE TO THE STAGE

SUB – TITLE | Saint Toméan Regional Conservatory

STUDENT | José Alexandre Mateus de Marques Frutuoso

MAIN ADVISOR | Professor Auxiliar Doutor Paulo Almeida

CO-ADVISOR | Assistente Convidada Arq. Joana Bastos Malheiro

ABSTRACT

The present master's project recognizes the past and the memory that affects the place, the evolution of the city of Saint Thomas and the Tchiloli as a vehicle of the Saint Toméan identity, in the impetus to preserve the architecture and patrimony of Saint Thomas and Prince, culminating in the formulation of hypotheses for a contemporary renewal.

Considering the context in which it is inserted, it is used the study of the primary elements and the urban facts to define a basic program of requalification of the urban system of the Popular Park, framed in a greater vision, with the pretension of preserving the identity sense of the place.

The (re)design and the respective intervention, is based on the reflection of urban systems at the pedestrian scale, also in the analogical consideration of performative teaching spaces and conservation of local artistic movements and techniques, reflecting a conscious and sustainable project.

KEYWORDS

Saint Thomas and Prince | Tchiloli | Theatre | Popular Park | Regional Conservatory |

Master in Architecture

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Lisboa, October 2018

AGRADECIMENTOS

Faciendum.

A minha sincera gratidão a todas as pessoas que me acompanharam nesta jornada, principalmente à minha família e amigos. Sendo impossível mencionar todos, quero agradecer em especial;

Aos meus pais, aos meus irmãos, o Ricardo, o Nuno e a Catarina Iguamente à minha melhor amiga e namorada, Alejandra, pelo amor incondicional. Aos meus orientadores, Paulo Almeida e Joana Bastos Malheiro, pela enorme estima e admiração que nutro por eles, agradeço a confiança e a orientação nesta etapa,

Aos meus caros Tutianos, em especial os Lutadores, Miguel Carralas, Rita Santos, Inês Chora, João Nabais, Pedro Ferreira. Também aos meus amigos e colegas de trabalho da Byfurcação Teatro, em especial, ao Ricardo Karitsis, Paulo Cintrão, Sandra, Joana Lobo, Erica, Rafael, Fernando, Fábio, entre outros. Aos teóricos do Caos e aos colegas da Cossoul. Aos meus amigos da faculdade, Stefan, Josmar e Kiko, André, Pedro, Baltazar.

Em memória do José Formiga.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	07
ESTADO DA ARTE	09
I ANÁLISE DO TERRITÓRIO	14
1.1 ÁREA DE INTERVENÇÃO	14
1.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO, APONTAMENTOS SOBRE A CIDADE	14
1.1.2 CONTEXTO CULTURAL SANTOMSENSE	22
1.2 O TEATRO ENQUANTO CONJUNTO ARQUITECTÓNICO	24
1.2.1 A IDEIA DO TEATRO	24
1.2.2 OS LUGARES DE REPRESENTAÇÃO TEATRAL, BREVE EVOLUÇÃO	27
1.2.3 TCHILOLI DO TERREIRO AO PALCO	41
II O LUGAR PARQUE POPULAR	56
2.1 PARQUE POPULAR E A SUA GENESI	56
2.2 O QUADRO INSTRUMENTAL	60
2.2.1 SUPER-ESTRUTURAS	60

III O PROJECTO	65
3.1 A CONSTRUÇÃO DO PROGRAMA	65
3.2 O PROJECTO URBANO	67
3.2.1 PRESSUPOSTOS PROGRAMÁTICOS	67
3.2.2 ELEMENTOS PRIMÁRIOS E ESTRUTURANTES	70
3.3 A PROPOSTA EDIFICADA	71
IV CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
V BIBLIOGRAFIA	77
VI ANEXOS	84
ANEXOS I O LUGAR	86
ANEXOS II O PROCESSO DE TRABALHO	
ANEXOS III O PROJECTO /PEÇAS DESENHADAS ANEXOS	88

ÍNDICE DE FIGURAS

01. O Piteiro

Fonte: © Inês Gonçalves | <https://tchiloli.com/>

02. Banda da Tragédia do Caixão Grande

Fonte: © Inês Gonçalves | <https://tchiloli.com/>

03. Dama da Rainha

Fonte: © Inês Gonçalves | <https://tchiloli.com/>

04. Entrada do Parque Popular, Vista da Rotunda da Av. Independência

Fonte: © Joana Bastos Malheiro

05. Restauração do Parque Popular, Vista da Rua de Goa

Fonte: © Joana Bastos Malheiro

06. Igreja do Bom Jesus

Fonte: © Joana Bastos Malheiro

07. Igreja do Bom Despacho

Fonte: © Joana Bastos Malheiro

08. Cine-Teatro Marcelo Veiga

Fonte: © Ribeiro Ribeiro | <http://www.visitar-saotomeprincipe.com/?p=55>

09. Arquivo de São Tomé e Príncipe

Fonte: © Joana Bastos Malheiro |

10. Maquete do Plano Urbano visto pela Baía Ana Chaves

Fonte: © Autor

11. Maquete do Plano Urbano visto pela Av. Independência

Fonte: © Autor

12. Maquete da Habitação, Estrutura das Paredes Interiores

Fonte: © Autor

13. Maquete da Habitação, Estrutura das Paredes Interiores

Fonte: © Autor

14. Maquete do Plano Urbano visto da Rotunda

Fonte: © Autor

15. Esquisso da Igreja de Bom Jesus

Fonte: © Autor

16. Esquisso do (Re) Desenho Urbano, Narrativa

Fonte: © Autor

17. Maquete da Ilha de São Tomé, Curvas de Nível - Vista Lateral

Fonte: © Autor

18. Maquete da Ilha de São Tomé, Curvas de Nível - Vista Topo

Fonte: © Autor

19. Maquete da Ilha de São Tomé, Curvas de Nível - Pormenor da Baía Ana Chaves

Fonte: © Autor

20. Maquete da Intervenção Urbana – Parque Popular

Fonte: © Autor

21. Maquete da Intervenção Urbana – Parque Popular

Fonte: © Autor

22. Maquete da Intervenção Urbana – Vista da Igreja do Bom Despacho

Fonte: © Autor

23. Maquete da Habitação – Vista Lateral

Fonte: © Autor

24. Maquete da Habitação – Pormenor das Coberturas

Fonte: © Autor

25. Maquete da Habitação – Vãos

Fonte: © Autor

26. Maquete do Teatro – Vista Topo

Fonte: © Autor

27. Maquete do Teatro – Pormenor da Entrada

Fonte: © Autor

28. Maquete do Teatro – Detalhe Materialidade

Fonte: © Autor

29. Maquete do Teatro – Cobertura

Fonte: © Autor

30. Maquete do Teatro – Pormenor do Interior

Fonte: © Autor

INTRODUÇÃO

O tema escolhido, foi proposto pelo professor João Sousa Morais e a professora Joana Bastos Malheiro no âmbito do exercício iniciado na unidade curricular de Laboratório de Projecto VI, que tem por temática a Arquitectura Tropical, especificamente nos países africanos de matriz lusófona, como Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, sendo a cidade de São Tomé o território eleito.

O exercício em concreto visou a intervenção, numa primeira fase a nível urbano, na área delimitada pelo ao Parque Popular. O programa engloba a requalificação do espaço público, habitação e usos colectivos, tendo em consideração os contextos geográficos climatéricos, culturais entre outras condicionantes.

Depois da primeira fase, transito para o projecto final de mestrado com o desenvolvimento de um projecto que pretende preservar e consolidar a memória e identidade do povo santomense, através da revitalização do tecido urbano, em particular do lugar, que partilha de uma afinidade com as tradições e manifestações artísticas locais e à qual a sua população considera como o sítio de eleição para as suas representações.

O presente trabalho encontra-se estruturado, de acordo com uma metodologia experimental de projecto, em três capítulos. Numa primeira fase, a *análise do território* através de uma pesquisa e recolha de elementos bibliográficos. Em seguida, na *análise do lugar*, estabelece-se questões relativas ao lugar e os respectivos hábitos tradicionais locais, procurando analisar a informação recolhida e fundar uma leitura análoga à criação de estratégias conscientes na abordagem do projecto. A última fase, *o projecto*, surge como uma resposta e assenta no desenvolvimento do projecto propriamente dito. Depois de elaborado o programa que responde pela sua componente projectual ao desenho urbano, a proposta é completa com o auxílio de desenhos e peças tridimensionais que melhor ilustram o projecto do Conservatório Regional e o novo facto urbano, o Teatro.

A primeira fase, *Análise do Território* incide na análise do seu contexto histórico e geográfico de modo a justificar a leitura e entendimento particular da área de intervenção no território santomense, assente nos fundamentos, da compreensão da sua cultura e o modo de habitar o espaço público.

Na fase intermédia, *Análise do Lugar*, será dedicada à análise dos elementos recolhidos e ao estudo de hipóteses e soluções que melhor se adequam às necessidades do lugar. Munido de um quadro instrumental inerente à compreensão do território e o contexto social, desenvolvem-se várias estratégias assentes no estudo teórico, de modo a entender qual a melhor abordagem ao projecto.

Na fase final, *O Projecto*, é estruturado um programa do desenho urbano e do edificado que responde, pela sua componente projectual de intervenção, desenvolvendo questões indissociáveis das premissas urbanas. Por fim é materializado na criação de peças que ilustram a proposta do Conservatório Regional, nomeadamente desenhos técnicos, modelos tridimensionais e protótipos. Após a conclusão, são avaliados e revistos os objetivos propostos a fim de compreender se foram atingidos.

ESTADO DA ARTE

As diversas investigações e projectos realizados no âmbito dos temas do *Teatro* e do *Tchiloli*,¹ revelaram-se imprescindíveis para analisar a pluralidade de realidades que em si encerram, no intuito de compreender o objecto de estudo.

Para o desenvolvimento e conceptualização do conceito de teatro é fundamental reflectir, em primeiro lugar, sobre a sua génese. Segundo Andreia Garcia, os primeiros indícios cerimoniosos comprovam que a necessidade de representação ou expressão social remonta aos primórdios da acção humana.² Estas manifestações metamorfosearam-se até às primeiras sociedades primitivas que concretizavam os ritos, à qual se atribui a origem do teatro.

No entanto, assoma uma questão vital, o que é o teatro? José Ortega Y Gasset formula uma resposta através da sua “*des-ocultação*”. Na sua primeira definição o autor alega que “*o teatro é um edifício*”.³ Se ao limitarmos um espaço, concebemos a sua configuração espacial interior, podemos afirmar que na forma interior do edifício descobrimos qual é, em cada caso, a sua finalidade. Em seguida o filósofo apresenta o jogo que está vinculado à sua arquitectura através da triangulação das dualidades. Na primeira conclui-se que a *sala* e *palco* formam o espaço teatral que se articula com segunda dualidade, onde o público toma o lugar da *sala* e os actores do *palco*. A última parte do princípio de que, se tudo o que os actores fazem em palco é diante de um público e quando o público se vai este também, concluímos que o público está na sala *para ver* e os actores no palco *para serem vistos*, em síntese o “*teatro é um sítio aonde se vai*”⁴ à qual o espectador ocupa o lugar do miradouro.

¹ O *Tchiloli* em dialecto santomense significa simplesmente *Teatro* ou qualquer representação teatral.

² GARCIA, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual. pp.41-42

³ ORTEGA Y GASSET, José; La Idea Del Teatro, y outros escritos sobre teatro. p.231

⁴ *Idem*. pp.232 e 236

Neste contexto, em 1993, Brook afirma que qualquer espaço *vazio* pode ser considerado *cena visto* que para o autor, quando *“alguém atravessa esse espaço vazio enquanto outros o observam, isto basta para que o acto teatral esteja lançado”*.⁵

Ortega Y Gasset continua esclarecendo que a transfiguração mais prodigiosa do teatro reside na metamorfose de *re-presentar* ou apresentar outro ser distinto de si mesmo e qualquer teatro como lugar, é aonde se cumprem transfigurações.⁶ Em suma a realidade que substancia o teatro, consiste em admitir que os actores são farsantes e o público cúmplice, deixa-se frasear. Este jogo teatral como nos diz Ortega Y Gasset, *“(...) é a arte ou técnica que o homem possui capaz de suspender virtualmente a sua escravatura dentro da realidade, e escapar a si mesmo deste mundo que vive a outro irreal”*.⁷

De modo a compreender a sua condição efémera, Graça dos Santos diz-nos que o teatro *“É a arte viva do instante presente, a sua memória depende antes de mais e essencialmente do espectador que a vê e do actor que a representa”*.⁸ Este é o contracto tácito que se estabelece, alguém num sítio qualquer a ver coisas a acontecer e alguém que faz acontecer enquanto é visto, quando termina reside somente na memória.

De forma a entender a validade desta definição no teatro contemporâneo, temos de considerar o surgimento de inúmeros movimentos artísticos que reflectiram novas pesquisas teatrais e os lugares onde estas se manifestaram, pois como Alan Read afirma, *“(...) o teatro e a vida quotidiana estão em constante negociação e não há nenhuma conclusão quanto ao seu possível equilíbrio ou sobre qual das duas é que prevalece sobre a outra.”*⁹

⁵ BROOK, Peter; O Diabo é o Aborrecimento. p.25

⁶ ORTEGA Y GASSET, José; La Idea Del Teatro, y outros escritos sobre teatro. pp.237-247

⁷ Idem. p.256

⁸ GRAÇA DOS SANTOS, O Espetáculo Desvirtuado. p.37

⁹ READ, Alan; Theatre & Everyday Life. p.104

Os breves apontamentos da história dos lugares de representação teatral de Andreia Garcia¹⁰ e Augusto Sobral¹¹ auxiliam a uma aceção das essenciais concepções que sustentam as actividades e as práticas humanas e teatrais.

No caso do teatro, observando os seus aspectos primordiais e como se manifestaram através dos tempos, revela-se complexa a sua definição principalmente se especulamos acerca dos diferentes e mais contraditórios propósitos dos lugares de representação. Porém, é fundamental a distinção de que para o Homem do teatro o problema será o do tipo de espectáculo das sociedades futuras, para o arquitecto será antes de mais o de uma programação definida inexistente. Augusto Sobral evidencia que a carência de dados relativos à finalidade, poderá levar o arquitecto a querer encarar o problema da sala de espectáculos como o do desenvolvimento do espaço dentro deste ou daquele critério, e inevitavelmente ver-se-á a braços com um manancial de informações que quase se contradizem.¹²

O contexto teatral em África sofreu uma grande influência da colonização, personificado em São Tomé e Príncipe, pelas práticas teatrais do Auto das Floripes e da Tragédia do Marquês de Mântua, também conhecida por Tchiloli.

A questão da sua introdução é dúbia por não existir nenhum documento sobre a sua introdução ou apresentação em São Tomé anterior ao final do século XIX. Fundamentalmente existem duas teorias, o da introdução da peça na ilha por mestres de açúcar madeirenses, no século XVI, baseado no facto do autor do original, Baltasar Dias, ser madeirense e tê-la escrito por volta de 1540. Coincidência que alguns autores consideraram suficiente para reclamar uma aculturação centenária face à cultura portuguesa.¹³

¹⁰ **GARCIA**, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual.

¹¹ **SOBRAL**, Augusto; Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção.

¹² **Idem.** p.29 e 33

¹³ **SEIBERT**, Gerhard; *“Carlos Magno no Equador. A introdução do “Tchiloli” em São Tomé”* | Revista Latitudes, Cahiers Lusophones, N.º36, Outubro de 2009. pp.16-20

A segunda hipótese apresentada pela primeira vez por Ambrósio defende que o Tchiloli foi introduzido em São Tomé apenas em fins do século XIX, durante a segunda colonização do arquipélago, tese que é sustentada por vários investigadores deste tema.¹⁴

O Tchiloli é uma performance santomense de conteúdo europeu e fórmulas de representação africanas, como a música, a coreografia, o canto, a indumentária e a pantomina. O público toma parte como participante activo em várias ocasiões da acção dramática, esfumando as linhas que o dividem dos figurantes que a interpretam.¹⁵ Por norma, os espectadores procuram localizar-se nos espaços vazios, visto que os lugares de representação não têm fronteiras tangíveis e os limites entre o interior e o exterior, constantemente reconstruídos e renegociados, são ténues e indefinidos.¹⁶

Esta performance santomense mantém uma relação estreita com a memória do lugar, particularmente consolidada entre os anos 1960-70, após uma tentativa bem-sucedida de cooptação por parte do sector cultural da administração colonial, da qual, o folclore santomense aumenta drasticamente a sua audiência através de concursos que acicataram a competição entre os diversos grupos, realizados no Parque Municipal de Silva Sebastião agora Parque Popular.¹⁷ Fernando Reis descreve esta atmosfera dizendo que, *“(...) o Município de São Tomé desde as Festas da Cidade em 1965 que vem fomentando e estimulando o folclore da ilha através de concursos entusiasticamente disputados, despertando o espírito de emulação.”*¹⁸

¹⁴ **Idem.** pp.16-20

¹⁵ **KALEWSKA**, Anna; Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe, Ensaio Histórico-literário e Antropológico. p.265

¹⁶ **KALEWSKA**, Anna; O Tchiloli Santomense - O “Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias. p.45

¹⁷ **VALVERDE**, Paulo; Carlos Magno e as artes da morte: Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé. p.225

¹⁸ **REIS**, Fernando; Povo Flogá. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe. p.225

No contexto contemporâneo, estas práticas, deram origem a novas expressões dramática como o teatro moderno de cunho social, com temas do quotidiano e a sátira colocada em destaque. Os figurantes *pós-tchilolianos*, servem-se da crítica para fazer denúncias dos vícios sociais, metamorfoseando em discurso dramático lusófono o drama social.¹⁹ O drama, como nos diz Garrett, “*é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade*” e o discurso dramático tem por finalidade, “*uma instrução intelectual e moral (...) - A missão do literato, do poeta.*”²⁰ Culminando na máxima de que, “*O teatro pode fazer muito onde há vida suficiente*”.²¹

Em suma, torna-se indispensável compreender qual a finalidade da performance santomense e a relação, espaço definido e ser que o habita, de forma a suprimir a indefinição, para que se possa objectivar num espaço nitidamente arquitectónico que sirva as necessidades da arte teatral do Tchiloli.

¹⁹ S. MAJOR, A. Veríssimo; Reflexões sobre o teatro em São Tomé e Príncipe. p.135

²⁰ GARRETT, Almeida; “Ao Conservatório Real”, (a:) Frei Luís de Sousa. p.123 e 125

²¹ GRAÇA DOS SANTOS; O Espetáculo Desvirtuado. p.345 cita B. Brecht: “Diário de Trabalho”

I | ANÁLISE DO TERRITÓRIO

É indissociável de uma leitura e aceção plena do território Santomense, o papel fundamental da análise dos distintos tempos de construção identificáveis que constituem a transmutação da paisagem urbana. O tema pretende narrar os esforços realizados em diversos períodos da história ultramarina no fomento da ilha de São Tomé.

A organização do capítulo seguinte recorre à evolução histórica aliada ao processo de assentamento da cidade e às suas respectivas construções, tendo em consideração as diferentes abordagens concretizadas ao longo da História do Arquipélago.

1.1 | ÁREA DE INTERVENÇÃO

1.1.1 | CONTEXTO HISTÓRICO, APONTAMENTOS SOBRE A CIDADE

O presente projecto final de mestrado, bem como a proposta que a sucede, tem como intuito o divulgar da unicidade do lugar, através da singular vivência da realidade santomense, que são transmissoras de memória e identidade cultural. Este capítulo terá como resolução um referencial de análise de documentação indirecta²² ancorado à compreensão da organização espacial da matriz da Cidade de São Tomé e as suas edificações de carácter notável.

No processo de assentamento da Cidade recorre-se aos períodos históricos estabelecidos na obra de *“São Tomé e Príncipe – Património Arquitectónico: As Cidades/ Architectural Heritage - The Cities”*, de João Sousa Morais e Joana Bastos Malheiro, enquanto método de identificação do sistema de estruturas e modelos que se evidenciam na descodificação dos tempos de construção.

²² Vídeos, fotos e mapas estatísticos.

| Introdução

Durante o reinado de D. Afonso V, em contexto de expansão marítima, o arquipélago de São Tomé e Príncipe é descoberto, a um de Dezembro de 1570, pelos navegadores portugueses Pedro Escobar e João Santarém, ao serviço de Fernão Gomes. O primeiro grupo de povoadores chega à baía de Água Ambó, que por carência de condições de salubridade, não permite a permanência. Posteriormente fixam-se na baía Ana Chaves por apresentar condições propícias à criação de um porto natural de comércio e fácil acesso ao interior da ilha. São Tomé e Príncipe só se torna independente a Julho de 1975.

Este arquipélago, situado no Golfo da Guiné sobre a linha do equador, é composto pela ilha de São Tomé, pela ilha do Príncipe e por diversos ilhéus. Ambas as cidades, São Tomé e Príncipe, encontram-se relacionadas com a sedimentação da evolução da estrutura fundiária de produção agrária, nomeadamente o café e o cacau. A urbe organiza-se numa estética conhecida por *“promenade architecturale”*, com base no sistema romano *rua, largo e praça*, forma o dispositivo morfológico designado por *quarteirão*, que foi divergindo consoante os tempos de construção da cidade.²³

| Capitania de Álvaro de Caminha (1493 - 1499)

“O processo de ocupação e governação de muitas colónias portuguesas no século XV passou pelo denominado regime de capitánias, funcionando como delegações régias de grande espectro de poder administrativo e económico, reflectindo-se na ocupação do território a aplicação do corpus teórico da engenharia militar.”²⁴

Na sequência da primeira povoação na ilha de São Tomé surge a edificação de uma capela rústica de madeira dedicada a Nossa Senhora do Cabo datada de 1485, onde ocupa lugar a actual igreja de Nossa Senhora das Neves, que perdura durante regime de capitania a cargo de João Pereira, compreendida entre 1490-1493. Após o curto

²³ **MORAIS**, João Sousa; **MALHEIRO**, Joana Bastos; São Tomé e Príncipe, Património Arquitectónico - *As Cidades | Architectural Heritage - The Cities*. p.6

²⁴ **Idem**. p.64

período de três anos, a capitania é doada a Álvaro de Caminha nesse mesmo ano que a detém até 1499. Depois receber o segundo foral em 1496, Álvaro de Caminha iniciou a ocupação efectiva da ilha montando um núcleo de carácter civil, a Torre do Capitão e um núcleo religioso, com a igreja da N^a S^a da Ave-Maria e o mosteiro de São Francisco.

O desenvolvimento que advém do comércio do açúcar e de escravos deu origem à formação dos primeiros traçados urbanos junto à baía de Ana Chaves. Apesar da insalubridade provocada por cinco pântanos que se situavam próximos da cidade, a baía permitia a formação de um porto de comércio numa zona plana que facilitava o acesso ao interior da ilha e a sua configuração usufrui de uma posição abrigada própria para a construção de pontos estratégicos de defesa. No processo de assentamento urbano observa-se a construção da alfândega e dos armazéns, por necessidade de armazenamento do açúcar e toda a exportação feita no interior da ilha, e a estrutura urbana cresce para a rua principal paralela à linha de costa de onde se elevam várias habitações de madeira.

Neste período foram erigidas sensivelmente duzentas e cinquenta habitações em madeira de um só piso com a intenção de abrigar a população, que muito embora os esforços, revelou-se insuficiente para hospedar os perto de mil habitantes. Acrescendo à situação precária, a fome e a malária fizeram adoecer uma parte significativa da população, reduzindo número anterior para as seiscentas pessoas. Enquanto a situação das habitações não se encontrava resolvida, os habitantes foram transferidos de forma temporária para a Torre do Capitão, um considerável ponto de defesa e abrigo.

| Capitania de Fernão Melo (1499 - 1522)

Por esta altura chega à ilha os primeiros missionários, pertencentes à ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, tendo estes edificado a igreja do Hospital da Misericórdia. Com o visível aumento da população, são construídas novas igrejas como a de Nossa Senhora da Conceição, a igreja de Sto. António e a igreja de Nossa Senhora da Graça, actualmente a Sé Catedral de São Tomé. Estas construções pelas suas

caraterísticas excepcionais formam os primeiros espaços públicos como é o caso do terreiro afecto à igreja do Hospital da Misericórdia que se assume como um jardim.

A matriz urbana é delimitada por dois traçados principais, a Avenida Marginal 12 de Julho e a Avenida da Conceição, que iram gerar a organização do aglomerado habitacional para Este, dando origem a um novo bairro informal, denominado por Riboque, com o seu espaço adjacente a dar lugar ao Mercado. Os armazéns e a alfândega continuam a despenhar um papel fulcral na evolução urbana na medida em que, à época, a economia do país assentava na exportação de açúcar e escravos.

| Capitania Sem Doação (1522 - 1580)

Este período, caracteriza-se por sucessivos conflitos internos e fugas regulares de alguns escravos das fazendas, procurando abrigo na floresta e recorrendo a assaltos a plantações para subsistir, culminando na guerra do mato em 1528. O fenómeno anterior acompanha a distribuição estratégica das igrejas, pelo centro e preferia, direccionando o crescimento urbano para Oeste-Sul delimitando o *“novo limite urbano.”*²⁵

As igrejas e os conventos são os elementos primários geradores desta expansão urbana, entre os edifícios religiosos destaca-se a igreja de São Baptista, actual igreja de São João, a Madre de Deus, de Santo Amaro, a capela de São Sebastião e o Real Hospício de Sto. António dos Capuchinhos Italianos.

Em 1570, eleva-se uma estrutura militar basilar com o propósito de defesa do território e contra os ataques dos corsários franceses e holandeses, conhecida por ermida e Fortaleza de São Sebastião²⁶ situada no extremo Este da baía Ana Chaves, incentivando o desenvolvimento de habitação nessa direcção. No momento presente, após remodelações e devidamente conservado, é conhecido pelo Museu Nacional de São Tomé e Príncipe.

²⁵ **MORAIS**, João Sousa; **MALHEIRO**, Joana Bastos; São Tomé e Príncipe, Património Arquitetónico - *As Cidades | Architectural Heritage - The Cities*.p.99

²⁶ A Fortaleza de São Sebastião foi o segundo edifício português a ser classificado como património Nacional Ultramarino, por Luís Benavente.

| Do Apogeu do Ciclo do Açúcar à Ocupação Holandesa (1580 - 1650)

Este capítulo é caracterizado por duas invasões holandesas, a primeira em 1598 e a segunda ocupação um ano mais tarde, em que a armada tomou a ilha sem resistência destruindo e saqueando os edifícios mais importantes da cidade. Contudo não habituados ao clima da ilha os soldados holandeses abandonam a ilha passado três anos.

A cidade procura voltar à normalidade e, mais uma vez assiste-se à reconstrução da cidade com a edificações religiosas, entre as quais a igreja de Santo Tiago, da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e a de Nossa Senhora do Bom Despacho.

Em 1641, os habitantes numa tentativa de expulsar os invasores incendiaram as suas próprias casas e fugiram para as fazendas no interior da ilha perante uma nova armada holandesa que invade a cidade de São Tomé, no entanto os invasores acabam vencidos novamente pelo clima e pela malária.

| Ciclo do Comércio de Escravos (1650 - 1753)

Nesta fase, o ciclo de produção de Cana-de-Açúcar e os respectivos engenhos²⁷ entram em declínio e progressivamente são abandonados. A decadência económica, demográfica e política motivada pela ocupação holandesa combinada com a humidade característica do país, dificultava o desenvolvimento desta produção que carecia de elevados custos de manutenção, sendo substituídas por uma dedicação exclusiva do comércio de escravos para outras colónias.

Menção para novos ataques por corsários franceses à ilha de Príncipe em 1706, destruindo a Fortaleza de Santo António de Ponta de Mina. A respeito de construções notáveis deste período é erigido um Hospício no local da igreja de Santo António e eleva-se a igreja de São Miguel.

²⁷ Os engenhos são pequenas construções que no seu interior se destina à produção do açúcar.

| Da Génese Urbana à Capital de Santo António (1500 - 1852)

Depois de sucessivos conflitos sociais e permutações de governos notórios na ilha de São Tomé a capital transita para a cidade de Santo António, na ilha de Príncipe. A modificação não se revela significativa, uma vez que a ilha de Príncipe não assegurava as condições de salubridade ou o investimento necessário, devolvendo o estatuto da capital ao arquipélago de São Tomé, no ano de 1852.

A cidade de Santo António era organizada em ruas direitas que delimitavam quatro largos, cinco igrejas e um hospício. Nesta época, vê surgir construções defensivas como a fortaleza de Santo António e a de Santa Ana, também civis como a alfádega, a cadeia e o armazém real.

| Ciclo do Café e do Cacau (1852 - 1950)

Ao analisar este capítulo, é de salientar a recuperação do título de capital para a cidade de São Tomé e torna-se perceptível a importância do poderio dos roceiros ao introduzir a cultura do cacau e do café reflectindo um novo ciclo de desenvolvimento económico.

A configuração da cidade de São Tomé, que ao longo do porto permitia movimentações de importação e exportação aliado à afluência de escravos e comerciantes europeus originou um aumento económico e demográfico significativo, provocando graves problemas de ordenamento de território e administrativos. Pese embora, a cidade se localize numa baía propícia às condições de trocas comerciais, torna-se desfavorável pela combinação da densa vegetação, a baixa altitude e a proximidade ao lugar de desaguar dos rios, que colabora para uma acumulação de águas estagnadas e por consequência a aglomeração de resíduos.

Ao percorrer os subúrbios da cidade é visível a decadências das habitações existentes motivado pelas condições económicas desfavoráveis e a crescer as condições de insalubridade patentes, a despreocupação relativa aos resíduos despejados resultam em diversos problemas de saúde pública.

A prosperidade das roças ecoou em toda a ilha, conduzindo a que o movimento de exportação ocorra directamente a partir destas, de forma a evitar o contacto com o porto de S. Tomé. Em oposição, a constante degradação da cidade origina uma perda de contacto com a metrópole em 1910. Apesar de algumas roças ocuparem as fazendas dos antigos engenhos de açúcar, estas estruturas funcionavam em rede, entre a sede e as suas dependências gerando a necessidade de infraestruturas para o efeito. Culminando na construção efectiva de uma rede de caminhos de ferro, onde o primeiro projecto é protagonizado por Francisco Manteiro datado de 1890.

Todavia em 1899, pela força do Café e o Cacau surge um período de destaque na reconstrução de edifícios notáveis como o restauro da Igreja de São Conceição, a reabilitação do Palácio do Governo e a reparação do Hospital Central. Entre os principais novos equipamentos da década de quarenta e cinquenta, pós plano de remodelação da Cidade, especial atenção a Este para a Biblioteca Nacional de São Tomé e Príncipe.

| Do Início do Estado Novo aos Anos Setenta

“(...) a partir do início do século transforma-se num laboratório do Estado Colonial de infra e superestrutura no território da Arquitectura.”²⁸

O seguinte intervalo de tempo é caracterizado por evoluções consideráveis na construção e no planeamento urbanístico da cidade de São Tomé. As primeiras intervenções surgem na elaboração do plano do Eng.^o Ezequiel de Campos, que se insere numa visão ampliada do território. Incide na articulação da implantação de novos caminhos de ferro que criam ligações entre as roças, o estudo do porto e obras públicas de carácter notável.

²⁸ **MORAIS**, João Sousa; *Arquitectura Moderna Tropical, Uma lição sobre a sua construção na África Lusófona* | Referente à Cidade de São Tomé. p.39

Com o aparecimento do GUC²⁹ dá-se o redesenho urbano da cidade de São Tomé, por João Aguiar e numa segunda fase pelo Mário Oliveira. Com Aguiar é definida a estratégia do que viria a ser o plano de reestruturação urbana das cidades de São Tomé e de Príncipe, com vista ao seu crescimento. Caracterizado pelo traçado de ruas acompanhadas por habitações unifamiliares para os colonos, integrando também diversos equipamentos.

Em 1962, Mário Oliveira procura distanciar-se dos escritos e obras anteriores, e desenvolve um novo plano de componente social *in locus*, com levantamentos e inquéritos realizados junto da população, que segundo Tricart, Rossi diz nos que “*a base da leitura da cidade é o conteúdo social*”³⁰ salientando assim, a importância de analisar a força que o contexto social exerce sobre a Cidade. O arquitecto é responsável por diversas obras, como o Bairro 3 de Fevereiro, anterior Bairro Dr. Oliveira Salazar, pela sua organização espacial e matriz urbana. Sendo a mais emblemática a Antiga Escola Técnica Silva Cunha, actual Liceu Nacional, que assume novas técnicas de construção e materiais numa linguagem racional ao estilo do Estado Novo que advém o Moderno.

São Tomé, perante uma situação económica mais favorável, assiste à implantação de um conjunto de obras fundamentais que ilustram o dito desenvolvimento, como a construção do Dispensário Anti-Tuberculoso, de uma Central Eléctrica na Cidade e o Bairro do Hospital ao Saneamento e Aterros de Pântanos.³¹

²⁹ Gabinete de Urbanização Colonial ou GUC é o Gabinete criado por Marcelo Caetano, o último presidente do Conselho do Estado Novo.

³⁰ **ROSSI**, Aldo; A arquitectura da Cidade p.50 cita

³¹ A título de menção honrosa atribuída a construções neste período, enuncia-se as duas torres no campo de aviação, uma de controlo e outra a central meteorológica. A construção de aldeamentos indígenas, o Bairro Residencial da Creche, o alargamento e conclusão do Bairro Social Dr. Marcelo Caetano. A Escola Jardim de Infância para as irmãs Canossianas, o Ministério da Defesa e o Banco Nacional Ultramarino.

1.1.2 | O CONTEXTO CULTURAL

Segundo Abrantes, o teatro em África sempre foi uma aspiração à expressão total da personalidade e identidade de um povo, uma síntese de todos os seus valores expressivos e comunicativos. Na sua forma laica o teatro africano de expressão portuguesa apareceria só nos meados do século XIX, sendo na prática contemporâneo às primeiras representações de Tchiloli em São Tomé.³²

A colonização exerceu grande influência no campo teatral em África, melhor exemplificado pelas práticas teatrais em São Tomé e Príncipe, a Tragédia do Marquês de Mântua e o Auto das Floripes. Dando origem a novas formas de expressão dramática, como o chamado teatro moderno de cunho social, no qual os temas são extraídos do quotidiano, ocupando a sátira o papel de destaque. Os actores *pós-tchilolianos*, servem-se da crítica para fazer denúncias dos vícios sociais, metamorfoseando em discurso dramático lusófono o drama social.

Desde os finais do século XIX, a Tragédia do Marquês de Mântua de Baltasar Dias tem sido perpetuada em São Tomé e Príncipe sob a designação de “Tchiloli”, ou a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno, estruturando as manifestações culturais originárias numa interacção entre o imaginário europeu e a identidade africana incipiente.³³

Na ilha de Príncipe, a tradição de representação é reafirmada pelo Auto de Floripes, de origem Carolíngia, que advém da imigração minhota. Igualmente conhecido por Auto de São Lourenço e realizam-se anualmente, no mês de Agosto em ocasião da festa de São Lourenço, na cidade de Príncipe e também apresentado em algumas regiões do Brasil. Enquanto o Tchiloli é representado pelo povo de origem forro, o Auto de Floripes remonta às procissões religiosas e representa-se pela população em geral da ilha do Príncipe em forma de romaria.³⁴

³² ABRANTES, J. Mena; O Teatro em Angola. p.31

³³ KALEWSKA, Anna; O Tchiloli de São Tomé e Príncipe a Inculuturação Africana do Discurso Dramatúrgico Europeu. pp.29-39

³⁴ CRUZ, Duarte Ivo; O teatro em português. Da expansão às independências. Camões. | Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Teatro. Digressões em língua portuguesa. p.22

O Socopé, expressão atribuída pela forma com é dançado, “*só com os pés*”, tem ritmos e danças semelhantes ao *Lundum*³⁵ e são concretizados nos espaços chamados “*Quinté*” promovidos pelas irmandades de dança.³⁶

O teatro dos Bonecos surgiu em São Tomé e Príncipe por ocasião das festas do povo, embora se lamente que já não marque presença permanente nas ilhas. O grupo Plo Mon Desû³⁷, um colectivo de bonecreiros, usava figuras talhadas excepcionais. Os bonecos eram manuseados por um indivíduo no interior de uma estrutura prismática sobre rodas ou estacas, cuja altura era superior à largura e comprimento, geralmente fechada excepto a parte frontal superior aberta onde se apresentavam os bonecos.³⁸

³⁵ Pela Mão de Deus Dança e canto de origem africana introduzido no Brasil.

³⁶ **KALEWSKA**, Anna; Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe, Ensaio Histórico-literário e Antropológico. p.71

³⁷ Pela Mão de Deus.

³⁸ **S. MAJOR**, A. Veríssimo; Reflexões sobre o teatro em São Tomé e Príncipe. p.135

1.2| O TEATRO ENQUANTO CONJUNTO ARQUITECTÓNICO

1.2.1| A IDEIA DO TEATRO

Uma vez assimiladas as especificidades dos elementos estruturantes e os valores intrínsecos da Cidade, analisados anteriormente, estabelecesse-se no seguinte capítulo uma leitura contínua que pretende desvendar o significado do teatro e o seu contexto cultural na identidade e memória santomense.

*“O teatro é a mais efémera e passageira das formas artísticas, acontece ao vivo e no momento presente. Como uma estranha química que se estabelece entre os actores e o público”.*³⁹

A história do teatro não pode ser escrita do mesmo modo que a das outras artes, de tal forma são cheios de lacunas, heterogéneos, frequentemente sujeitos a prova ou difíceis de interpretar, e sobretudo congelados e mortos os vestígios que ficaram. É a arte viva do instante presente, a sua memória depende antes de mais e essencialmente do espectador que a vê e do actor que a representa.⁴⁰

No ímpeto de compreender da arte teatral na contemporaneidade, este capítulo apoia-se nas contribuições da obra “Ideia do Teatro” de José Ortega Y Gasset que propõe a “des-ocultação” do teatro, isto é, tornar patente o que está latente, ao elucidar uma resposta à questão vital, o que é o teatro?

Para Ortega Y Gasset a primeira definição de teatro, a mais simples ou trivial, é saber que “o teatro é um edifício.”⁴¹ O autor argumenta que o que está “fora” da arquitetura teatral, são espaços planetários e “dentro” é delimitado, especificamente, o edifício teatral. Ao limitar o espaço, concebemos a sua configuração interior e este formato espacial interior que informa, que organiza os materiais do edifício, é uma finalidade. Logo podemos afirmar que na forma interior do edifício descobrimos qual é, em cada caso, a sua finalidade. A ideia do edifício permite ao Estado e os particulares,

³⁹ HENRIQUES, Ricardo; LETRIA, André; Teatro, Atividário. p.40

⁴⁰ GRAÇA DOS SANTOS, O Espetáculo Desvirtuado. p.37

⁴¹ ORTEGA Y GASSET, José; La Idea Del Teatro, y outros escritos sobre teatro. p.231

conjuntamente com o arquitecto, actuarem sobre os materiais inertes e amorfos, organizando-os numa determinada figura arquitectónica, personificando o que Aristóteles chamava alma ou enteléquia.⁴²

Considerando esta definição, o filósofo apresenta o jogo que está vinculado à sua arquitectura através da triangulação das dualidades, a física, humana e a funcional. A primeira afere que no interior do teatro descobrem-se dois espaços, a *sala* e o *palco*, formando o espaço teatral como um corpo orgânico composto por dois órgãos que funcionam em relação entre si. A segunda surge articulada à anterior, definindo que o lugar da sala pertence ao público e o palco aos actores, numa relação que consiste na combinação de *hiperpassivos* e *hiperactivos*. Ao associarmos a terceira dualidade o teatro adquire complexidade, pois se tudo o que os actores fazem em palco é diante de um público e quando o público se vai este também, concluímos que o público está na sala *para ver* e os actores no palco *para serem vistos*. Em suma o “*teatro é um sítio aonde se vai*” que na sua essência presencia e potencia a visão do espetáculo, à qual o espectador ocupa o lugar do miradouro.⁴³

O autor elucida que a realidade de uma actriz, enquanto actriz consiste em negar a sua própria realidade e substituí-la pela personagem. O re-presentar estabelece que a presença do actor não sirva para apresentar-se a si mesmo, mas para apresentar outro ser distinto dele, constituindo esta *metamorfose*, a transfiguração mais prodigiosa do teatro. Segundo a descrição de Ortega qualquer teatro como lugar, é aonde se cumprem transfigurações. Continua o autor, fazendo referência ao teatro como “a metáfora visível.” Esta metáfora é corporificada numa realidade ambivalente que consiste em duas realidades, a do actor e da personagem, ao serem identificadas anulam-se reciprocamente para que só fique o irreal, o imaginário e a pura fantasmagoria.⁴⁴

⁴² **Idem.** p.232

⁴³ **ORTEGA Y GASSET**, José; La Idea Del Teatro, y outros escritos sobre teatro. pp.232 e 236

⁴⁴ **Idem.** pp.237-247

Na farsa, a víscera do teatro que admite que os actores são farsantes e o público cúmplice, deixa-se frasear, encontramos a última realidade que substancia o teatro, o seu *ser* e a sua *verdade* humana e multiforme. Segundo Baudelaire⁴⁵, o homem necessita de quando em quando evadir-se do mundo da realidade, que necessita escapar, dito isto, o *jogo* teatral é a arte ou técnica que o homem possui capaz de suspender virtualmente a sua escravatura dentro da realidade, e escapar a si mesmo deste mundo que vive a outro irreal.⁴⁶

De forma a entender a validade deste modelo na contemporaneidade, necessitamos de perceber que com o surgimento de inúmeras manifestações e movimentos artísticos, a pesquisa teatral consegue novas induções na questão espacial, em certas situações, por acções de ruptura com as anteriores dualidades. A arquitetura de carácter experimental nasce em função da necessidade eterna de reinventar o fazer teatral, procurando quebrar divisas da relação palco e sala, criando um único espaço e inclusive subvertendo as funções dos actores e do público. Entre os edifícios teatrais que representam modelos de arena, italiano ou isabelino, e principalmente de carácter experimental onde impera a filosofia de multifuncionalidade, esclarece que a arquitectura teatral contemporânea é múltipla.

⁴⁵ **Idem.** p.255

⁴⁶ **Idem.** p.256

1.2.2 | OS LUGARES DE REPRESENTAÇÃO TEATRAL BREVE EVOLUÇÃO

Inerente à formulação do próximo capítulo evidencia-se a reflexão sucinto do método histórico da urbe articulado ao estudo dos lugares de representação teatral explanada na sua pluralidade de contextos espaço-temporais. Para o efeito, tomou-se em consideração somente as culturas e os tempos de maior relevância dentro do amplo espectro de possibilidades que encerra em si, disponibilizadas de forma cronologicamente organizada.

Quando mencionado sobretudo edifícios que englobam serviços com milénios de existência surge quase concatenada uma forma que a arquitectura da nossa época apenas terá que dar numa resposta de conteúdo programático actualizado, de acordo às necessidades da comunidade. Contudo no caso do teatro, observando os seus aspectos primordiais e como se manifestaram através dos tempos, revela-se complexa a sua definição principalmente se especulamos acerca dos diferentes e mais contraditórios propósitos dos lugares de representação.⁴⁷

O fundamento dessa indefinição, segundo o arquitecto Augusto Sobral, é legitimado por estarmos na presença de um fenómeno de descontinuidade pura, que ao longo da história, a arte teatral assumiu dificuldades em tornar-se uma instituição num espaço temporal que abrange os dois mil anos da civilização europeia e onde esta se desenvolveu.⁴⁸

⁴⁷ **SOBRAL**, Augusto; *“O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo”*
| Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.29

⁴⁸ **Idem**. p.29

| Gênese da Arte Teatral

*“Creio não ser possível desligar o teatro nas suas origens de sincretismo do pensamento que o acompanha, nem do antropomorfismo das cosmogonias que intepreta.”*⁴⁹

A necessidade de representação ou expressão social remonta aos primórdios da acção humana, comprovado pelos primeiros indícios cerimoniais do culto aos mortos, da figuração do cosmos como forma de expressar o sagrado. Igualmente compreendido nas evocações dedicadas à fertilidade e colheitas até a sacrifícios humanos realizados em cerimónias urbanas.⁵⁰

Nas primeiras sociedades primitivas concretizavam-se ritos, à qual se atribui a origem ou gênese do teatro, assentes na prática de cantos e danças como um meio capaz de aferir um controlo sobrenatural de acontecimentos vitais da sobrevivência humana. Tais actividades possuíam um carácter de exorcização e purificação inerente na procura de resultados favoráveis na fertilidade da terra e o sucesso nas batalhas.⁵¹

| O Teatro Dionísio e o Helenístico

*“O herói era aquele que por seu expediente virava o sentido do destino ou mais normalmente o que por ter desafiado as grandes forças era irremediavelmente esmagado.”*⁵²

Como se traduz em um dos quatro princípios da organização da cidade grega, enunciados na obra de Moraes, esta divide-se em três principais espaços: o Sagrado (*templos e lugares de culto*), o Privado (*constituído na maioria pela habitação*), e o Público (*as áreas públicas para reunião, comércio, desporto e outras*).⁵³ Estas cidades são determinadas pela prática do traçado gestual que envolve várias escalas em que o

⁴⁹ **Idem.** p.29

⁵⁰ **GARCIA**, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual. pp.41-42

⁵¹ **Idem.** p.45

⁵² **SOBRAL**, Augusto; *“O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo”*
|Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.29

⁵³ **MORAIS**, João Sousa; (Re) Construção de uma Disciplina em Arquitectura. p.30

desenho da rua sustenta o dispositivo morfológico, o quarteirão. No que concerne a convivialidade na cidade clássica é fora do ambiente doméstico que a reunião acontece.⁵⁴

Firmado anteriormente, embora rodeado de alguma controvérsia, é possível afirmar a existência de representações dramáticas que antecederam o teatro grego e que comprovam este género de manifestação inata ao ser humano. Contudo, as primeiras discussões geram-se em torno do teatro Dionísio, festividades que se expressavam através de cantos e procissões.

Inicialmente tinham lugar numa simples *Orchestra*, com bancadas escavadas na encosta de uma montanha em redor ou na *Ágora*, com construções temporárias. No decorrer deste processo evolutivo, erguem-se os primeiros teatros ou hemiciclos constituídos por uma *Orchestra*, o espaço circular onde ficava o coro envolto pelo *Theatron* ou *Kóilon*, a bancada concêntrica onde se sentavam os espectadores para assistir à recriação em palco da realidade social, o *Parodoi* ou *Párodose* que eram as entradas laterais e ao centro o *Thymele*, o altar em honra de Dioniso.⁵⁵

Nesse sentido, Grimal refere a necessidade dos arquitectos considerarem a gramática da topografia do terreno no momento de determinarem a localização do *Theatron*, como é exemplo o Thorikos em Atenas.⁵⁶

O local destinado à acção era livre de bloqueios visuais à contemplação face ao cenário natural que o envolvia. Progressivamente começaram a emergir as *Skenè*, estruturas efémeras em madeira situadas na lateral do espaço, originalmente utilizadas como camarins e mais tarde serviram o propósito de cenário à representação. O desenvolvimento permitiu alterações na escala do lugar que se eleva do piso térreo fazendo o cenário chegar à paisagem natural e urbana.⁵⁷ Culminando no primeiro

⁵⁴ **GARCIA**, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual. p.50

⁵⁵ **HENRIQUES**, Ricardo; **LETRIA**, André; Teatro, Atividades. p.22

⁵⁶ **GRIMAL**, Pierre; O Teatro Antigo. pp.13-14

⁵⁷ **GARCIA**, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual. p.54

teatro a ser construído em pedra, que terá sido o Teatro Dioniso Eleutério, na acrópole de Atenas e estima-se que tinha dezassete mil lugares sentados.⁵⁸

O período Helénico denota um o papel fulcral da arquitectura nos lugares de representação teatral, caracterizado pela implantação de teatros em todo o território. Assinala essa importância, o teatro da cidade de Epidauro, construído pelo arquitecto Policlito, considerado por Augusto Sobral como a única forma arquitetónica até hoje verdadeiramente elaborada para o diálogo do homem com as suas determinações.⁵⁹

Observa-se nesta época, o usufruto dos desníveis topográficos com preocupação acústica inerente, na construção das bancadas e a zona plana para o palco, ambos em forma semicircular. A própria *Skéne*, apresenta-se sobre um palco único o *Proskénion*, elevado com a sua própria fachada, localizada acima da orquestra. A estrutura cénica, por sua vez, alcança uma altura equivalente a dois andares. Por fim, abandona o seu sentido temporário e passa a ser construída em pedra.⁶⁰

O teatro assume evidente importância através da representação em palco da máxima que compreende como o homem grego, quando desafiado pela força, teve socialmente que investigar de si, elaborado os seus expedientes, chegando sempre ao fim consciente da sua contingência e do seu ser determinado.

A essência imutável do teatro grego reside nessa experiência que era comunicada através da narrativa dos factos e pelas expressões e reações que ocasionam. A única capaz de o transformar numa grande assembleia em que uns escutam, outros falam e mutuamente vivem.⁶¹

⁵⁸ **HENRIQUES**, Ricardo; **LETRIA**, André; Teatro, Atividário. p.22

⁵⁹ **SOBRAL**, Augusto; “O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo” | Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.29

⁶⁰ **MOLINARI**, Cesare; História do Teatro. p.63

⁶¹ **SOBRAL**, Augusto; “O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo” | Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.29

| O Anfiteatro Romano

O sentido do lugar da urbe ao consagrar o sítio, herdado dos Gregos e os Etruscos, define-se pelos Romanos na determinação do centro delimitado por dois eixos, reproduzindo a orientação dos pontos cardeais, seccionando o plano em quatro partes. Posteriormente, é suplantada a estrutura primária das quatro zonas e a Cidade desenvolve-se como um somatório de partes, diferenciadas pela *Regio Antica* e *Regio Postica*, com a excepção da Cidade Mercantil *Oppidum*.⁶²

A respeito da imponência do imperialismo romano, a composição urbana era creditada na dimensão dos anfiteatros, arenas, teatros e banhos, que constituíam os palcos para as festas públicas e os jogos. Contudo o *Fórum* figura o centro de eventos, onde têm lugar os combates entre gladiadores, os *Ludi Scaenici* ou jogos cénicos e as corridas de quadrigas.⁶³

Os teatros romanos apesar de terem servido o propósito de múltiplos tipos de entretenimento, entram em declínio com o aparecimento e proliferação dos anfiteatros. Enuncia-se pela sua componente aglutinadora da época, o *Circus Maximus* e o *Coliseu*. O primeiro era o grande ex-libris romano das corridas de cavalos, próximo dos hipódromos actuais. O seguinte é erigido após o grande incêndio de Roma, por ordem do imperador Tito Flávio Vespasiano. Denominado por Anfiteatro Flávio, foi inaugurado com três andares numa forma elíptica e só mais tarde adquire outro piso e o nome de Coliseu.⁶⁴

Se *Theatron* designa o lugar de onde se vê e *Amphi* significa em volta, podemos concluir que quando as bancadas fazem um círculo completo estamos perante um anfiteatro. Estruturalmente eram mais espaçosos e quando aliados a maquinaria possibilitava dispositivos ou efeitos cénicos espetaculares. Ao centro do anfiteatro

⁶² **MORAIS**, João Sousa; Metodologia do Projecto em Arquitectura Organização Espacial da Costa Vicentina. p.167

⁶³ **GRIMAL**, Pierre; O Teatro Antigo. p.22

⁶⁴ **HENRIQUES**, Ricardo; **LETRIA**, André; Teatro, Atividário. pp.14-15

ficava a *Harena*, um tipo de areia absorvente, originando assim o seu sinónimo, a *Arena*.⁶⁵

Na óptica de Sobral, alguns autores pretendem ver em subtis alterações feitas ao esquema grego, tais como abdicar da construção em colinas, o recuo e aumento do *Proskénion* e a definição de *Orchestra* em semicírculo, o reflexo do novo conceito de espetáculo.

A forma arquitetónica mantém-se na civilização romana, muito embora o teatro se tenha perdido, não na expressão, mas no seu âmago. Desfaz-se de parte do seu carácter de comunicação, dado que o sentido ético-religioso, a que estava ligado, para reflectir a formação do grande estado. Revestiu-se de uma espetacularidade distanciada apoiada pela força e a qualidade divina dos chefes, impeditiva de qualquer diálogo do homem e com o seu destino.⁶⁶

| Os Primórdios do Teatro Medieval

A génese do desenho da cidade medieval, assente na obra de Morais, compreende-se em cinco distintos tipos. Proveniente do modelo Romano conservando a estrutura da organização inicial. Dos Burgos, de origem militar, que se foram transformando com o tempo. As cidades de crescimento orgânico, desenvolvidas a partir de pequenas estruturas de lugares. As Bastide, cidades fundadas de raiz em França e Inglaterra durante os séculos XIII e XIV, às quais se deverá adicionar menção à forma autónoma da cidade árabe tão relevante na Península Ibérica. Por fim, de carácter excepcional, as metrópoles marítimas como é o caso de Veneza.⁶⁷

⁶⁵ **Idem.** p.4

⁶⁶ **SOBRAL**, Augusto; “*O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitetura das Salas e do Espetáculo*” | *Arquitetura* N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.29

⁶⁷ **MORAIS**, João Sousa; *Metodologia do Projecto em Arquitectura Organização Espacial* da Costa Vicentina. p.174

As tipologias de plantas da cidade, segundo Robert E. Dickinson, oscilam entre *irregular*, *radioconcêntrica* e *regular*, sendo que a predominância incidia sobre as radioconcêntricas e irregulares.⁶⁸

O teatro como fora concebido pelos gregos desaparecera, a Igreja Crista lançara um anátema sobre a arte teatral, sendo os teatros classificados de “*Casas do Demo*” e aos actores negados os direitos a qualquer sacramento. A condenação filiava na reprovação da cultura antiga e ao seu carácter pagão. O teatro morre completamente como instituição social, muito embora não morra o homem de teatro, este é condenado por séculos ao funambulismo, sujeito a margem da sociedade. O teatro itinerante actua como um dispositivo móvel e representava temas profanos em praças e ruas.

Paradoxalmente é no seio da Igreja Crista como prolongamento espetacular da liturgia que o teatro vai ressurgir. Primeiro nos mosteiros, catedrais e igrejas, em latim, como explicitação visual da liturgia. Lentamente deslocam-se do interior para o exterior, do adro da igreja e depois na rua, palco de cortejos, procissões religiosas, corsos carnavalescos, paradas e comemorações do novo ano. Em linguagem corrente ou vernacular, onde se intercalam no esquema litúrgico pequenas farsas, no sentido de obter uma vasta audiência popular e o espetáculo mais acessível.⁶⁹

O teatro medieval, como explica Ribeiro, não dependia de um espaço próprio, mas que, tinha acção no coração de lugares simbólicos da sociedade da altura, que teatralizava os espaços do quotidiano, como a igreja para o teatro litúrgico e a praça para o teatro urbano.⁷⁰

⁶⁸ **GOITIA**, Fernando Chueca; Breve História do Urbanismo. pp.88-89 cita **DICKINSON**, Robert E; The West European City. pp.268-279

⁶⁹ **SOBRAL**, Augusto; “*O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo*” |Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.30

⁷⁰ **RIBEIRO**, João Mendes; Arquitectura e Espaço Cénico, Um percurso biográfico. p.85

| A Perspectiva nos Lugares Teatrais do Renascimento

A urbe renascentista começou por materializar o redesenho urbano em cidades pré-existentes de traçado medieval, com praças irregulares e ruelas. Nascerá a cidade ideal Renascentista na redescoberta da herança clássica, principalmente nos escritos *De Architectura* de Vitrúvio, que exercem uma influência nos esquemas arquitectónicos e urbanísticos desta época. Inspirado nesta obra, Leon Battista Alberti apresenta *De Re Aedificatoria*, que se julga ser o primeiro tratado que diz respeito essencialmente à arquitetura, onde reporta teorias à composição da cidade.⁷¹

A transição para o teatro à italiana convencionou um novo tipo de arquitetura teatral capaz de satisfazer as exigências ideológicas e estéticas. Caracteriza-se pela oposição directa entre público e actores e a atribuição de espaços exclusivos a cada um deles, correspondendo ao lugar de acção o palco e o lugar dos espectadores a plateia.⁷²

No teatro, a perspectiva acrescentou profundidade às ilusões e os cenários passam a ser facilmente trocados com sistemas engenhosos. O *Teatro Farnese*, em Parma, construído em 1618 já incluía o arco de proscénio a separar os actores dos espectadores, a boca de cena, bastidores, teia, maquinaria e estabeleceu-se a caixa italiana como arquétipo de palco.⁷³

Com a formação das cidades, o advento da burguesia e o espírito renascentista europeu, o panorama desenvolve-se, em várias tentativas de fazer ressuscitar o teatro clássico, quer no texto, quer no edifício. O exemplo magnífico dessa tentativa no campo arquitectural é o *Teatro Olímpico* de Vicenza de Andrea Palladio, com o seu palco inclinado e o uso da perspectiva para criar ilusões de óptica e profundidade, porém este teatro nunca se conseguiu restaurar no seu sentido integral. As peças eram vistas como a arte no seu significado mais profundo, o privilégio de uma rara minoria sensível e conhecedora ou motivo de ostentação de outros.⁷⁴

⁷¹ **GARCIA**, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual. p.76

⁷² **Idem**. p.80

⁷³ **HENRIQUES**, Ricardo; **LETRIA**, André; Teatro, Ativitário. p.57

⁷⁴ **SOBRAL**, Augusto; “O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo” |Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.30

| Os Espaços de Representação do Teatro Barroco

“O mundo barroco pode ser definido como um grande teatro, em que cada um representa um personagem.”⁷⁵

O urbanismo Barroco, segundo os três princípios fundamentais anunciado por Lavedan, revela-se vanguardista pela linha recta, a perspectiva monumental e o programa ou uniformidade.⁷⁶ É conferido valor ao olhar, em particular à visão em profundidade através do recurso da ilusão espacial, contribuindo para que a cidade seja entendida como um espaço que se organiza em panorama.⁷⁷

O teatro popular evolui, com espetáculos designados por *“Comédia del arte”*, que aconteciam nas ruas, sobre estrados ou nos pátios das estalagens, com as suas ordens de varandas e o espaço térreo. Em baixo, ficavam de pé os que não podiam pagar o luxo de um assento e nas galerias tomavam o lugar os mais afortunados. A estrutura do teatro burguês está lançada, convenientemente depurada e adaptada cada vez mais à realização de espetáculos, que vem a resultar em expressões diversas de que são exemplo o *Hotel de Bourgogne*, o *Globe Theater* e o *Corral de Comédias Almagro*.

Embora a transposição não seja brilhante do ponto de vista da evolução arquitetónica, podemos atribuir ao facto de parte do significado formal, não provém da expressão de uma organização social definida, antes pelo contrário, é testemunho da própria revolução burguesa que decorre lentamente integrada num regime de absolutismo real. Que inevitavelmente acabara por conduzir à substituição do valor da nobreza de sangue pelo poder de compra, definitivamente estabelecido no período napoleónico.

Em oposição ao que acontecera no teatro grego, onde o diálogo com o espectador era baseado na análise de sentimentos que as acções determinam, são as acções que interessa reconstituir com a realidade em cuja descrição ficará implícita. O pensamento e culto nem sequer se opõem, excluem-se. O artista está isolado,

⁷⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Architettura occidentale*, p.149

⁷⁶ LAVEDAN, Pierre; *Histoire de l'urbanisme, La Renaissance et les Temps Moderns*. p.00

⁷⁷ GARCIA, Andreia; *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual*. pp.86-88

procurando dar à sociedade em que vive o seu retrato. A sua posição terá sempre que ser crítica e hipocritamente adúladora, sujeito a cair em desgraça perante o rei, os senhores ou os burgueses.⁷⁸

A sua forma sendo directa tem que se distanciar, o espectador tem que sentir o que se passa sem pensar muito objetivamente que possa ser dele que se trata, nem das instituições que o regem. Desde modo o artista vê-se obrigado a um esforço de imaginação que o levará a reconstituir e a inventar lugares e épocas. O distanciamento do convívio directo com os espectadores permite, através de recursos mecânicos, efeitos de ilusionismo cénico nunca antes vistos.⁷⁹

| As Transmutações no Teatro Consequentes da Revolução Industrial

Subordinada à promoção industrial aliado ao ideal de progresso industrializado das nações, as cidades tendem a ser estabelecidas sem qualquer plano orgânico originando o crescimento de novos centros fabris e os portos por serem pontos de deslocação e distribuição de matéria prima adquirem um desenvolvimento até antes desconhecido.⁸⁰

Como resposta às alterações da uma sociedade surgem fundações alternativas com pretensão de atenuar as recordações da revolução industrial. O urbanismo do século XIX recorre ao traçado ortogonal, respeitando os traçados originais de modo a evitar que se perdesse a ligação entre o tecido urbano e a forma de vida. A cidade procura este tipo de organização como forma evitar os espaços livres, aproveitando ao máximo o terreno ancorado às ruas devidamente cotadas origina que cada parcela, independentemente da função, possa ser vendida.

⁷⁸ **SOBRAL**, Augusto; *“O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo”*
|Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.31

⁷⁹ **Idem.** p.32

⁸⁰ **GARCIA**, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual. p.101

Idealizado por Richard Wagner no século XIX, o teatro de *Bayreuth* revolucionou a arquitectura do teatral ao criar uma nova estrutura para o estilo de representação que rejeitava as tendências contemporâneas influenciadas pelo realismo. Propôs o duplo arco de cena e o escurecimento de todo o auditório, provocando o efeito que denominou por encanto místico, que marcavam a separação entre o mundo real da plateia e o mundo real do palco, garantindo uma boa visibilidade ao público.⁸¹

Para Ribeiro, o teatro de *Bayreuth* terá sido o primeiro a marcar ruptura com o teatro Barroco, descendente do período Renascentista italiano, estabelecendo um novo modelo, que democratiza a plateia, sendo considerado o primeiro teatro moderno da história. O autor continua afirmando que, por comprometer a relação com a sala e a aproximação do público à acção surgem as primeiras críticas ao teatro à italiana.⁸²

Apesar das tentativas de natureza erudita, como a anterior, que pretendem fazer a “*mise-en-valeur*” do anfiteatro, o esquema da estalagem cresceu, obtendo a consagração definitiva no teatro à italiana em pleno século XIX. À maneira de um *La Scala* em Milão ou de um *San Carlo* em Nápoles decalcados por todas as cidades e vilas da Europa, com as suas ordens de camarotes e a sua plateia, descendentes das galerias e do pátio da estalagem do século XV.⁸³

| Do Teatro Moderno à Contemporaneidade

Os centros das cidades, em tempos lugares de convívio, assistem à perda de urbanidade que os caracterizavam, fomentando problemas da periferia para o centro e a sua articulação. O crescimento urbano da periferia torna-se mais descontínuo e sem foco, motivado em parte pelo movimento centrífugo da população, conduzindo a um vazio dos centros e levando a que a outrora memória viva da cidade que ligava gerações e séculos, desaparecesse.⁸⁴

⁸¹ **Idem.** pp.105-110

⁸² **RIBEIRO**, João Mendes; *Arquitectura e Espaço Cénico, Um percurso biográfico.* p.31

⁸³ **SOBRAL**, Augusto; “*O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitetura das Salas e do Espetáculo*” | *Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção.* p.31

⁸⁴ **GARCIA**, Andreia; *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual.* p.129

Le Corbusier ao identificar as problemáticas entre os segmentos de população, os urbanos, os suburbanos e os mistos (*cidade, cidade industrial e cidade jardim*), sugere a sobreposição das vias ou a distinção das tipologias de utilização quer seja passeio, pesados ou rápidos de forma a cuidar da funcionalidade de deslocação entre os diferentes espaços aéreos, solo ou subsolo. O arquitecto avança que a nível de edificações predomina a construção em altura para escritórios e os jardins para espaços públicos, longe destes encontra-se os armazéns e os bairros industriais.

Neste período em oposição ao *teatro à italiana*, o modelo contemporâneo da *black box* ou *teatro caixa-preta*, caracterizado por espaços despidos, retangulares e de paredes pintadas de negro, afirma-se como a expressão da ausência do edifício teatral. Observa-se a deslocação do teatro de um espaço institucional para a rua na procura de adoptar uma nova forma. O acto teatral extrapola a sala tradicional do *teatro à italiana* para os espaços não convencionais, isto é, espaços que não teriam a função de abrigar a cena artística, como armazéns ou fábricas abandonadas até mesmo diversos espaços públicos, esfumando a linha que separa os intérpretes dos espectadores.⁸⁵

São inúmeras as propostas deste meio século, excedendo em número as de toda a história do teatro, nesse sentido evidencia-se o *teatro pobre* de Grotowski por defender a proximidade entre espectador e actor, através do abandono do arco da boca de cena e a rejeição dos efeitos complexos de iluminação na pretensão de transformar o espaço de representação num lugar vazio. Similarmente a obra de Pina Bausch, procura superar os limites convencionais do palco, convidando o público a fazer parte da *performance*, estendendo a acção à plateia. Por outro prisma, o trabalho de Luca Ronconi que cria um espetáculo, onde as acções se desenrolam em vários palcos em simultâneo e cada espectador presencia os acontecimentos que encontra.⁸⁶

As experimentações concretizaram exemplos notáveis, sobretudo a partir da concepção do *Teatro Total* de Walter Gropius apto para adoptar múltiplas tipologias de espaços teatrais. Capaz de encarnar o anfiteatro, o círculo e o *teatro à italiana*,

⁸⁵ *Idem*, pp.116-130

⁸⁶ *Idem*, p.124-126

igualmente possibilita a criação de novos espaços cénicos como os corredores laterais e *passerelles*.⁸⁷ Mencionar ainda, com maior simplicidade de funcionamento, quase não mecanicista, o *Loeb Drama Center* de Hugh Stubbins e Associados. O recurso a meios técnicos excessivos é motivo de desagrado para alguns, tais salas são muito adequadas a resolver o problema da espetacularidade visual que o de audiência íntima com o actor e de comunhão com a sua palavra, apesar de ser um inegável instrumento que estimula o envolvimento do espectador.

O aparecimento do cinema pareceria ao observador descuidado que o teatro estava aniquilado, contudo é com o passar do tempo que confirma, em países que tem cinema e de excelência, que ele veio apenas restituir ao teatro o seu verdadeiro significado dialogador, libertando-o do peso de um realismo visual. Os termos finais procuram as origens, esforços sem o qual uma instituição perecerá por falta de significado interior.⁸⁸

| Conclusão

*“(...) o teatro e a vida quotidiana estão em constante negociação e não há nenhuma conclusão quanto ao seu possível equilíbrio ou sobre qual das duas é que prevalece sobre a outra”.*⁸⁹

Para o Homem do teatro o problema será o do tipo de espetáculo das sociedades futuras, para o Arquitecto será antes de mais o de uma programação definida inexistente. Ao querer encarar o problema da sala de espetáculos como o do desenvolvimento do espaço dentro deste ou daquele critério, o arquitecto ver-se-á a braços com um manancial de informações que quase se contradizem.

Por carência de dados relativos à finalidade do que se pretende obter, desenvolve-se o estudo de uma maquinaria que os meios actuais amplamente permitem e concebem-se projetos que permitam variações de critérios de encenação dentro do mesmo espetáculo. Por outro lado, agrupem-se os espetadores em torno do local da

⁸⁷ **Idem**, p.121

⁸⁸ **SOBRAL**, Augusto; *“O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo”*
| Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.33

⁸⁹ **READ**, Alan; Theatre & Everyday Life. p.104

acção e aí teremos a solução em que o actor é centro e o conflito psicológico é dominante. Um esquema como este exige, tudo ao actor em que o espectáculo cairá se ele não for capaz de arcar com a sua tarefa de único agente da ilusão. Relembrando que por uma conjugação de circunstâncias, criaram-se espectáculos inesquecíveis em qualquer destas diretrizes, o arquiteto é forçosamente solicitado para a mais arrojada das aventuras, a do espaço polivalente, em conflito com o vigor duma relação, espaço definido e ser que o habita.⁹⁰

Para Augusto Sobral, o ponto crítico de indefinição decorre da experiência de Alain Bourbonnais, uma sala hexagonal polivalente decomposta em unidades prismáticas de secção triangular equilátera, que por movimentos de subida e descida permitirão reconstituir e inventar todos os espaços. O autor avança que perante a insuficiência de dados precisos que resulta duma sobrecarga de condições a cumprir, o arquitecto volve-se para os homens de teatro e diz: *“Não podem saber o que querem? Pois tomem um espaço tão moldável como a argila e façam a vossa procura”*.⁹¹

As orientações que nortearam este capítulo centraram-se na história dos lugares de representação teatral no âmbito das essenciais concepções, nos principais lugares de representação que sustentam as actividades e as práticas humanas e teatrais, na necessidade que a instituição se defina para que se possa objectivar num espaço nitidamente arquitectónico.

⁹⁰ **SOBRAL**, Augusto; *“O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espectáculo”*
| Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.33

⁹¹ **Idem**, p.34

1.2.3 | TCHILOLI DO TERREIRO AO PALCO

| A Questão da Introdução do Tchiloli

Este capítulo, tem por base auxiliar e corroborativa a estrutura do artigo publicado por Gerhard Seibert⁹² acompanhado pelo recurso de vários autores que amplamente teorizaram sobre o assunto.

Devemos começar por compreender que não é consensual a data de introdução do texto “Tragédia do Marquês de Mântua” de Baltasar Dias, na ilha de São Tomé. Na génese do Tchiloli surge concatenada três principais hipóteses, a dos “mestres açucareiros”, da metamorfose do mito dos Descobrimentos portugueses e a de uma estratégia colonial.

Na primeira hipótese, aceite por muitos autores, o Tchiloli terá sido introduzido em São Tomé no século XVI por mestres de engenhos de açúcar da ilha da Madeira. A ideia é fundamentada pela autoria do texto original da peça ser atribuída a um madeirense do século XVI, aliado ao facto, da cultura de açúcar ter sido introduzida em São Tomé, a partir da Madeira, durante o início da primeira colonização da ilha, no mesmo período.

Esta tese foi lançada inicialmente por autores portugueses influenciados pelos conceitos do luso-tropicalismo dos anos sessenta, pese embora seja defendida pela Françoise Gründ, num dos mais recentes livros sobre o teatro são-tomense, intitulado “*Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l’île du milieu du monde.*” Concretamente Gründ afirma que o Tchiloli teria sido levado para São Tomé por actores ambulantes da Madeira, que teriam encenado a peça a convite dos plantadores de açúcar na ilha, no século XVI.⁹³ Porém tal afirmação é livre de uma fonte documental a que se possa associar.

⁹² SEIBERT, Gerhard; “*Carlos Magno no Equador. A introdução do “Tchiloli” em São Tomé.*” | Revista Latitudes, *Cahiers Lusophones*, N.º36, Outubro de 2009. pp.16-20

⁹³ GRÜND, Françoise; *Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l’île du milieu du monde.* p.55

Francisco Tenreiro, na monografia *“A ilha de São Tomé”* datada de 1961, refere o Tchiloli, “entre os elementos demonstrativos da aculturação a que as populações chegaram em São Tomé.”⁹⁴ Contudo o autor não menciona uma época, deixando apenas implícita a relação entre a aculturação com o início da colonização da ilha.

No artigo *“Baltasar Dias, um dramaturgo Quinhentista ainda hoje representado em S. Tomé”*, publicado em 1967, Tomaz Ribas conta que “parece ser evidente que o uso de tais representações deve ter sido levado para as duas ilhas pelos colonos metropolitanos e madeirenses. Não espanta que assim tenha sido visto que os primeiros contingentes de colonizadores ali chegados são constituídos em grande parte por minhotos e madeirenses que introduziram nas duas ilhas a cultura da cana e a indústria dos engenhos”⁹⁵

Num segundo artigo intitulado, *“O Tchiloli. Curioso exemplar de aculturação teatral Afro-Europeia. S.Tomé.”* Ribas, sem revelar qualquer referência que suporte a afirmação, expõe que “autores do princípio do século passado (XIX) já se referem a tais representações”⁹⁶ O autor também informa que a peça foi publicada em Lisboa, no ano de 1664, uma data consideravelmente posterior à suposta introdução em São Tomé.

Fernando Reis crê que o Tchiloli, junto a outras manifestações culturais locais, “é testemunho vivo da aculturação centenária deste povo crioulo (...) e constitui prova evidente da vitória de luso-tropicalismo nestas ilhas.”⁹⁷ Baseando-se em Tomaz Ribas, Reis escreve na sua obra *“Povo Flogá. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe”* que mestres açucareiros da Madeira teriam introduzido a peça teatral em São Tomé.⁹⁸

⁹⁴ **TENREIRO**, Francisco; *A ilha de São Tomé*. p.187

⁹⁵ **RIBAS**, Tomás; *“O Comércio do Porto.”* | Baltasar Dias, um dramaturgo Quinhentista ainda hoje representado em S. Tomé. p.13

⁹⁶ **RIBAS**, Tomás; *“O Tchiloli. Curioso exemplar de aculturação teatral Afro-Europeia. S.Tomé.”* | Revista Comemorativa do Descobrimento da Ilha de S.Tomé, a 21 de Dezembro de 1470. p.26

⁹⁷ **REIS**, Fernando; *Povo Flogá. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*. p.17

⁹⁸ **Idem**. p.54

De forma a nomear autores e obras que suportam a teoria de Ribas e Reis, segundo o qual o Tchiloli teria sido introduzido por mestres de açúcar madeirenses no século XVI, enuncia-se o documentário *An Immortal Story* sobre a peça teatral, realizado pela Solveig Nordlund em 1990. Na sinopse afirma que “Quando vinham à ilha africana de São Tomé pela primeira vez em 1470, plantadores de açúcar europeus levaram consigo um livrete que contava a história sobre o Imperador Carlos Magno e o italiano Marquês de Mântua.”

Igualmente Juliet Perkins considera plausível esta teoria, contudo questiona que a peça tenha sido levada para São Tomé pelos primeiros colonos, mas sim por emigrantes sucessivos, visto que, somente em 1537, Baltazar Dias obteve de D. João III o privilégio de impressão e venda das suas obras. A autora também especula ser possível que o texto de Dias tenha sido levado uma segunda vez para São Tomé, no século XIX, desta vez pelos plantadores de cacau e de café.⁹⁹

De mencionar a obra de Christian Valbert, de 1990, atribui interpretação política ao Tchiloli, segunda a qual Carlos Magno e a sua corte representariam as autoridades coloniais de Lisboa.¹⁰⁰

A historiadora Isabel Castro Henriques partilha das visões anteriores e na sua obra que trata da formação da sociedade crioula no século XVI, escreve que, “O Tchiloli assenta na representação anual de uma peça do século XVI, possivelmente importada pelos mestres do açúcar madeirenses, pois é de autoria do também madeirense cego Baltasar Dias.”¹⁰¹ Como esclarecimento, a imagem utilizada para ilustrar o seu livro contém uma informação que lê, “fotografia do princípio do século XX”. Quando mais tarde, esta aparece na publicação “Lugares de Memória da Escravatura do Tráfico Negro”, do Comité Português de “A Rota do Escravo” presidido pela autora, a legenda declara explicitamente que “são (...) as representações teatrais, como o Tchiloli, que desde o século XVI põem em evidência as relações de força que

⁹⁹ PERKINS, Juliet; “A Contribuição Portuguesa ao Tchiloli de São Tomé.” | Revista de Património Histórico e Artístico Nacional. Nº Especial p.135

¹⁰⁰ VALBERT, Christian; Le Tchiloli de São Tomé. *Un Exemple de Subversion Culturelle. Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise.* p.33

¹⁰¹ HENRIQUES, Isabel Castro; São Tomé e Príncipe. A Invenção de Uma Sociedade. p.109

caracterizavam a sociedade escravagista do arquipélago.”¹⁰² Similarmente no artigo “*O Teatro em Português*” publicado na Camões,¹⁰³ Duarte Ivo Cruz, insiste que “(...) o Auto Carolíngio de Baltazar Dias chega a São Tomé no ciclo de cana-de-açúcar e da emigração/colonização madeirense.”¹⁰⁴

Por ocasião da candidatura do Tchiloli ao património cultural intangível da UNESCO em Março de 2009, Amâncio Carvalho, o responsável da tragédia Formiguinha de Boa Morte, declarou que “essa cultura veio para aqui devido aos escravos da cana-de-açúcar, nós os são-tomenses pegámos nisto e demos o nosso jeito (...)”¹⁰⁵ Em suma, esta tese é possivelmente a mais difundida e igualmente a com maior aceitação em São Tomé.

| Nova Tese da Introdução do Tchiloli - Confirmada e Ignorada

Contudo a teoria supracitada não tem nenhuma base documental, visto que o Tchiloli não é mencionado nos primeiros documentos relativos a São Tomé e entre os primeiros livros publicados no século XIX, sobre o mesmo lugar, igualmente carecem de referências do teatro popular, representa o caso as obras, “*Corografia Histórica. Ilhas de S. Tomé e Príncipe*”, de Raimundo José da Cunha Matos em 1842, e “*A Província de S. Thomé e Príncipe e Suas Dependências*” de Manuel Ferreira Ribeiro de 1877.

No livro “*História Ethnographica da Ilha de S. Thomé*”, António Almada Negreiros¹⁰⁶ é o primeiro a referir-se brevemente, em duas situações, ao tchiloli, não acrescentando nada sobre a sua origem em São Tomé, dizendo somente que é a representação variada da vida e feitos de Carlos Magno.¹⁰⁷

¹⁰² HENRIQUES, Isabel Castro; “*Lugares de Memória da Escravatura do Tráfico Negroiro.*” p.75

¹⁰³ Revista de Letras e Culturas Lusófonas do Instituto Camões.

¹⁰⁴ CRUZ, Duarte Ivo; “*O Teatro em Português.*” | Revista de Letras e Culturas Lusófonas do Instituto Camões. p.22

¹⁰⁵ Jornal O Parvo, “*Tchiloli é candidato ao património cultural da UNESCO*” 16 Março 2009.

¹⁰⁶ Pai do artista José Almada Negreiros.

¹⁰⁷ NEGREIROS, António Almada; *História Ethnographica da Ilha de S.Thomé.* pp.167 e 343

Curiosamente, Castro e Morais publica em 1901 *“Um breve esboço dos costumes de S. Tomé e Príncipe”*, onde descreve o Auto da Floripes e o Danço Congo, uma dança pantomímica, e omite referências ao Tchiloli. Ao que parece o Auto da Floripes era desconhecido no início do século XIX, visto que Cunha Matos não o menciona na sua breve descrição do *“Dia de São Lourenço”*, de 1842.¹⁰⁸ Segundo Augusto Baptista, o Auto da Floripes baseia-se possivelmente num texto original publicado em Lisboa, datado de 1858.¹⁰⁹

O dramaturgo Paulo Alves Pereira especula na sua tese de doutoramento sobre o Tchiloli, afirmando que este drama teria sido introduzido por são-tomenses ao regressarem de Lisboa à ilha, em meados do século XIX, uma suposição que assenta na versão da peça utilizada em São Tomé, que Reis publicou em *“Povo Flogá. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe.”* Segundo Fernando Reis, trata-se da versão de Almeida Garrett, publicada em 1843, no Romancelheiro, que tem mais dez versos do que a versão de Baltasar Dias do século XVI.¹¹⁰ O crítico e historiador do teatro português Ivo Cruz, cita Alves Pereira, e confessa no artigo acima mencionado, relativamente à sua introdução por mestres madeirenses no séc. XVI, que “esta tese é obviamente discutível.”¹¹¹

Além da ausência de fontes históricas acerca do Tchiloli, os anteriores autores citados ignoram o contributo de António Ambrósio que em 1985, defendeu no seu artigo *“Para a História do Folclore São-Tomense”* a teoria segundo qual o Tchiloli foi introduzido na ilha apenas no final do século XIX, por Estanislau Augusto Pinto.¹¹² O autor narra que foi Pinto, que em Junho de 1880, fundou em São Tomé a associação recreativa, dramática e musical “Sociedade Africana 23 de Setembro.” De acordo com Ambrósio, este grupo teatral teria sido o primeiro a encenar o Tchiloli em São Tomé e

¹⁰⁸ **CUNHA MATOS**, Raimundo José de; *“Dia de São Lourenço”*, Corografia Histórica. *Ilhas de S. Tomé e Príncipe, Ano Bom e Fernando Pó*. p.63

¹⁰⁹ **BAPTISTA**, Augusto. Floripes Negra. pp.83 e 123

¹¹⁰ **REIS**, Fernando; *Povo Flogá. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*. p.53 | Esta afirmação é curiosa, visto que o próprio Garrett não atribuiu o texto original da peça ao dramaturgo madeirense.

¹¹¹ **CRUZ**, Duarte Ivo; *“O Teatro em Português.”* | Revista de Letras e Culturas Lusófonas do Instituto Camões. p.29

¹¹² Estanislau Augusto Pinto era um funcionário português, escrivão do tribunal de São Tomé.

acredita que Estanislau Augusto Pinto também foi o autor dos textos adicionais em prosa e português moderno, acrescentando-os aos versos de Dias.¹¹³

Por sua vez, Luciano Caetano da Rosa admite que a tese, de que o Tchiloli foi introduzido por Estanislau Augusto Pinto, carece de fundamento.¹¹⁴ Porém não alicerça a sua rejeição no artigo de Ambrósio, mas sim no “*Originalités du Tchiloli*” de Jean-Michel Massa, que considera possível que Pinto tenha reajustado o texto de Dias, que já existiria em São Tomé.¹¹⁵

A propósito da introdução do drama e sem mencionar a tese de Ambrósio, Caroline Shaw escreve que “alguns consideram a possibilidade de mestres de açúcar madeirenses o introduzirem no século XVI. Mais provável é a sua introdução no século XIX, altura em que foram publicadas muitas edições baratas e populares da peça.”¹¹⁶

Em sintonia com a teoria anterior, Paulo Valverde opina que “parece ser mais verosímil” que o Tchiloli tenha início na segunda metade do século XIX.¹¹⁷ No seu livro “*Máscara, Mato e Morte em São Tomé*” o antropólogo pondera a tese da introdução por imigrantes madeirenses no séc. XVI em São Tomé como “uma metamorfose local do mito dos descobrimentos portugueses.” Valverde ainda atenta, que é plausível que o Tchiloli “foi encenado, pela primeira vez, na segunda metade do século passado (XIX) sob o entusiasmo de um amador de teatro local ou mesmo, segundo um dos meus informantes, de um comerciante português.”¹¹⁸

¹¹³ **AMBRÓSIO**, António; “*Para a História do Folclore São-tomense*” | Revista História, Nº 81. pp.63 e 66

¹¹⁴ **SEIBERT**, Gerhard cita **ROSA**, Luciano Caetano da; Die Lusographe Literatur der Inseln São Tomé und Príncipe: *Versuch einer literaturgeschichtlichen Darstellung*. Frankfurt. p.101

¹¹⁵ **MASSA**, Jean-Michel; “*Originalités du Tchiloli*” | Revista Internationale de l’Imaginaire, Nº 0. p.212

¹¹⁶ **SHAW**, Caroline; p.266

¹¹⁷ **VALVERDE**, Paulo; “*O Tchiloli de S.Tomé ou alguns ministérios de uma obra prima. Tchiloli.*” | Revista de S.Tomé e Príncipe. p.5

¹¹⁸ **VALVERDE**, Paulo; *Máscara, Mato e Morte em São Tomé*. p.12

Rosa Clara Neves produz por ocasião da EXPO 1998 em Lisboa o CD/ Tchiloli São Tomé/ da série “*A Viagem dos Sons*”. No respetivo livrete, a autora afirma que a hipótese de Reis é “pouca provável, uma vez que não é sustentada por nenhuma das fontes da época nem por posteriores.”¹¹⁹

No âmbito da sua tese de doutoramento sobre Baltasar Dias¹²⁰, Anna Kalewska defende que, “perante a argumentação e as documentadas afirmações de António Ambrósio e Paulo Alves Pereira, podemos aceitar que o actual Tchiloli de São Tomé fosse introduzido na ilha por volta de 1880.”¹²¹

Entre outros indícios que apoiam a tese de Ambrósio, a obra de Fernando Reis descreve que “num folheto da chamada «*literatura de cordel*», esgotado há muito, em edição da Livraria Lello & Irmão do Porto, se acha o auto “*A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*” sendo o nome do autor, Baltasar Dias, o escritor cego madeirense contemporâneo de Gil Vicente (...) Este opúsculo, amarelecido e a desfazer-se pelos anos, foi-nos oferecido por um ilustre filho de São Tomé, o senhor Aureliano Aragão (...) A data da impressão, infelizmente, não nos foi possível identificá-la.”¹²²

De modo a confirmar o argumento de Reis, Gerhard Seibert conta que há anos atrás comprou, “num alfarrabista um exemplar desse opúsculo mencionado por Reis que, de facto, foi publicado em 1907, o que, pelo menos, indica que essa peça tivesse uma certa popularidade em Portugal, no início do século XX e possivelmente antes, desde a publicação do Romanceiro de Garrett.”¹²³

¹¹⁹ NEVES, Rosa Clara; Tchiloli de São Tomé. Identidade Cultural numa Nova Nação Africana.

| CIOE. Boletim Multicultural. Nº 4. p.8 | (cf. Negreiros 1895)

¹²⁰ KALEWSKA, Anna Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramaturgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio Histórico-Literário e Antropológico. Editora da Universidade de Varsóvia 2005

¹²¹ KALEWSKA, Anna; “*O Tchiloli de São Tomé e Príncipe a inculturação africana do discurso dramaturgico europeu.*” | Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco: Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas: Santiago de Compostela, 18 a 23 de julho de 2005. p.168

¹²² REIS, Fernando; Povo Flogá. *O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe.* p.53

¹²³ SEIBERT, Gerhard; “*Carlos Magno no Equador. A introdução do Tchiloli em São Tomé.*” | Revista Latitudes, *Cahiers Lusophones*, N.º36, Outubro de 2009. p.19 | (cf. PERKINS 1990) Segundo a autora a peça imprimia-se em Portugal antes de 1886.

Regressando ao livro publicado por Françoise Gründ em 2006, torna-se incompreensível a omissão do artigo de António Ambrósio, assim como as ausências bibliográficas aos trabalhos de Valverde e Kalewska. Ao invés apoia-se em Ribas e Reis, os autores da inspiração luso-tropicalista dos anos sessenta, que marcam presença na bibliografia da sua obra. Efectivamente esta teoria, defendida por Gründ, não passa de uma especulação baseada na mitologia colonial da época.

Teria sido adequado evitar uma resposta concreta à questão da data da introdução desse teatro em São Tomé, como fez Jean-Yves Loude em *“Coup de théâtre à São Tomé.”* Este autor menciona a tese da introdução por mestres de açúcar madeirenses e igualmente que o texto de Dias não foi publicado antes de 1665 em Lisboa, quando a cultura de açúcar em São Tomé já tinha entrado em declínio. Loude questiona quando foi a peça apresentada pela primeira vez em São Tomé, todavia não elabora uma resposta quanto à origem, por acreditar mais relevante a própria existência do Tchiloli.¹²⁴

¹²⁴ LOUDE, Jean-Yves; *Coup de théâtre à São Tomé*. p.163

| Conclusão

Para sermos concretos, temos de admitir que não existe nenhum documento sobre a introdução ou a apresentação do Tchiloli em São Tomé anterior ao final do século XIX. Relativamente à introdução da peça na ilha por mestres de açúcar madeirenses, no século XVI, baseia-se no facto do autor do original, Baltasar Dias, ser madeirense e tê-la escrito por volta de 1540. Segundo as considerações de Ribas e Reis, autores sob inspiração do luso-tropicalismo dos anos sessenta, esta simples coincidência era suficiente para reclamar uma aculturação centenária face à cultura portuguesa, provando assim a vitória do luso-tropicalismo nas ilhas.

Em 1985, Ambrósio surge como o primeiro defensor de que o Tchiloli foi introduzido em São Tomé apenas em fins do século XIX, durante a segunda colonização do arquipélago. Esta tese é sustentada consecutivamente por outros investigadores do Tchiloli, nomeadamente Shaw, Neves, Valverde e Kalewska. Ignorando os autores anteriores, a obra sobre o Tchiloli de Gründ baseia-se numa especulação infundamentada de comentadores dos anos sessenta.¹²⁵

¹²⁵ SEIBERT, Gerhard; *“Carlos Magno no Equador. A introdução do “Tchiloli” em São Tomé.”*
| Revista Latitudes, Cahiers Lusophones, N.º36, Outubro de 2009. p.20

| A Performance Santomense

“O folclore constitui, talvez, a maior riqueza cultural e artística da República Democrática de S. Tomé e Príncipe. Importa estudá-lo bem, defendê-lo e torná-lo conhecido. Os estudos até agora feitos são muito superficiais e parcelares, pelo que perdem valor na sua identidade e divulgação. Capítulos importantes e pontos fulcrais são ainda completamente inéditos, tais como: o enquadramento socio-económico das ilhas e a cultura são-tomense em geral, a língua portuguesa e a música popular africana; o teatro europeu e a sua inculturação local; a história do folclore são-tomense; das principais formas da sua expressão, da sua origem e fixação actual, etc.”

126

O Tchiloli, por via de regra, representa-se durante a Gravana¹²⁷ ao ar livre, numa clareira da mata tropical e, em vários locais da Ilha de São Tomé por altura das festividades mais importantes. Tem uma duração aproximada de cinco a oito horas e destina-se ao povo, que adere entusiasticamente, colocando-se de pé em torno do espaço cénico. Quando aparece um visitante de fora, os são-tomenses acolhem-no amavelmente ou oferecem-lhe uma cadeira.¹²⁸

Num espaço cénico limitado por cordas atadas às árvores, com dimensões aproximadas de quinze a vinte metros de comprimento por seis, oito ou dez metros de largura, nos extremos do qual se veem modestos “palcos” ou construções de madeira e de bambu, cobertos com andalas¹²⁹: uma, sobre estacas, a “Corte Alta” a outra, quase ao nível do chão, a “Corte Baixa”. A primeira, à qual se acede por uma escada, representa o palácio do Imperador Carlos Magno, que sendo residência imperial, exerce maioritariamente funções sumptuárias e também as de secretaria, tribunal e local de despacho. A segunda, situada do lado oposto, representa a residência familiar de Marquês de Mântua.

¹²⁶ AMBRÓSIO, António; *“Para a História do Folclore São-tomense”*. p.60

¹²⁷ Designação dada à estação seca em São Tomé e Príncipe entre Junho e Agosto.

¹²⁸ KALEWSKA, Anna; O Tchiloli Santomense - O “Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias. p.44

¹²⁹ Ramos de palmeira ou de coqueiro.

A delimitar as entradas de palco surge a cortina formada por vários lençóis presos e suspensos em carrinhos de linhas que deslizam num arame esticado. Na configuração do espaço de representação rectangular, embora de proporções diferentes conforme os casos, situa-se ao centro um minúsculo caixão a introduzir um tom de tragédia, presente em toda a representação. Em cada um dos lados menores a “*Corte Alta*” do Imperador Carlos Magno e a “*Corte Baixa*” do Marquês de Mântua, constituindo os dois pólos principais da acção. Uma oposição, como refere Kalewska, enuncia fisicamente o conflito de atitudes entre os dois grupos e que organiza ideologicamente os olhares dos espectadores.¹³⁰

Por norma, o espaço da performance santomense não tem fronteiras tangíveis, os limites entre o interior e o exterior são ténues e indefinidos. Os limítrofes que se estabelecem são móveis e permanentemente reconstruídos e renegociados, e especialmente através da inscrição dinâmica dos corpos dos figurantes no espaço, os espectadores tendem a localizar-se nas linhas libertas do rectângulo.¹³¹ Contudo há registo do Tchiloli realizado pela Mini-Tragédia Riboquinos num terraço fechado, mas ao ar livre, por ocasião da Festa de Neves, em 6 de Agosto de 1995.

A noção de *figurante* como repara Valverde, é utilizada com maior frequência pelos santomenses ao invés da noção de *actor*. Apesar da equivalência semântica, enquanto *actor* estaria ligado à concepção do teatro em moldes europeus, por oposição, *figurante* incorpora a ideia de brincadeira em que o Tchiloli é categorizado.¹³²

¹³⁰ KALEWSKA, Anna; O Tchiloli Santomense - O “Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias. p.45

¹³¹ *Idem.* p.45

¹³² VALVERDE, Paulo; “Carlos Magno e as artes da morte: Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé.” p.227



Fig.01 O Piteiro. A palavra Tchiloli poderá ter origem no instrumento português, o Tiroliro
| Fonte: © Inês Gonçalves

No seu conteúdo, o Tchiloli intercala múltiplas cenas de música e dança, com períodos extensos de representação. A música desenrola um papel importante para a projecção do texto, constituindo inclusivamente a forma de avaliação performativa de um grupo, através da qualidade e quantidade de trechos musicais interpretados.

A competência musical é díspar entre as Tragédias, apesar da circulação de músicos entre grupos aliados. O mérito da indumentária oscila entre a quase perfeição, a elegância esmerada e o traço quase andrajoso. De igual modo, as características coreográficas e vocais dos figurantes são muito diversas, inscrevendo-se a improvisação a nível textual, musical e gestual como elemento nodal na representação do Tchiloli.¹³³

O conjunto musical que o acompanha é formado por instrumentos de sopro como as três flautas-pitus¹³⁴ e a requinta, na percussão por tambores de diferentes tamanhos incluindo os bombos e o tabaque e ainda por ferrinhos, chocalhos, um sino e vários *sucalos*.¹³⁵ Porém os mais importantes da secção musical são os tocadores de pitu ou os três piteiros, pois o seu instrumento tem a função de definir qual o toque que está a ser executado e, conseqüentemente, qual a figura que está a representar em determinado momento da acção dramática.

Enquanto o pitu assume a linha melódica, os instrumentos de percussão constituem o elemento rítmico e as flautas, criadoras de magia, do mistério e do ritual podem inibir ora entusiasmar os espectadores. Todos estes componentes desempenham funções que transcendem em muitos aspectos a função meramente acústica, relacionando-se com a delimitação do espaço e dos elementos identitários da cultura santomense.¹³⁶

¹³³ KALEWSKA, Anna; O Tchiloli Santomense - O “Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias. p.45

¹³⁴ Flautas de bambu.

¹³⁵ Os Sucalos ou Sacaias são instrumentos nativos constituídos por um cesto contendo sementes, que ao se agitarem produzem um som semelhante ao dos guizos ou maracás.

¹³⁶ *Idem*. p.46



Fig.02 Banda da Tragédia do Caixão Grande | Fonte: © Inês Gonçalves

Actualmente podemos considerar o Tchiloli como um teatro vivo, em que o seu discurso metamorfoseia-se segundo os valores importantes para a sociedade santomense e realiza-se em diferentes ocasiões durante o ano, com especial incidência entre os meses de Junho e Setembro. O espectáculo em si é parte da vida que decorre, sendo até interrompido para que os intérpretes, tomem as suas refeições e os seus refrescos, conversem com os amigos e desfrutem da festa.¹³⁷

Como sugere Kalewska, estamos perante um dos mais curiosos casos de inculturação africana de um fenómeno europeu, sendo a representação do texto clássico português um espectáculo híbrido de fórmulas europeias e africanas. No seu caso particular, o tchiloli oferece também um dos modos de teatralização e de criação do mundo, permitindo aos seus participantes a reconstrução da sua cidadania numa sociedade.¹³⁸

¹³⁷ **Idem.** p.52

¹³⁸ **Idem.** p.49

| Contextualizações Contemporâneas do Tchiloli

Na época pós-colonial, o Tchiloli continua a ser utilizado como um dos fenómenos folclóricos mais importantes e persuasivos para consolidar a ideia de uma cultura e de uma identidade são-tomenses autónomas. Além disso, a performance santomense é também um drama universal sobre os problemas da finitude humana, a volubilidade moral dos seres humanos.¹³⁹

Os contextos tradicionais de apresentação são as festas religiosas, a sua representação tanto pode acompanhar um dia do santo, como uma ocasião oficial de Estado ou a festa nacional santomense. Contudo, na contemporaneidade, o Tchiloli alcançou novos espaços de representação como é o caso das ocasiões oficiais, as digressões no estrangeiro, a televisão e a rádio.¹⁴⁰

Apesar do Tchiloli continuar a exercer a sua função social, ritualística e unificadora do povo, é objecto de avaliações diferentes da parte dos próprios santomenses. A adesão estética e ideológica principalmente por parte dos mais velhos, ligados à tradição, confronta-se com a rejeição ou indiferença especialmente da geração jovem que prefere outros géneros performativos, como os ritmos excitantes das discotecas, considerando talvez entediante uma performance tão longa e diferente das performances contemporâneas que valorizam a velocidade do tempo.¹⁴¹

¹³⁹ **KALEWSKA**, Anna; O Tchiloli Santomense - O “Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias. p.51

¹⁴⁰ **Idem.** p.46

¹⁴¹ **Idem.** p.49

| Conclusão



Fig.03 Dama da Rainha | Fonte: ©
Inês Gonçalves

Em suma, o Tchiloli é um teatro total e um teatro híbrido que deambula pelos quintais, terreiros, desde os *luchans*¹⁴² até às sedes dos grupos comunitários, chegando a percorrer os arredores da vila. O palco ocupa os espaços abertos em certos recantos do terreiro ou feito de madeira em estacas de bambu ornamentado com panos e tecidos coloridos, com motivos locais nomeadamente andalas de palmeiras ou coqueiros, fetos e flores. Os lugares de representação são escolhidos pelos figurantes, por pessoas que os convidem ou acontece em toda uma cidade em festa.

O espetáculo tchiloliano tem conteúdo europeu e fórmulas de representação africanas, como a música, a coreografia, o canto, a indumentária e a pantomina. De referir que é amador, gratuito e os figurantes não são remunerados, contudo tem direito a uma ou mais refeições. Quando solicitado, as cenas mais importantes podem ser repetidas contribuindo para que o público seja participante activo, aliás, em muitos passos da acção dramática, não existe divisão entre os intérpretes e o público. Sem postergar o enunciado anteriormente, as apresentações não se adaptam com facilidade aos grandes palcos com apetrechos sofisticados, pois mantém estreita relação entre os performers o seu público, validando que não pode ser apreciado fora do seu contexto.¹⁴³

¹⁴² O mesmo que “*localidade*.”

¹⁴³ KALEWSKA, Anna; Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe, Ensaio Histórico-literário e Antropológico. p.265

II | O LUGAR | PARQUE POPULAR

2.1 PARQUE POPULAR E A SUA GENESI

Nos anos 1960 e inícios de 70, o Tchiloli é objecto de uma tentativa razoavelmente bem-sucedida de cooptação por parte do sector cultural da administração colonial, do então governador Silva Sebastião,¹⁴⁴ contribuindo para que nesta época ocorra uma transformação central que alarga drasticamente, a audiência potencial do folclore santomense. Pese embora uma hipótese razoável a admitir seja a de uma colaboração bilateral mais activa entre Silva Sebastião e as Tragédias,¹⁴⁵ porque diversos dirigentes e figurantes eram, neste período, elementos menores da administração colonial, isto é, um aspecto favorável ao processo de semi-elitização do Tchiloli então estimulado.¹⁴⁶

Neste intervalo de tempo considerado próspero ocorre a reabilitação do Parque Municipal de Silva Sebastião, agora conhecido por Parque Popular, local onde eram organizados concursos e entregas de prémios, dando lugar a todas as manifestações culturais. Como nos descreve Fernando Reis, “o Município de São Tomé desde as Festas da Cidade em 1965 que vem fomentando e estimulando o folclore da ilha através de concursos entusiasticamente disputados, despertando o espírito de emulação.”¹⁴⁷ O governador António Jorge da Silva Sebastião é também responsável por patrocinar os trajés dos diferentes grupos, culminado numa estratégia comprovada do incentivo da actividade cultural.

¹⁴⁴ António Jorge da Silva Sebastião foi governador de São Tomé e Príncipe entre 1963 e 1972.

¹⁴⁵ Designação genérica atribuída aos grupos do Tchiloli.

¹⁴⁶ VALVERDE, Paulo; Carlos Magno e as artes da morte: *Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé*. p.225

¹⁴⁷ REIS, Fernando; Povo Flogá. *O Povo Brica. Folclore de São Tomé e Príncipe*. p.35

O Tchiloli alcança notoriedade através das diversas presenças em festas coloniais e, para entusiasmo local, em concursos que acicataram a competição entre os diversos grupos, tornando-se numa manifestação literalmente espectacular, seguramente a mais mediática da cultura são-tomense. Em termos formais, implicou a disseminação da noção de *apresentação*, onde as actuações foram abreviadas à duração dos dez aos noventa minutos. O espetáculo tchiloliano é ainda introduzido num mercado cultural de carácter internacional, o que se liga às viagens memoráveis a Portugal, a França e a Angola, com regularidade até 1998, por intermédio do grupo, a Tragédia Formiguinha da Boa Morte.¹⁴⁸

No contexto de evocação dramática com o lugar, destaca-se “Os Lusíadas” o espetáculo comemorativo do quinto centenário do nascimento de Vasco da Gama realizado no Parque Municipal Silva Sebastião da Gama a 26 de Julho de 1970, que se revela uma inegável prova de estratégia colonial na apropriação da obra épica para fins propagandísticos do Estado Novo numa época de declínio.¹⁴⁹

O período pós-colonial contrasta com o anterior, em consequência da profunda recessão económica que se vivia no país, sobretudo nos anos 90, do qual é visível a crise de material que se fez sentir nas diversas Tragédias. Contudo, as novas políticas culturais vigentes ao salvaguardar todos os grupos, ao contrário do que acontecia na época colonial, possibilitaram que o Tchiloli consolidasse uma ideia de cultura e de identidade santomenses autónomas. Particularmente evidente na sua presença regular em manifestações de afirmação do Estado santomense, desde as recepções a visitantes estrangeiros ilustres até às tomadas de posse dos governantes locais.¹⁵⁰

¹⁴⁸ VALVERDE, Paulo; Carlos Magno e as artes da morte: *Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé*. p.225

¹⁴⁹ SILVA, Otalina; São Tomé e Príncipe, *Ecossistema da Terra do Ossobó*. p.178

¹⁵⁰ VALVERDE, Paulo; Carlos Magno e as artes da morte: *Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé*. p.225



Fig.04 Entrada do Parque Popular visto da Rotunda da Avenida da Independência
Fonte: © Joana Bastos Malheiro



Fig.05 Restauração do Parque Popular visto da Rua de Goa
Fonte: © Joana Bastos Malheiro

Igualmente notório o Festival Gravana¹⁵¹ que nasceu de uma iniciativa privada nos finais da década de 90, e foi instituído pelo Estado são-tomense na edição conjunta com a Cena Lusófona de 2002. Esta edição do festival realizou-se maioritariamente no Parque Popular, com representações de Tchiloli, Kiná e Puita, também de Socopé e Fundão, Danço Congo e Bulawê Zekentxe. Neste âmbito ainda, o Auto de Floripes, porém realizado em Santo António do Príncipe.

O Parque Popular era dos principais palcos de lazer, desporto e promoção cultural de São Tomé e Príncipe. Os mais velhos recordam o tempo da *“Embaixada da Alegria”*, um momento de festa e de promoção cultural, que transformava o parque da cidade capital num berço da cultura santomense. Os grupos culturais de São Tomé, do interior do país, do Príncipe e até vindas do estrangeiro convergiam para a embaixada da alegria que tinha o Parque Popular como o palco principal.¹⁵²

Na entrada do parque vislumbrava-se um aquário, no qual, ao centro incluía um mapa em miniatura do arquipélago, engenhosamente construído em pedras negras de origem vulcânica, características do lugar. No interior do Parque Popular os cisnes e outras aves nadavam na grande piscina e, em torno desta, eram exibidas em gaiolas, várias espécies da fauna do arquipélago como macacos, papagaios e até uma grande cobra preta.¹⁵³

Entretanto, ao observar-se o Parque Popular recorda-se o antigo recinto de festas, agora desprovido de vitalidade e que, sumariamente, se resume ao campo desportivo, os balneários e à restauração.

¹⁵¹ VEIGA, Abel; *“Ritmos do Socopé abrem oficialmente a festa da Gravana.”* | Têla Nón - 22 de Julho de 2013

¹⁵² VEIGA, Abel; *“Parque Popular está a ressuscitar”* | Têla Nón - 12 de Dezembro de 2011

¹⁵³ Idem.

2.2| O QUADRO INSTRUMENTAL

2.2.1| SUPER-ESTRUTURAS

*“O processo dialético de libertação de um povo, carece que ao mesmo tempo, em que se modela a infraestrutura, se revolucione a super-estrutura, isto é, se faça a guerra da libertação cultural”.*¹⁵⁴

Para Carlos Neves, é necessário que conheçamos o passado, a história heroica de um povo, que ao longo dos séculos de opressão colonial opôs uma resistência dinâmica ao processo de assimilação. O autor continua propondo, que é através da riqueza proverbial da literatura oral e escrita a transmissão da mensagem da poesia, capaz de galvanizar as gerações jovens ao encanto do seu património cultural.¹⁵⁵

Avaliando o território e os seus elementos estruturantes, constitui-se uma leitura ao qual será necessário elaborar estratégias funcionais quanto à sua paisagem natural dentro das várias formas que esta se revela.

A hidrografia, onde através do levantamento aerofotogramétrico representado na carta de São Tomé de 1958, é possível constatar que o rio Água Grande corre para Este até desaguar no mar da Baía Ana Chaves, que mantém uma relação de proximidade com o lugar.

Os solos/pedologia podem ser compreendidos com base no *“Esboço da carta dos solos de São Tomé de 1957”* e no *“Esboço geológico da ilha de São Tomé de 1956”*, que os classifica como ferruginosos tropicais e maioritariamente composto por basaltos.

¹⁵⁴ NEVES, Carlos; Antologia Poética de S.Tomé e Príncipe pp.11 e 13 | Revista Divulgação Histórico-Cultural N°1

¹⁵⁵ Idem.

A morfologia, que consiste em demonstrar os principais relevos da superfície do terreno em análise, apresenta-se como a valência menos relevante na implantação, visto que se trata de uma área de intervenção fundamentalmente plana.

A orientação, face ao vento dominante oriundo de Sudoeste, é tomada em consideração na estratégia de implantação, procurando assegurar ventilação que contribuirá para melhores condições de salubridade das construções.

O clima, é classificado como tropical quente e húmido e caracterizado por uma excessiva exposição solar ao longo de todo o ano. De acordo com a carta de latitude de São Tomé a inclinação mínima do sol é de 65°. A temperatura média anual é de 27° e de reduzida amplitude térmica e a humidade ronda os 70-80%. Com uma época de chuvas entre Outubro e Maio, um período quente e seco, designado por Gravana, compreendido entre Junho e Setembro. Nos meses de Janeiro e Fevereiro regista-se um abrandamento da temperatura e menor precipitação, conhecido por Gravanito.¹⁵⁶ O contexto climático exerceu influência na definição das estratégias de sombreamento, ventilação e escoamento das águas pluviais.

¹⁵⁶ Disponível em <http://www.cplp.org/id.-2993.aspx>. Consultado em Outubro de 2018.

| A Cidade de São Tomé

A abordagem deste capítulo incide no processo de assentamento da estrutura urbana da cidade de São Tomé, assim como no protagonismo dos edifícios, num discurso que podemos denominar como factos urbanos.

O arquipélago de São Tomé e Príncipe, foi território português desde as primeiras ocupações até a sua independência em 1975, tendo a Cidade de São Tomé, neste espaço-tempo, crescido segundo as características morfológicas de matriz portuguesa.¹⁵⁷

Durante o século XVI, foi instalado o núcleo de carácter civil e religioso em torno da torre do Capitão, da igreja matriz¹⁵⁸ e da igreja e hospital da Misericórdia. Com o surto de desenvolvimento económico provocado pelo comércio açucareiro aliado ao aumento de população, a Cidade cresce para poente desenvolvendo-se um outro núcleo, de carácter mercantil, ligado ao porto e aos edifícios com funções associadas, o da alfândega e da feitoria.

A estrutura urbana inicial desenvolve-se, a partir de uma pequena rua, junto à costa e paralela ao mar que liga o núcleo da igreja matriz e da Misericórdia ao porto, constituindo a “Rua Grande”,¹⁵⁹ posteriormente denominada por “Rua Direita”.¹⁶⁰ O povoamento inicial era feito linearmente ao longo deste eixo, estruturador da cidade, onde igualmente se implantam os edifícios institucionais mais importantes da Cidade supracitados e, numa fase posterior, a nascente a fortaleza São Sebastião e a poente, a igreja São João.¹⁶¹

Esta fase de desenvolvimento do núcleo urbano sumariamente assenta na escolha criteriosa da implantação da Cidade de São Tomé na Baía Ana Chaves, pelas suas características favoráveis como o porto natural ou a proximidade com a ribeira Água

¹⁵⁷ **MADEIRA DA SILVA**, Teresa; A Cidade de São Tomé, p.39

¹⁵⁸ No presente, conhecida por Sé Catedral de Nossa Senhora da Graça de São Tomé.

¹⁵⁹ Designação atribuída segundo a planta datada 1788, de João Rozendo Tavares Leote.

¹⁶⁰ **BRÁSIO**, António; Monumenta Missionária Africana, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, vol.VI. 1955 p.190

¹⁶¹ **MADEIRA DA SILVA**, Teresa; A Cidade de São Tomé, p.41-42

Grande. Na adaptação às condições geográficas, evidentes pela forma de implantação dos primeiros edifícios e do caminho ao longo da costa que os une, formando a estrutura primordial de ocupação do território.¹⁶²

Por último, o modo como os edifícios institucionais se implantam, criam *espaços vazios* ou *terreiros* na Cidade que conseqüentemente constituem futuros espaços urbanos. Como podemos observar em registos actuais, os espaços livres que formavam uma espécie de terreiro deram origem a largos importantes da Cidade, como é o caso do Largo 5 de Outubro em frente à Misericórdia. Dada a relevância institucional destes edifícios, o núcleo por eles formado constitui, desde o início do desenvolvimento urbano, o centro funcional e administrativo da Cidade.¹⁶³

A Rua Direita, não só liga vários elementos urbanos como estrutura uma malha urbana, em que os lotes são paralelos entre si e ocupam o quarteirão de um lado ao outro. Numa fase posterior, desenvolve-se uma malha regular, ainda hoje reconhecível na baixa de São Tomé, onde a estrutura de quarteirões tem lotes com uma única frente, uma virada para a rua e outra para o interior do quarteirão. Construídos entre os séculos XVII e XIX, estes conjuntos de quarteirões com edifícios de dois a quatro pisos, assinalam uma regularidade do traçado urbano.

Neste período, o núcleo urbano cresce ao longo da marginal através da implantação de pontos defensivos e novas igrejas, exemplo disso mesmo é capela de N.ª S.ª do Bom Despacho, um elemento integrante da área de intervenção.¹⁶⁴ O crescimento também se estende para o interior, sobretudo pela implantação da fortaleza e das igrejas,¹⁶⁵ dotadas de um carácter fundador no assentamento urbano, criando uma rede viária em estrela, designada por estrutura "*radio concêntrica*" ou "*irradiante*",¹⁶⁶ que origina novos pólos dinamizadores de crescimento da Cidade.

¹⁶² **Idem.** p.42-43

¹⁶³ **MADEIRA DA SILVA**, Teresa; A Cidade de São Tomé, p.43

¹⁶⁴ **Idem.** p.44 | Entre as construções mais relevantes, a igreja de St.º António, a igreja de N.ª S.ª do Rosário, a igreja de St.º Agostinho, o forte de São Jerónimo e o forte do Picão de N.ª S.ª da Graça.

¹⁶⁵ **Idem.** p.44 | Nomeadamente a Igreja de São João, a Igreja Madre de Deus, a Igreja de Santo Amaro, a Capela de São Sebastião, o Hospício de Santo António e o Hospício da Ordem de Santo Agostinho e Fortaleza de S. Sebastião construída no extremo nascente da Baía.

¹⁶⁶ **FERNANDES**, José Manuel; Luso Africana, p.248

Igualmente, a zona do porto desenvolve-se a partir da rua Direita que se alonga, até à travessa da Conceição, consolidada pela implantação de um traçado regular onde as ruas formam um conjunto de quarteirões, reflectindo uma intenção explícita de planeamento urbano.¹⁶⁷

Durante o século XX o crescimento da cidade é marcado por importantes obras de saneamento associadas à existência de pântanos do qual, construídos sobre estes, surgem os novos bairros de vivendas isoladas, típicas do Estado Novo. É o caso do antigo bairro Salazar a norte, formado essencialmente por moradias unifamiliares, e a poente, o antigo bairro Marcelo Caetano, do qual ainda podemos encontrar algumas casas em madeira, sobrelevadas em relação ao pavimento térreo, de um ou dois pisos. Por outro lado, o aparecimento de novos edifícios de equipamento como os do arquivo histórico, do mercado municipal e do cineteatro Marcelo da Veiga, entre outros, imprime à cidade o cunho modernista próprio da época.¹⁶⁸

¹⁶⁷ **MADEIRA DA SILVA**, Teresa; A Cidade de São Tomé, p.44

¹⁶⁸ **Idem**, p.46-47

III | O PROJECTO

3.1 | A CONSTRUÇÃO DO PROGRAMA

*“Whatever space and time mean, place and occasion mean more. For space in the image of man is place, and time in the image of man is occasion”.*¹⁶⁹

Para compreender como intervir na Cidade a fim de elaborar uma estratégia de requalificação da área de intervenção, recorreu-se principalmente à obra, *“Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual”*, de Andreia Garcia, que segundo Morais, a autora labora o conceito de cidade associado a uma matriz conceptual, em que o espaço cénico é encarado como um motor de regeneração urbana e simultaneamente construtor de uma identidade de cidade.¹⁷⁰

Começamos por definir o que é o *“espaço público”*, este conceito de acordo com Hertzberger, são as áreas urbanas acessíveis a todos, cuja preservação é uma responsabilidade colectiva.¹⁷¹ Porém, essa definição adensa em complexidade que se traduz pelo factor *tempo*, dando origem a mudanças sociais, políticas e físicas no decorrer da história, que surgem como resposta às necessidades das culturas e comunidades.¹⁷² Portanto, observamos uma mutabilidade dos padrões de encontro que são sucessivamente construídos pela sociedade.

No entendimento de Lefebvre, o espaço social não se compreende apenas pela natureza ou apenas pela história, não pode ser entendido pela soma dos seus objectos, mas sim como resultado das relações que se transformam e atribuem um tempo e um espaço ao lugar, através dos seus processos sociais.¹⁷³

¹⁶⁹ **HERTZBERGER**, Herman; *Lessons for Students in Architecture*.p.193 Cita **EYCK**, Aldo Van| *“Seja qual for o significado de espaço e de tempo, o lugar e a ocasião significam mais. Pois o espaço na imagem do homem é lugar, e o tempo na imagem do homem é ocasião”* (1962)

¹⁷⁰ **GARCIA**, Andreia; *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual*
| Prefácio de **MORAIS**, João Sousa; p.7

¹⁷¹ **HERTZBERGER**, Herman; *Lessons for Students in Architecture*.p.12

¹⁷² **CARR**, Stephen; **FRANCIS**, Mark; **RIVLIN**, Leanne G.; **STONE**, Andrew M.; *Public Spaces*. pp.22-26

¹⁷³ **LEFEBVRE**, Henri; *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1999. pp 93-94

De acordo com Schulz, essa orientação espaço-tempo, no que respeita à estrutura do lugar artificial/criado, constitui a imagem do lugar, possibilitando a orientação das pessoas e a construção do sentimento de identificação com o lugar.¹⁷⁴

Neste sentido, Andreia Garcia considera que o espaço público na sequência das experiências, encontros e rituais do espetáculo quotidiano, resulta numa acção encenada à escala da cidade, onde cada um interpreta um personagem ou é espectador, que em ambos os casos, são figuras determinantes para que ocorra o acto teatral do quotidiano. Neste contexto, a autora refere o espaço cénico não se restringe apenas à área do palco, mas é compreendido como o lugar de representação do drama urbano.¹⁷⁵ Este argumento é corroborado por Peter Brook, afirmando que qualquer espaço *vazio* pode ser considerado cena visto que para o autor, quando *“alguém atravessa esse espaço vazio enquanto outros o observam, isto basta para que o acto teatral esteja lançado”*.¹⁷⁶

Desta forma, Cruz Pinto diz ser possível entender a Arquitetura como o *“cenário envolvente construído, onde recorre a acção da vida”*¹⁷⁷ e o Teatro como *“uma representação de acções e circunstâncias significantes da vida, que não se limita apenas a descreve-la e imita-la como sobretudo, lhe evidencia sentidos e a transcende, gerando mundos imaginários onde a própria vida se projecta”*.¹⁷⁸

Em suma, a base e a estrutura de todo o nosso conhecimento do mundo espaço-temporal advém da experiência de um espaço e logo, a capacidade de experimentar um espaço público de qualidade é vital para o seu próprio enriquecimento.¹⁷⁹

¹⁷⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci-Paesaggio Ambiente Architettura*.p.18

¹⁷⁵ GARCIA, Andreia; *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, Guimarães, Um Modelo Conceptual*.pp.32-33

¹⁷⁶ BROOK, Peter; *O Diabo é o Aborrecimento*. p.25

¹⁷⁷ CRUZ PINTO, Pinto; *“Entre o Teatro e a Arquitectura”* |Revista Arquitectura e Vida. p.68

¹⁷⁸ *Idem*. p.68

¹⁷⁹ HILLIER, Bill; HANSON, Julienne; *“The Social Logic of Space”*. Cambridge:university press, 1989. p.89

3.2| O PROJECTO URBANO

A intenção da estrutura e organização do lugar assume uma lógica do traçado de vias transversais e ortogonais articuladas entre si, valorizando o enquadramento, os elementos primários e os espaços públicos.

Na narrativa do *(re)-desenho* urbano é proposto um eixo de ligação entre o Parque Popular e a Baía Ana Chaves, que constitui a promenade. Orientada segundo a igreja do Bom Despacho e o edifício do teatro, este passeio público pretende ser um “(...) *grande palco gerador de ideias, transformando-se numa plataforma do imaginário*”.¹⁸⁰

Esta ligação assume uma forma diagonal e secciona os quarteirões até à beira-mar, de acordo com uma lógica inspirada no “*The Eixample*”,¹⁸¹ o plano de Cerdà para a cidade de Barcelona. (1815-1876)

O edifício do teatro será um gerador de vida urbana, um organismo vivo que transcende as paredes que o limitam e também uma manifestação da vida comunitária, portanto, com uma localização específica dentro do tecido urbano. Localizado nas linhas de força da vida da cidade, caracterizado pelos edifícios notáveis que encerram a rotunda da Avenida da Independência e inclusivamente no Parque Popular, o lugar que já usufruiu uma certa intensidade, hoje devoluto, que poderá ser revitalizado com a presença deste um órgão representativo dum corpo cultural e informativo de disciplinas variadas.¹⁸²

¹⁸⁰ **MORAIS**, João Sousa; **ROSETA**, Filipa; Os planos da Avenida da Liberdade e o seu Prolongamento. p.11

¹⁸¹ “*Eixample*” significa expansão em Catalão

¹⁸² **SILVA**, Arq. Conceição; “*A Reconstrução do Teatro Nacional D. Maria II*” | Mesa Redonda - Arquitectura N. 086 - Revista de Arte e Construção. p.28|A respeito das premissas projectuais verosímeis entre o Teatro Nacional D.Maria II e o proposto pelo próprio, para o lugar do Parque Popular.

3.2.1 | PRESSUPOSTOS PROGRAMÁTICOS

| A Habitação

Tomando em consideração a maior eficiência tanto económica como social, bem como a capacidade de agrupamento do projecto, delinearam-se as estratégias de implantação da habitação:

1. Implantação estruturada numa matriz regular de quarteirões, a fim de reduzir o custo das infraestruturas gerais.
2. Capacidade de adjacência para um outro lote através das paredes em comum, tornando possível que uma mesma parede sirva duas casas, possibilitando uma construção económica.
3. Capacidade máxima de utilização e rendimento económico por meio da ampliação e loteamento das áreas de possível exploração para unidades familiares ou de comércio e serviços.
4. Binómio da Casa/Espaço Público, evidencia relações inspiradas no quadrado interno que *“respira”* de Aldo Van Eyck.¹⁸³

¹⁸³ Um conjunto de ideias e formas arquitectónicas que Aldo Van Eyck formulou para os *“playgrounds”* ou parques infantis dentro do tecido urbano que tiveram um efeito profundo no design e arquitectura do planeamento da cidade. Disponível em <http://www.play-scapes.com/correspondente-post/Israel-and-van-eyck-lessons-remembered/>. Consultado em Outubro de 2018.

| O Conservatório

A construção do programa, considera os objectivos que o Conservatório Regional de Aveiro desenvolve com a comunidade local no ímpeto de criar estratégias semelhantes para o edifício proposto.¹⁸⁴

1. Promoção das atividades artísticas nessa mesma comunidade.
2. Criação de condições necessárias ao usufruto das infraestruturas, por parte da comunidade.
3. Criação de condições necessárias ao envolvimento da comunidade na realização de atividades artísticas.
4. Envolver a comunidade na criação e concretização de atividades artísticas;
5. Promoção de parcerias com várias entidades locais, regionais, nacionais e internacionais, com vista à prossecução de objectivos comuns.

| O Teatro

*“O problema, hoje em dia, para a edificação dum obra arquitectónica dum teatro é, antes de mais nada, um tremendo problema de programação”.*¹⁸⁵

Cingindo ao campo da programação dum teatro devemos procurar quais as necessidades efectivas de um teatro, segundo Brook, *“A única coisa que todos os tipos de teatro têm em comum é a necessidade de um público”.*¹⁸⁶ Contudo, se admitirmos as manifestações artísticas com regularidade no lugar, poderemos auferir uma definição

1. O lugar de representação, munido da sala de ensaios e outra de espetáculos.
2. A apoiar e garantir o funcionamento do anterior, os camarins e a área técnica.
3. Para perpetuar o contexto cultural e de relação com a comunidade, uma cafetaria e uma livraria que desenvolvam actividades durante o dia

¹⁸⁴ **MARQUES**, Carlos | No âmbito da apresentação dos objectivos do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian. Disponível em: <http://www.cmacg.pt/o-conservatorio>. Consultado em Outubro de 2018

¹⁸⁵ **SILVA**, Arq. Conceição; *“A Reconstrução do Teatro Nacional D. Maria II”* | Mesa Redonda - Arquitectura N.º86 - Revista de Arte e Construção. p.28 | Representante da S.N.B.A (*Sociedade Nacional de Belas Artes*)

¹⁸⁶ **BROOK**, Peter; *O Espaço Vazio*. p.184

3.2.2 | ELEMENTOS PRIMÁRIOS E ESTRUTURANTES

Desta forma, após a análise da área de intervenção, destaca-se como elementos primários a Igreja do Bom Jesus e à beira-mar, a igreja do Bom Despacho, pelo papel estruturante que os lugares de culto tiveram no assentamento urbano de São Tomé Príncipe. Construída em 1562 junto à marginal a poente do centro da cidade, a Igreja do Bom Jesus, um edifício octógono, com a nave interior também octogonal, revestida a azulejos e a Igreja do Bom Despacho, fundada por volta de 1617, igualmente situada junto à marginal.¹⁸⁷

Os edifícios de carácter notável que circundam a avenida da independência, entre os quais, o Arquivo Histórico, a Biblioteca Nacional e o Cine-Teatro Marcelo da Veiga, por serem construções de interesse público que perpetuam o paradigma cultural de cariz moderno.

A nível de habitação, nota para as habitações que formam a rua de Goa e a pré-existência que será mantida, um bloco habitacional situado dentro do Parque Popular. Por fim, em relação aos espaços públicos, desarticulados entre si, identifica-se o Parque Popular, o Parque UCLA e a Praça Ex. Gago Coutinho.

¹⁸⁷ **FERNANDES**, José Manuel; **MADEIRA DA SILVA**, Teresa; Arquitectura Religiosa | Disponível em: <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=1777>. Consultado em Outubro de 2018

3.3 | A PROPOSTA EDIFICADA

| Habitação

Após uma análise ao tipo de habitação de matriz colonial ¹⁸⁸ e tradicional ou vernacular Santomense, ¹⁸⁹ elaboraram-se as premissas subjacentes ao conteúdo programático do projecto habitacional. É proposto duas tipologias de habitação, de modo a acomodar as diferentes exigências e necessidades da população. As habitações enunciadas têm entradas independentes situadas em extremos opostos e uma entrada secundária nas laterais que comunica directamente com a cozinha.

Na habitação de maior dimensão existe um espaço comercial ou de serviços que poderá ser ou não de exploração própria, visto que contém uma entrada autónoma. No interior das duas tipologias encontramos uma sala comum, os quartos e as instalações sanitárias, separado destes, a cozinha.

As fundações da habitação serão em função da qualidade do solo e do material seu componente que, como apuramos anteriormente, trata-se de um solo ferruginoso tropical e maioritariamente composto por basaltos, considerando igualmente os materiais que a região dispõe.

A elevação do piso, formada por um conjunto de pilares, sobe 0.60m acima do solo a fim de evitar inundações e os ataques fúngicos. Este espaço é devidamente ventilado para permitir o arejamento do sub-pavimento.

Em termos de sustentabilidade do complexo habitacional, observa-se que a ventilação é assegurada pelas paredes perfuradas e pelo dimensionamento dos vãos que permitem uma ventilação transversal e a formação de correntes de ar. No caso da tipologia de maiores dimensões, encontramos ainda um espaço de distribuição com pé direito duplo e uma pequena abertura na sua cobertura, que cria um “efeito de

¹⁸⁸ GARRETT, Eng. Visconde de Almeida; *“Habitação em África” e “Casa Colonial”* | Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação, Reunidas, respetivamente Nº61 e Nº69.

¹⁸⁹ Como a *Cubata* e a *Sanzala*

chaminé”, semelhante ao Pavilion Apartment de Marina Tabassum. As divisórias interiores, em regra, não chegam ao tecto para que a ventilação se dê em toda a casa.

O dimensionamento das paredes exteriores, em oposição a soluções de forte espessura que, embora se tornem isoladoras, também irão deixar, durante a noite, que o calor se vá libertando, lentamente, no interior da habitação. E se por outro lado, uma parede fina é facilmente atravessada pelo calor, optou-se então por uma solução intermédia com isolamento pelo exterior, de modo a evitar que se armazene calor durante o dia.

As divisórias interiores são simples e ligeiras, do material corrente da região por motivos económicos e de ligação com o lugar. A caiação das paredes evita o branco, pois a luz reflectida poderá ferir a vista, e escolhe-se uma paleta com tonalidades claras

A cobertura inclinada responde ao clima tropical da região, no rápido escoamento da água da chuva que, por sua vez, é colectada para irrigação e saneamento, após ser filtrada. Sob o varedo da cobertura coloca-se placas de material isolador, para que o calor não penetre no espaço entre a cobertura e o tecto, e a ventilação far-se-á junto à caleira.

| O Conservatório

*“O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há.”*¹⁹⁰

No entendimento da importância de um edifício dedicado ao ensino e conservação dos reportórios santomenses, enuncia-se o caso paradigmático do Conservatório Nacional D. Maria II.

Almeida Garrett, depois de ter analisado as causas da decadência do teatro, procurou reorganizar a arte dramática propondo à soberana que se crie um edifício condigno para as representações, que se funde uma escola dramática e que se escrevam dramas românticos, as únicas peças capazes de interessar o público do século XIX.¹⁹¹

Com a auxílio da coroa portuguesa, criou-se o conservatório e erguer-se o Teatro Nacional D. Maria II, projecto do arq. Fortunato Lody datado de 1846. Uma máquina nacionalizadora onde o palco passou a ser lugar simbólico de evocação de acontecimentos, cerimónias e rituais. A institucionalização do teatro burguês ofereceu também ao povo possibilidades de participar na comunhão cultural.¹⁹²

Para Garrett, *“o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade”* e o discurso dramático tem por finalidade, *“uma instrução intelectual e moral (...) - A missão do literato, do poeta.”*¹⁹³

No caso do Tchiloli, a representação teatral popular de São Tomé e Príncipe, encena as intrigas da corte de Carlos Magno como se elas fossem o paradigma cultural da população local. As companhias teatrais ou as Tragédias que a representam, são constituídas por cerca de trinta pessoas, todos homens, e desempenham simultaneamente os papéis masculinos e femininos. Os papéis são hereditários, onde cada um dos figurantes possui apenas uma personagem durante toda a vida e

¹⁹⁰ GARRETT, Almeida; “Introdução”, (a:) Um Auto de Gil Vicente. p.162

¹⁹¹ KALEWSKA, Anna; Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramático em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe, *Ensaio Histórico-literário e Antropológico*. p.88

¹⁹² *Idem*, p.89

¹⁹³ GARRETT, Almeida; “Ao Conservatório Real”, (a:) Frei Luís de Sousa. p.123 e 125

transmite-o aos seus filhos ou afilhados. Esta cultura está de tal modo enraizada que a personagem que cada figurante representa em palco acaba por se colar à sua vida quotidiana e à própria identidade. O exercício de projecto reflecte precisamente o desafio de criar um espaço que acomodar as especificidades de ensaio desta performance.

|O Teatro

A última proposta de intervenção terá uma maior relevância na requalificação urbana, o edifício do teatro assume-se com o facto urbano do Parque Popular, desempenhando um papel importante na sua reestruturação, intrinsecamente ligada à identidade da Cidade.

Na sua obra, Espaço Vazio, Peter Brook, questiona que quando é chegado o momento de representação, há dois acessos que nos conduzem até ele, nomeadamente o foyer e a porta dos bastidores, serão estes espaços, em termos simbólicos, elos de ligação ou separação. O autor coloca a hipótese de que se houver relação com a vida, os acessos deverão ser abertos e as passagens livres, possibilitando uma transição fácil da vida exterior para o local de encontro. Se pelo contrário o teatro é essencialmente artifício, o espectador veste-se apropriadamente como se fosse sair do quotidiano e a porta dos bastidores relembra-o que está a entrar num sítio especial, de mudança de identidade.¹⁹⁴

Tendo em consideração este raciocínio, a entrada no edifício pode ser feita através das quatro escadarias ou pela rampa que comunica com lugares especialmente reservados. O acesso ao interior do espaço teatral surge distribuída em quatro entradas, uma dedicada aos actores e outras três ao público, que englobam duas funções, a do foyer e do vomitório. Estas entradas não só permitem as circulações repentinas entre o interior e o exterior, pelo que também, através do seu dimensionamento e as aberturas triangulares no topo, formam um espaço que traduz numa alteração da identidade, como uma passagem do mundo real ao imaginário.

¹⁹⁴ BROOK, Peter; O Espaço Vazio. p.184

Os camiões de transporte dos cenários têm acesso directo às oficinas e ao ateliê de cenografia que são contíguas ao palco, uma proximidade que facilita a montagens e desmontagens dos elementos cenográficos de maior dimensão.

Na intenção de integrar o teatro na comunidade, desenham-se dois espaços de utilização regular, a livraria e a cafetaria, que permanecem abertos ao público durante todo o dia. Este último, tendo a opção de se metamorfosear para um café-teatro, reorganizando as mesas e cadeira sendo ainda possível abrir o espetáculo à Cidade.

O dimensionamento do edifício não considera apenas o contexto do terreiro ou apenas das festividades que acontecem pontualmente na Cidade, por constituir uma variável díspar. Ao invés, assenta numa lógica da escala humana do lugar. A respeito dos teatros de menor escala, estes podem criar o efeito surpresa pela lotação esgotada e alimenta esta ideia de um individuo que queira ir um dia e não possa, como um elemento a ponderar.

A sala distribui-se em quatro bancadas, constituindo a estrutura formal denominada por arena, com uma capacidade superior a duzentos lugares, do qual nenhum se encontra a mais de seis metros do palco, permitindo uma relação mais íntima entre público e figurantes.

“Quando aparece um visitante de fora, os são-tomenses acolhem-no amavelmente ou oferecem-lhe uma cadeira”.¹⁹⁵

Este gesto de, oferecer uma cadeira, constitui o mote de como se estrutura a lotação da sala, em oposição aos sistemas que implicam meios mecanicistas ou soluções precárias que preveem deslocações, o limite será definido pelos espectadores presentes. Neste sentido ainda, e segundo a definição de Ortega Y Gasset, “o teatro é um sítio aonde se vai”, cada espectador deslocando-se ao lugar é considerado um visitante logo, acolhido amavelmente.

¹⁹⁵ KALEWSKA, Anna; O Tchiloli Santomense - O “Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias. p.44

IV | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço delimitado pelo Parque Popular, no presente, trata-se de uma vasta área subaproveitada numa preocupante descaracterização que já há muito que acusa a necessidade urgente de uma revitalização através de uma intervenção profunda e estruturante que sublinhe a importância deste quarteirão no tecido urbano.

O projecto visa requalificar a zona de intervenção com novos traços de contemporaneidade assentes no paradigma da memória e identidade santomense. Após uma análise do lugar e dos factos urbanos, desenham-se as linhas do projecto urbano e, em particular do edificado de excepção.

O edifício do teatro propõe, para o seu interior, a finalidade que alberga as necessidades do Tchiloli, ou seja, um espaço de manifestações e performances teatrais partilhadas com o seu público numa memória colectiva e identitária de um povo. O espaço teatral assumindo invoca o teatro total e o miradouro personifica-se numa arena em quatro bancadas podendo esta, metamorfosear-se num espaço com três frentes, de modo a acomodar soluções com maior efeito de ilusão.

**FONTES DOCUMENTAIS
V | BIBLIOGRAFIA**

1. HISTÓRIA DO URBANISMO E DA ARQUITECTURA

LAVEDAN, Pierre; Histoire de l'urbanisme, Renaissance et Temps Moderns, Ed. 2ème, Paris, 1959

MUMFORD, Lewis; The Culture of the Cities, Ed. Harcourt, Brace & Co., New York, 1938

MORAIS, João Sousa; **ROSETA**, Filipa; Os planos da Avenida da Liberdade e o seu Prolongamento. Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2005

NORBERG-SCHULZ, Christian; Architettura Occidentale. Architettura como storia di forme significative., Ed. Electa, Milão, 1981

2. TEORIA DO URBANISMO E DA ARQUITECTURA

CARR, Stephen; **FRANCIS**, Mark; **RIVLIN**, Leanne G.; **STONE**, Andrew M.; Public Spaces. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1992

GIURGOLA, Romaldo; **MEHTA**, Jaimini; Louis I. Kahn. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1976

HERTZBERGER, Herman; Lessons for Students in Architecture. Ed. 010 Publisher, Rotterdam, 2009

HILLIER, Bill; **HANSON**, Julienne; "The Social Logic of Space". Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1989

LEFEBVRE, Henri; The Production of Space. Ed. Blackwell, Oxford, 1999

MORAIS, João Sousa; Metodologia de Projecto em Arquitectura, Ed. Estampa, Lisboa, 1995

MORAIS, João Sousa; Notas sobre a (Re)construção de uma Disciplina no Território da Arquitectura, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2007

NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci-Paesaggio Ambiente Architettura*.Ed. Electa, Milano, 1986

ROSSI, Aldo; La Arquitectura de la Ciudad, Ed.(ver), Barcelona, 1992

3. HISTÓRIA DA DRAMATURGIA

BROOK, Peter; O Diabo é o Aborrecimento. Ed. ASA, Porto, 1993

BROOK, Peter; O Espaço Vazio. Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2016

BERTHOLD, Margot; História Mundial do Teatro. Ed. Perspectiva, 2005

GARCIA, Andreia; Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade, *Guimarães, Um Modelo Conceptual*. Ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2016

GRAÇA DOS SANTOS; O Espetáculo Desvirtuado. Ed. Caminho, Lisboa, 2014

GRIMAL, Pierre; O Teatro Antigo. Ed. 70, Lisboa, 2002

HENRIQUES, Ricardo; **LETRIA**, André; Teatro, *Ativário*. Ed. Pato Lógico, Lisboa, 2015

MOLINARI, Cesare; História do Teatro. p.63

ORTEGA Y GASSET, José; La Idea Del Teatro, *y outros escritos sobre teatro*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2008

4. HISTÓRIA LOCAL E REGIONAL

BAPTISTA, Augusto. Floripes Negra. Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 2001

CUNHA MATOS, Raimundo José de; Corografia Histórica. Ilhas de S.Tomé e Príncipe, Ano Bom e Fernando Pó, São Tomé, 1916

FERNANDES, José Manuel, Arquitectura e Urbanismo na África Portuguesa, Ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2005

FERNANDES, José Manuel, Luso Africana, Ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2015

KALEWSKA, Anna; Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe, Ensaio Histórico-literário e Antropológico. Ed. Universidade, Varsóvia, 2005

MADEIRA DA SILVA, Teresa; A Cidade de São Tomé, Ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2011

MORAIS, João Sousa; Arquitectura Moderna Tropical, *Uma lição sobre a sua construção na África Lusófona*. Ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2017

MORAIS, João Sousa; **MALHEIRO**, Joana Bastos; São Tomé e Príncipe, *Património Arquitectónico - As Cidades / Architectural Heritage - The Cities*. Ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2013

REIS, Fernando; Povo Flogá. *O Povo Brica. Folclore de São Tomé e Príncipe*. Ed. Câmara Municipal de São Tomé, São Tomé, 1969

TAVARES, René; A Singularidade do Tchiloli pela Mão de René Tavares, Ed. Autor, Lisboa, 2011

VALBERT, Christian; Le Tchiloli de São Tomé. *Un Exemple de Subversion Culturelle. Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise*, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1984.

VALVERDE, Paulo; Máscara, Mato e Morte em São Tomé. Ed. Celta, Oeiras, 2000.

5. ARTIGOS E PUBLICAÇÕES

AMBRÓSIO, António; “Para a História do Folclore São-tomense.” | Revista História, Nº 81, 1985

BRÁSIO, António; Monumenta Missionária Africana, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, vol.VI. 1955

“A Reconstrução do Teatro Nacional D. Maria II”, Mesa Redonda | Arquitectura Nº 86 - Revista de Arte e Construção.

SOBRAL, Augusto; “O Teatro- Notas sobre a Evolução da Arquitectura das Salas e do Espetáculo” | Arquitectura N. 086 - Revista de Arte e Construção.

Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Cidades Africanas. Nº 5, Maio de 2005

CRUZ, Duarte Ivo; O teatro em português. Da expansão às independências. Camões. | Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Teatro. Digressões em língua portuguesa. Dezembro de 2006

CRUZ PINTO, Pinto; “Entre o Teatro e a Arquitectura” | Revista Arquitectura e Vida, Julho de 2000

GARRETT, Eng. Visconde de Almeida; “Habitação em África” | A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação, Reunidas, Nº61, Abril de 1940

GARRETT, Eng. Visconde de Almeida; *“Casa Colonial”* | A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação, Reunidas, Nº69, Dezembro de 1940

KALEWSKA, Anna; O Tchiloli Santomense - O *“Chamado de Deuses” Luso-Africano Nas Pinceladas Teatrais Literárias* | Itinerarios, Vol. 5, 2007

KALEWSKA, Anna; *“O tchiloli de São Tomé e Príncipe a inculturação africana do discurso dramaturgico europeu.”* | Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco: Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas: Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005 / Reunidas e Editadas por **PARDO**, Carmen Villarino; **FEIJÓ**, Elias J. Torres; **RODRÍGUEZ**, José Luís; Ed. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2008

NEVES, Rosa Clara; Tchiloli de São Tomé. Identidade Cultural numa Nova Nação Africana. | CIOE. Boletim Multicultural, Nº 4, Setúbal, 1995

MONEO, Rafael; In Ten Years of the European Prize for Urban Public Space | Entrevista por **ANGÈS**, Magda; **CARRERA**, Judit. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e ACTAR, Barcelona, 2010

PERKINS, Juliet; *“A Contribuição Portuguesa ao Tchiloli de São Tomé.”* | Revista de Património Histórico e Artístico Nacional. Nº Especial, Rio de Janeiro, 1990

Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Históricos e Antropológicos Nº 5, 2007

SEIBERT, Gerhard; *“Carlos Magno no Equador. A introdução do “Tchiloli” em São Tomé”* | Revista Latitudes, Cahiers Lusophones, N.º36, Outubro de 2009.

RIBAS, Tomaz; *“O Comércio do Porto.”* | Baltasar Dias, um dramaturgo Quinhentista ainda hoje representado em S. Tomé, Março de 1967

RIBAS, Tomaz; “*O Tchiloli. Curioso exemplar de aculturação teatral Afro-Europeia. S.Tomé.*” | Revista Comemorativa do Descobrimento da Ilha de S.Tomé São Tomé, Dezembro, 1967

VALVERDE, Paulo; “*O Tchiloli de S.Tomé ou alguns ministérios de uma obra prima. Tchiloli.*” | Revista de S.Tomé e Príncipe. Nº 0, 1997

VALVERDE, Paulo; “*Carlos Magno e as artes da morte: Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé*” | Etnográfica, Vol. II, 1998

6. DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

Arquivo Nacional Torre do Tombo | <http://antt.dglab.gov.pt/>

Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe | <http://antt.dglab.gov.pt/>

Arquivo Histórico e Ultramarino | <http://2.iict.pt/?idc=100>

BUALA – <http://www.buala.org/pt/>

IICT – Instituto de Investigação Científica Tropical | <http://2.iict.pt/>

HPIP – Heritage of Portuguese Influence ou Património de Influência Portuguesa | <http://hpip.org.pt/>

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico | <http://monumentos.pt/>

S.Tomé e Príncipe – Tchiloli - A Tragédia do Imperador Carlos Magno e do Marquês de Mântua | <https://tchiloli.com/>

7. AUDIOVISUAIS

Documentário: An Immortal Story

Realização: **NORDLUND**, Solveig

Produtora: TORROM FILM, 1999

Documentário: Tchiloli, Máscaras e Mitos

Realização: **GONÇALVES**, Inês; **LIBERDADE**, Kiluanje

Produtora: NO LAND FILMS

Distribuição: MAR FILMES, 2009

VI | ANEXOS

ANEXOS I | O LUGAR



Fig.06 Igreja do Bom Jesus | Fonte: © Joana Bastos Malheiro



Fig.07 Igreja do Bom Despacho | Fonte: © Joana Bastos Malheiro



Fig.08 Cine-Teatro Marcelo da Veiga | Fonte: © Ricardo Ribeiro



Fig.09 Arquivo São Tomé e Príncipe | Fonte: © Joana Bastos Malheiro

ANEXOS II | O PROCESSO DE TRABALHO



Fig. 10 Maquete do Plano Urbano visto pela Baía Ana Chaves Fonte: © Autor



Fig. 11 Maquete do Plano Urbano visto pela Avenida da Independência | Fonte: © Autor

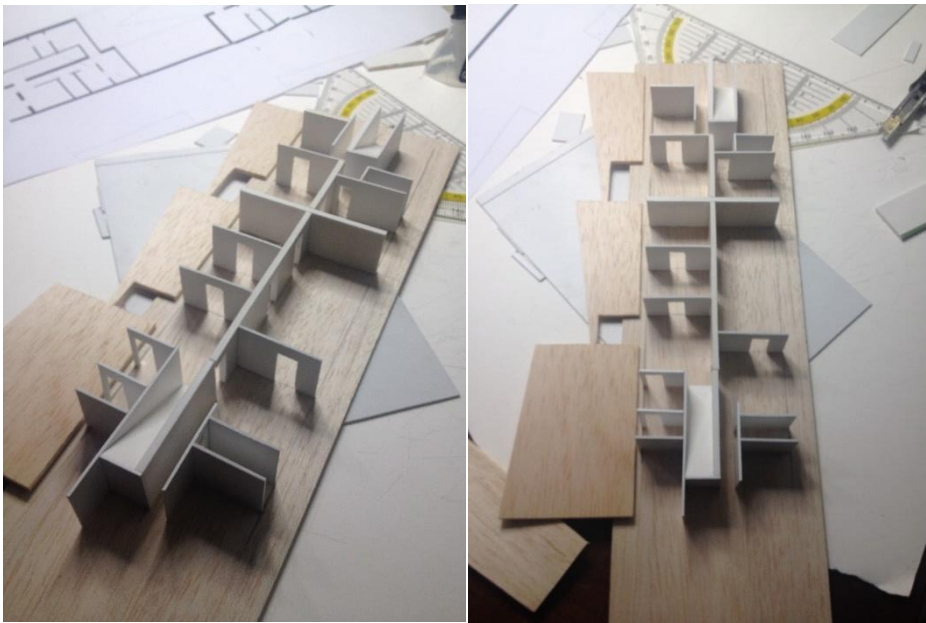


Fig.12 e 13 Maquete da Habitação, Estrutura das Paredes Interiores | Fonte: © Autor

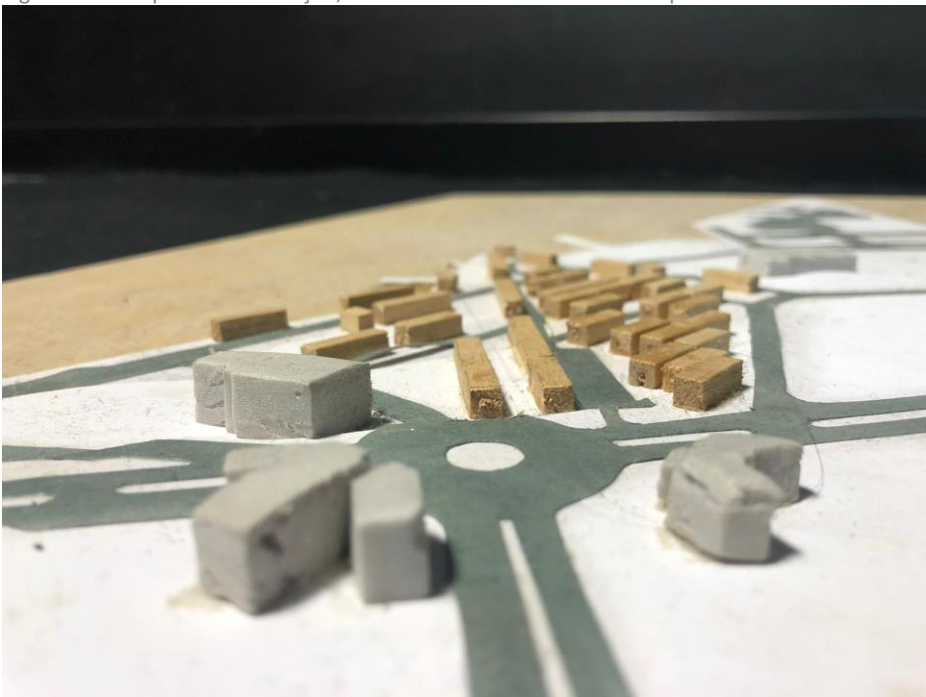


Fig.14 Maquete do Plano Urbano visto da Rotunda | Fonte: © Autor



Fig.15 Esquisso da Igreja de Bom Jesus | Fonte: © Autor

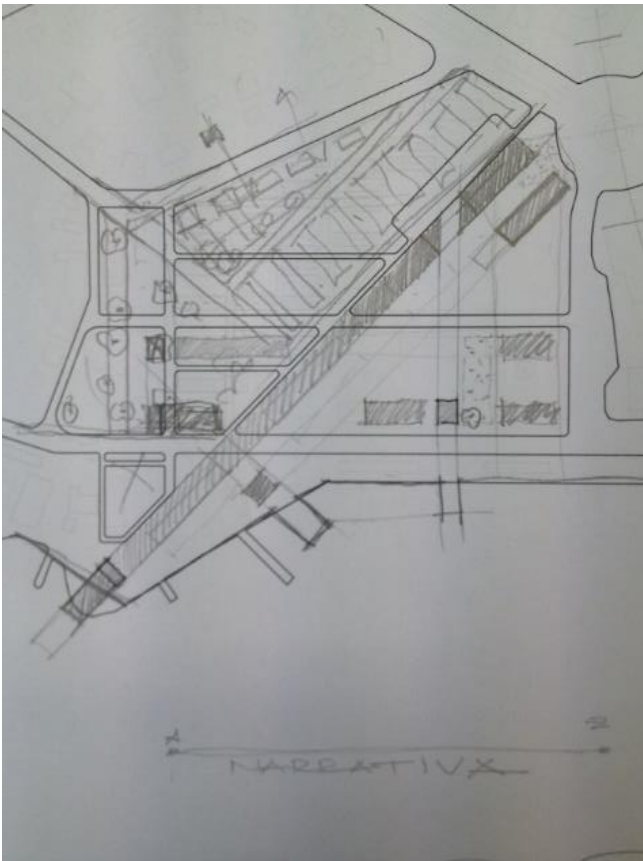


Fig.16 Esquisso do (Re) Desenho Urbano, Narrativa | Fonte: © Autor

ANEXOS III | O PROJECTO /PEÇAS DESENHADAS ANEXOS

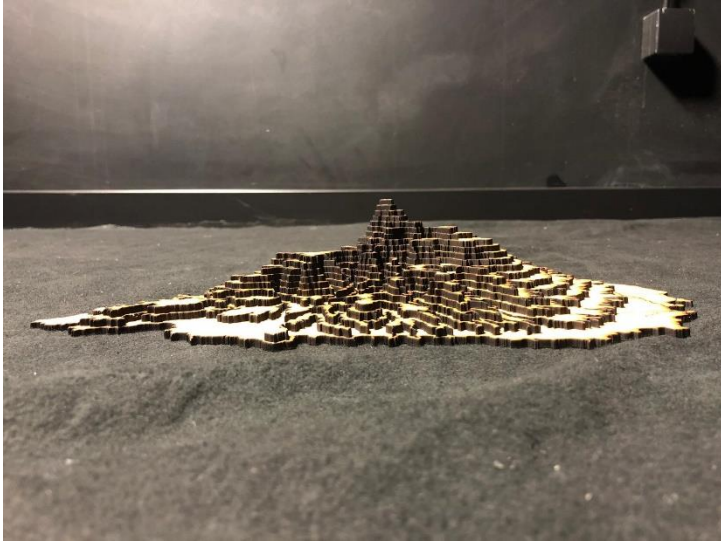


Fig.17 | Maquete da Ilha de São Tomé, Curvas de Nível - Vista Lateral | Fonte: © Autor



Fig.18 | Maquete da Ilha de São Tomé, Curvas de Nível - Vista Topo | Fonte: © Autor

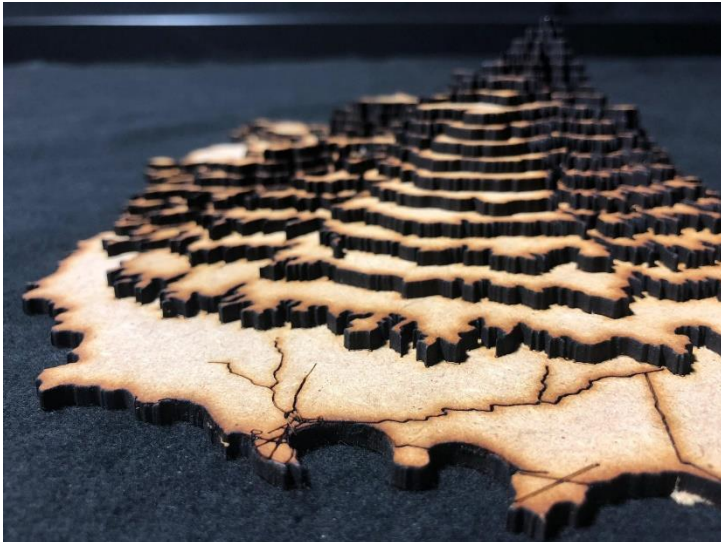


Fig.19 | Maquete da Ilha de São Tomé, Curvas de Nível - Pormenor da Baía Ana Chaves | Fonte: © Autor

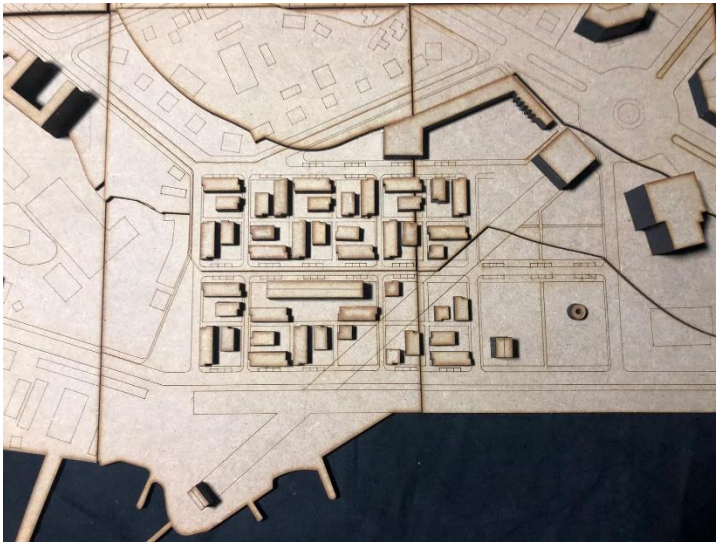


Fig.20| Maquete da Intervenção Urbana – Parque Popular | Fonte: © Autor

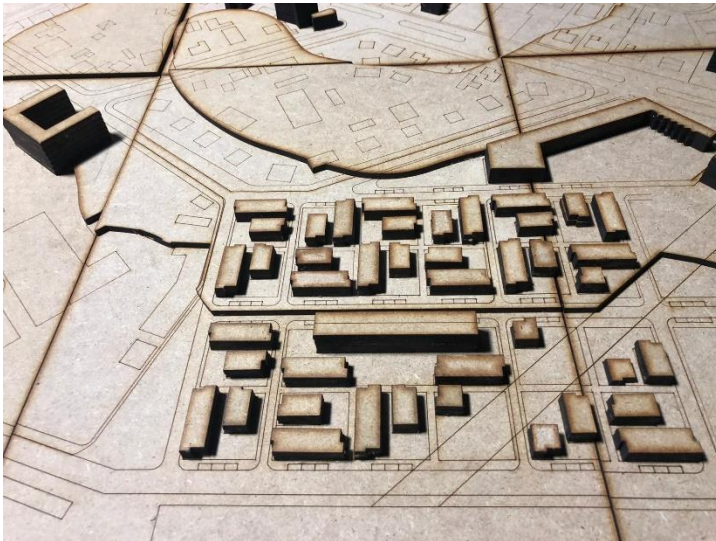


Fig.21| Maquete da Intervenção Urbana – Parque Popular | Fonte: © Autor



Fig.22| Maquete da Intervenção Urbana – Vista da Igreja do Bom Despacho | Fonte: © Autor

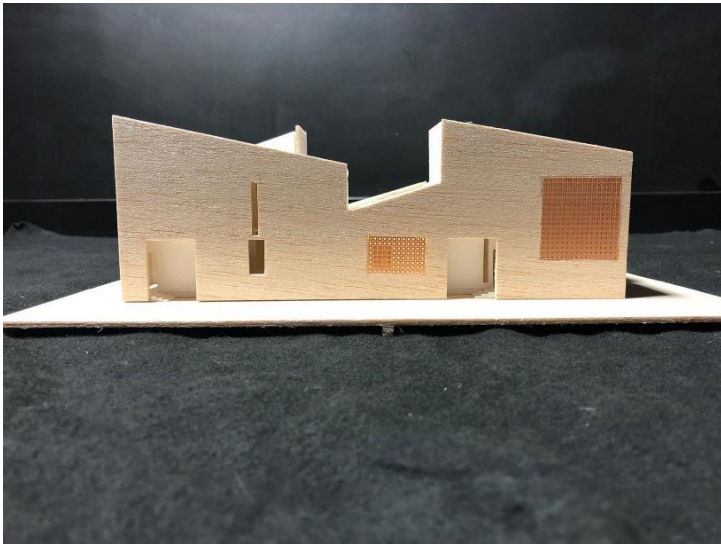


Fig.23 | Maquete da Habitação – Vista Lateral | Fonte: © Autor

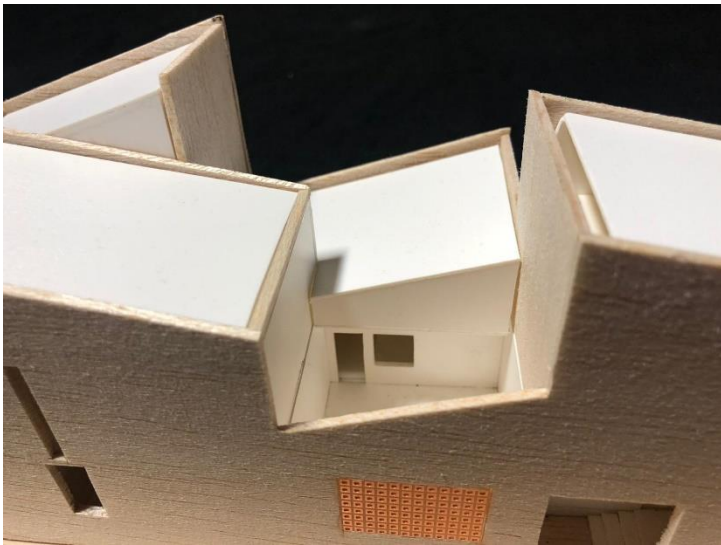


Fig.24 | Maquete da Habitação – Pormenor das Coberturas | Fonte: © Autor

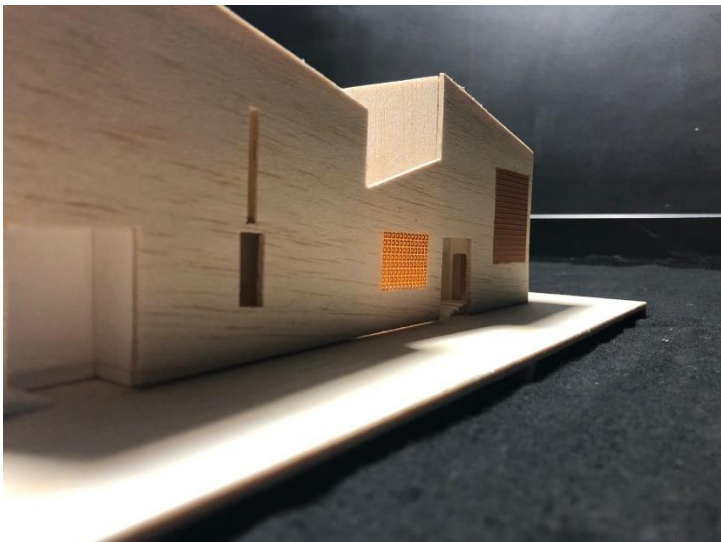


Fig.25 | Maquete da Habitação – Vãos | Fonte: © Autor

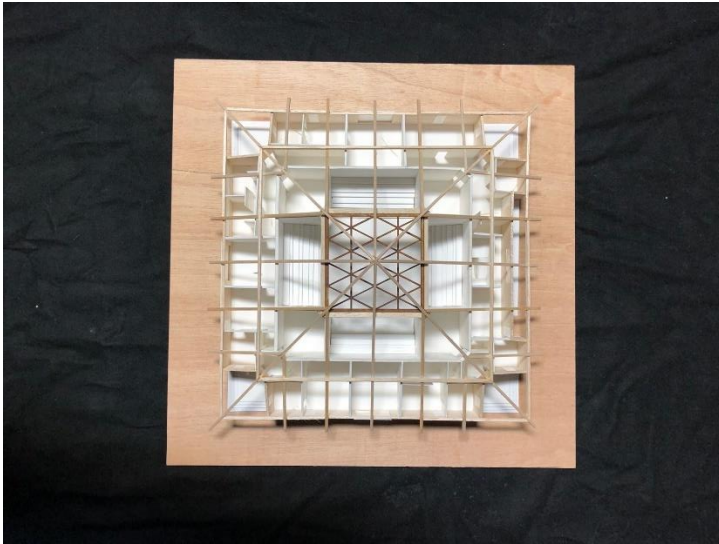


Fig.26| Maquete do Teatro – Vista Topo | Fonte: © Autor



Fig.27| Maquete do Teatro – Pormenor da Entrada | Fonte: © Autor



Fig.28| Maquete do Teatro – Detalhe Materialidade | Fonte: © Autor

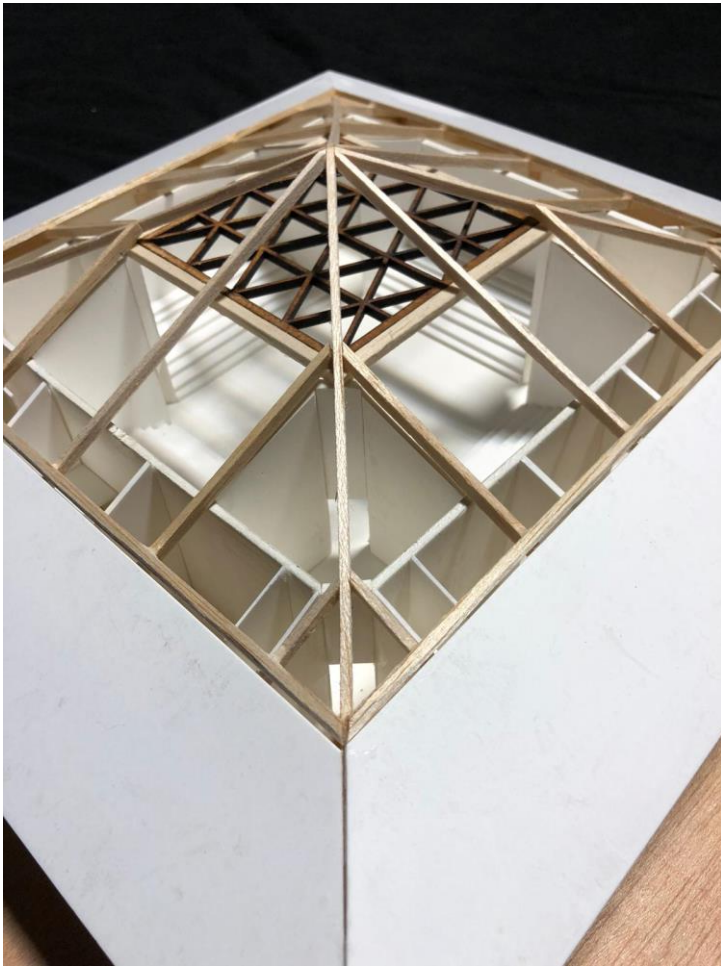
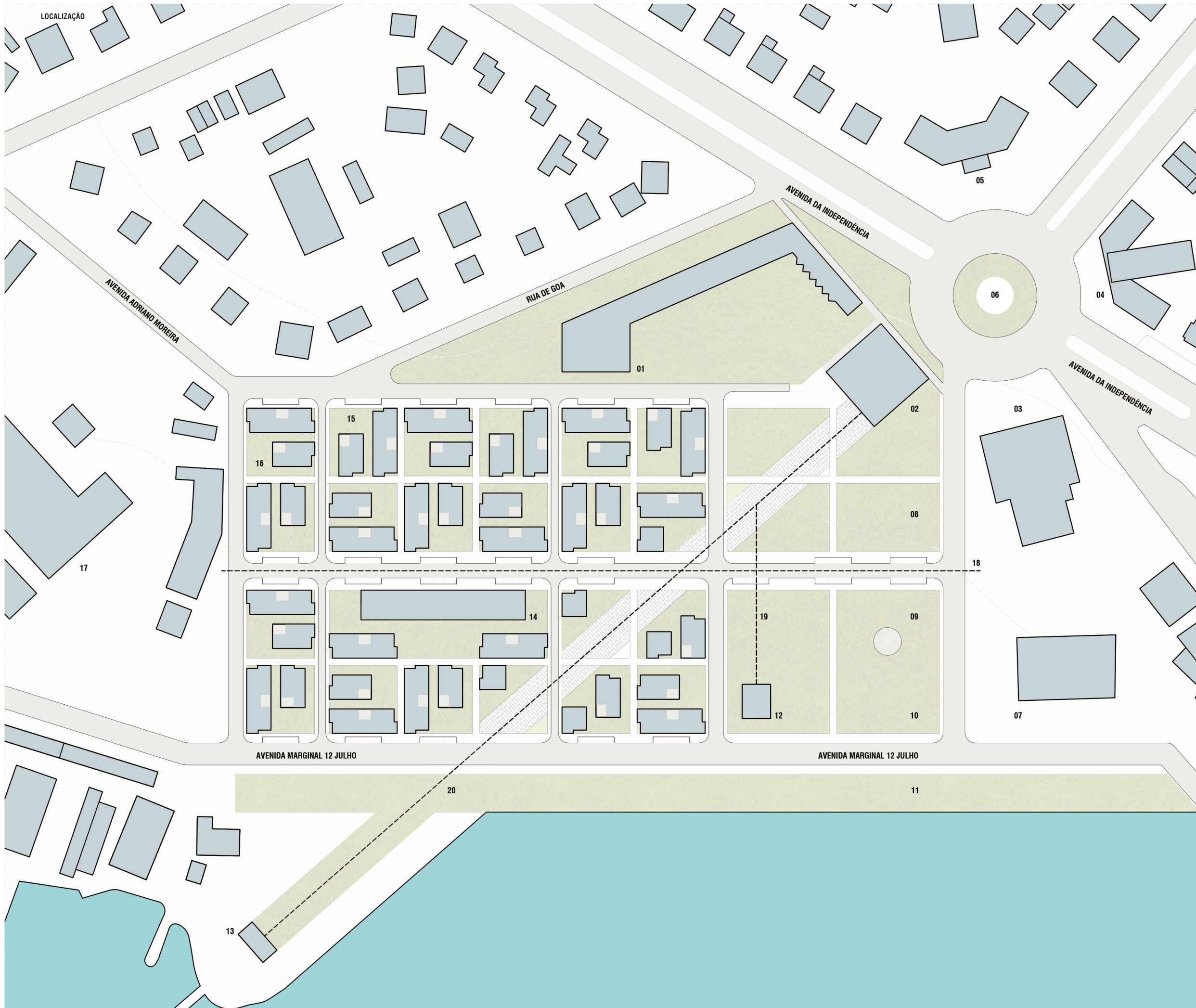


Fig.29| Maquete do Teatro – Cobertura | Fonte: © Autor



Fig.30| Maquete do Teatro – Pormenor do Interior | Fonte: © Autor



O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

LEGENDA - LOCALIZAÇÃO

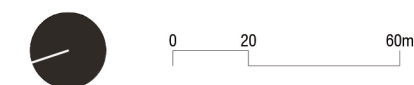
- 01 - CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE |
- 02 - TEATRO TCHILOLI |
- 03 - CINE-TEATRO MARCELO DA VEIGA |
- 04 - ARQUIVO HISTÓRICO |
- 05 - BIBLIOTECA NACIONAL |
- 06 - ROTUNDA DA AV. INDEPENDÊNCIA |
- 07 - EDIFÍCIO CORREIOS |
- 08 - PARQUE POPULAR |
- 09 - ESTÁTUA |
- 10 - PARQUE UCLA - REABILITAÇÃO |
- 11 - PROMENADE |
- 12 - IGREJA DO BOM JESUS |
- 13 - IGREJA DO BOM DESPACHO |
- 14 - BLOCO HABITACIONAL - PREEXISTÊNCIA |
- 15 - NOVA CONSTRUÇÃO HABITACIONAL |
- 16 - EX. PRAÇA GAGO COUTINHO |
- 17 - C.A.C.A.U |

REDESENHO URBANO |

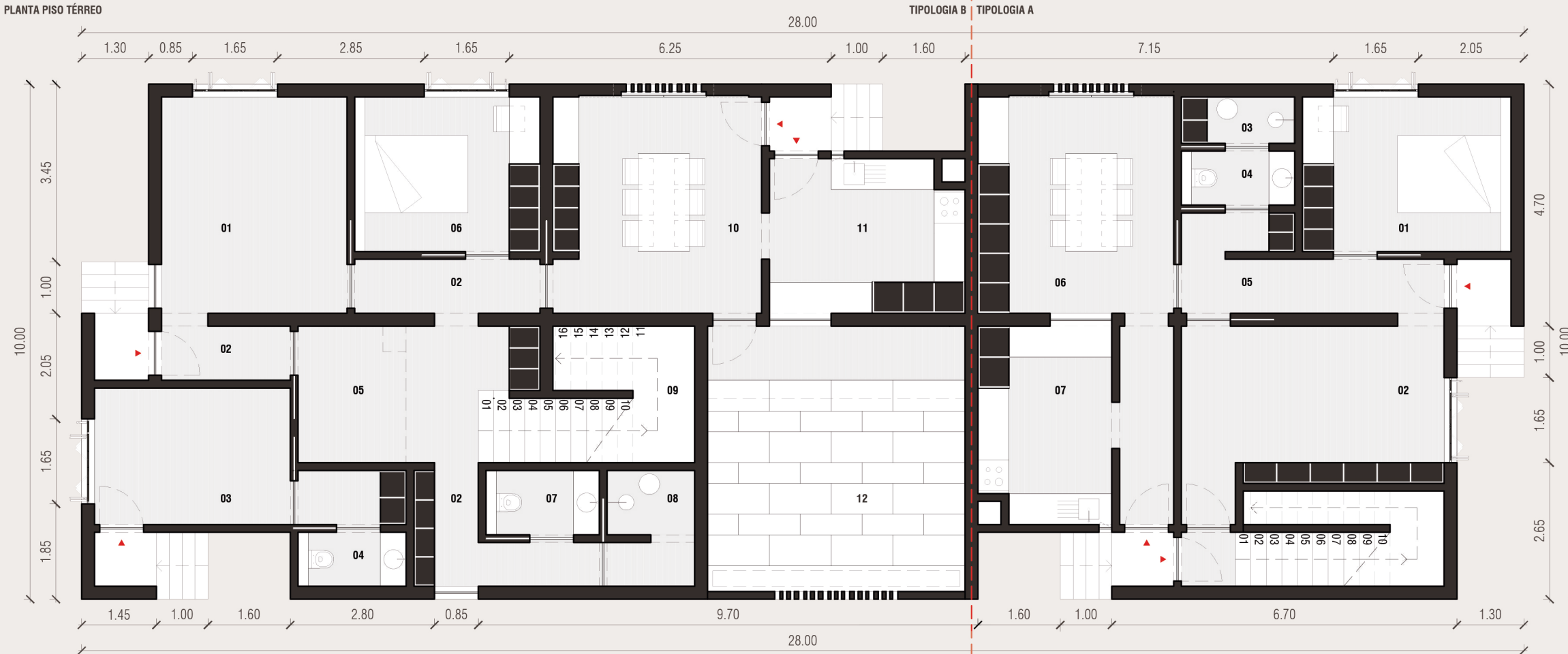
- 18 - LIGAÇÃO CINE-TEATRO E CACAU |
- 19 - ENQUADRAMENTO DA IGREJA DO BOM JESUS |
- 20 - DIAGONAL TEATRO-IGREJA BOM DESPACHO |

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ PAINEL 1
 PARQUE POPULAR

PLANO URBANO
LOCALIZAÇÃO



PLANTA PISO TÉRREO



O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

LEGENDA - PLANTA PISO TÉRREO

▶ | ENTRADA

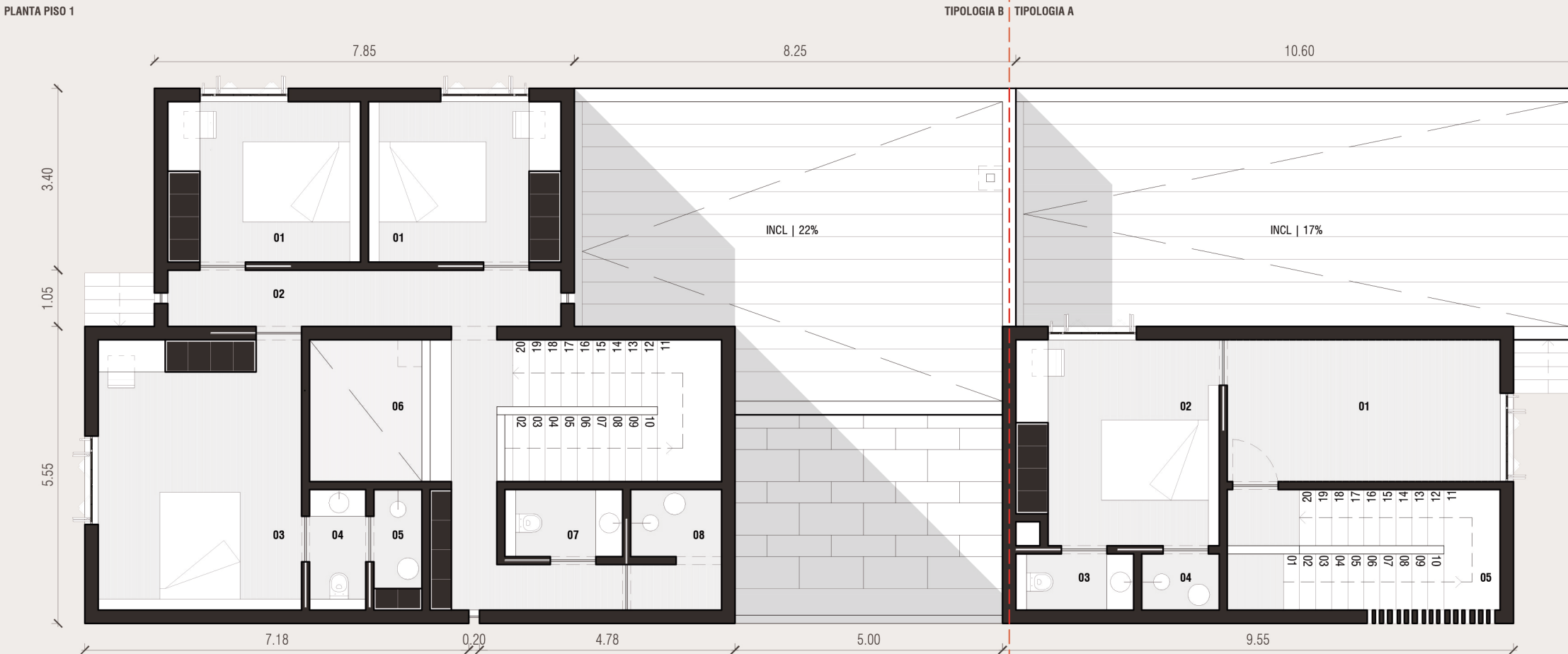
TIPOLOGIA A

- 01 - QUARTO INDIVIDUAL | 12.15 m²
- 02 - SALA DE ESTAR | 16.40 m²
- 03 - CHUVEIRO | 2.00 m²
- 04 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.30 m²
- 05 - CORREDOR DE CIRCULAÇÃO | 11.15 m²
- 06 - SALA DE JANTAR | 16.00 m²
- 07 - COZINHA | 10.30 m²

TIPOLOGIA B

- 01 - SALA DE ESTAR | 15.10 m²
- 02 - CORREDOR DE CIRCULAÇÃO | 15.10 m²
- 03 - ESPAÇO COMERCIAL | 12.20 m²
- 04 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA LOJA | 2.20 m²
- 05 - ZONA SOCIAL | 7.00 m²
- 06 - QUARTO INDIVIDUAL | 10.80 m²
- 07 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.75 m²
- 08 - CHUVEIRO | 3.50 m²
- 09 - ESCADARIA | 10.75 m²
- 10 - SALA DE JANTAR | 17.00 m²
- 11 - COZINHA | 11.70 m²
- 12 - PÁTIO | 25.75 m²

PLANTA PISO 1



LEGENDA - PLANTA PISO 1

TIPOLOGIA A

- 01 - SALA DE ESTAR | 13.50 m²
- 02 - QUARTO SUITE | 14.60 m²
- 03 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.30 m²
- 04 - CHUVEIRO | 1.50 m²
- 05 - ESCADARIA | 11.45 m²

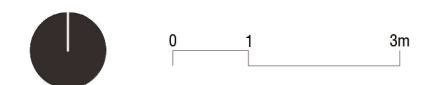
TIPOLOGIA B

- 01 - QUARTO INDIVIDUAL | 10.80 m²
- 02 - CORREDOR DE CIRCULAÇÃO | 16.40 m²
- 03 - QUARTO SUITE | 19.20 m²
- 04 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.30 m²
- 05 - CHUVEIRO | 2.00 m²
- 06 - ZONA SOCIAL | 5.50 m²
- 07 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.75 m²
- 08 - CHUVEIRO | 3.50 m²

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ | PAINEL 2
PARQUE POPULAR

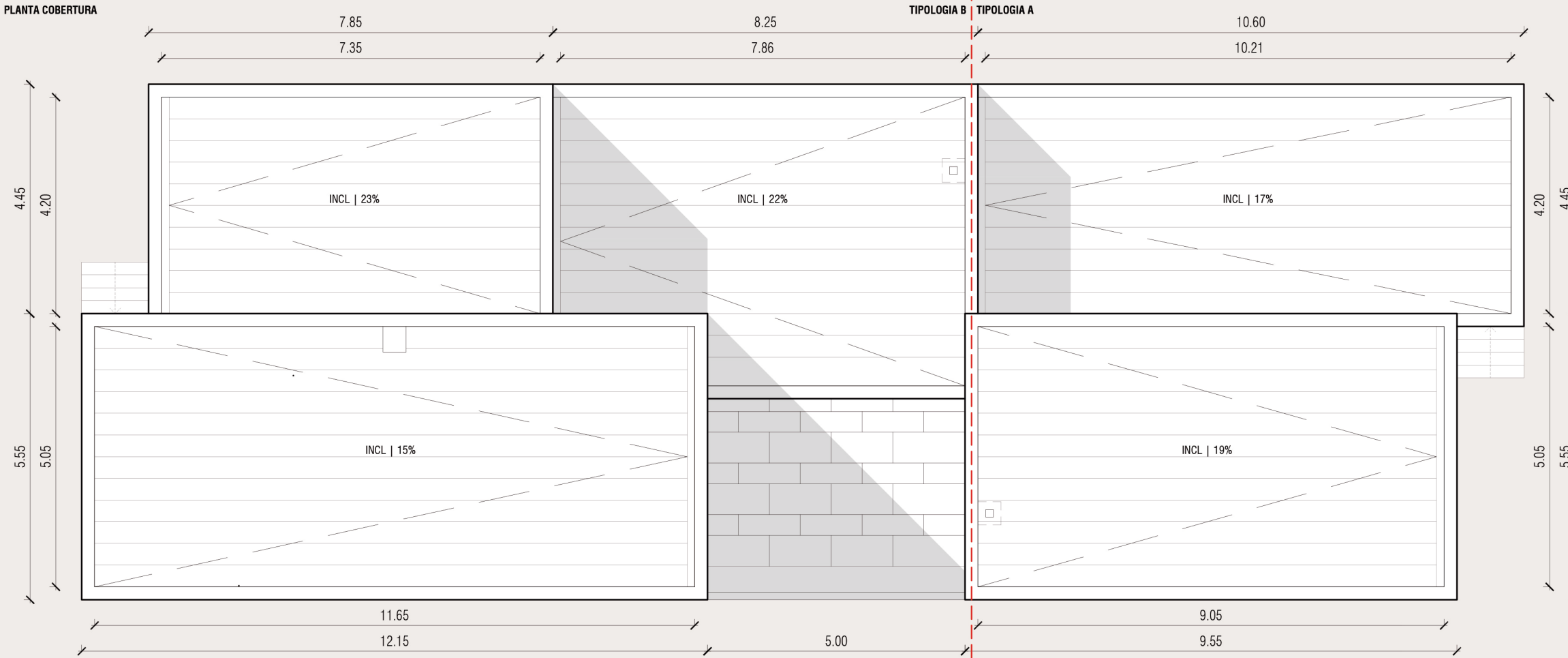
HABITAÇÃO

PLANTA PISO TÉRREO
PLANTA PISO 1



UTL - FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA | ESCALA | 1:100

PLANTA COBERTURA



O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

LEGENDA - CORTE 01

- TIPOLOGIA B**
- 01 - QUARTO INDIVIDUAL | 10.80 m²
 - 02 - CORREDOR DE CIRCULAÇÃO | 15.10 m²
 - 03 - ESCADARIA INTERIOR | 10.75 m²
 - 04 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA LOJA | 2.20 m²
 - 05 - CHUVEIRO SUITE | 2.00 m²

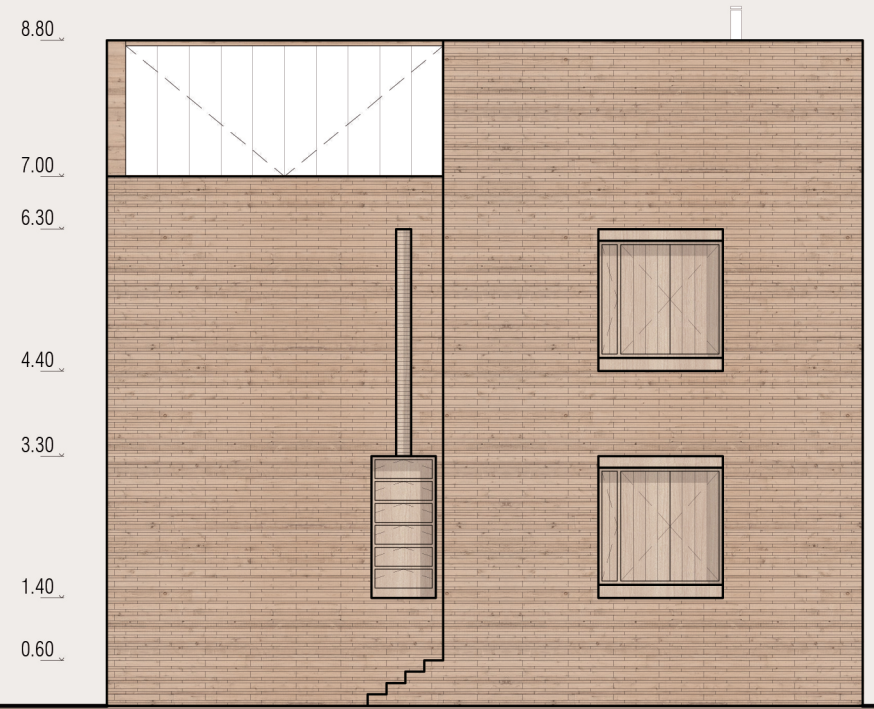
SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ | PAINEL 3
PARQUE POPULAR

HABITAÇÃO
PLANTA COBERTURA
ALÇADO ESTE - ALÇADO OESTE - CORTE 01

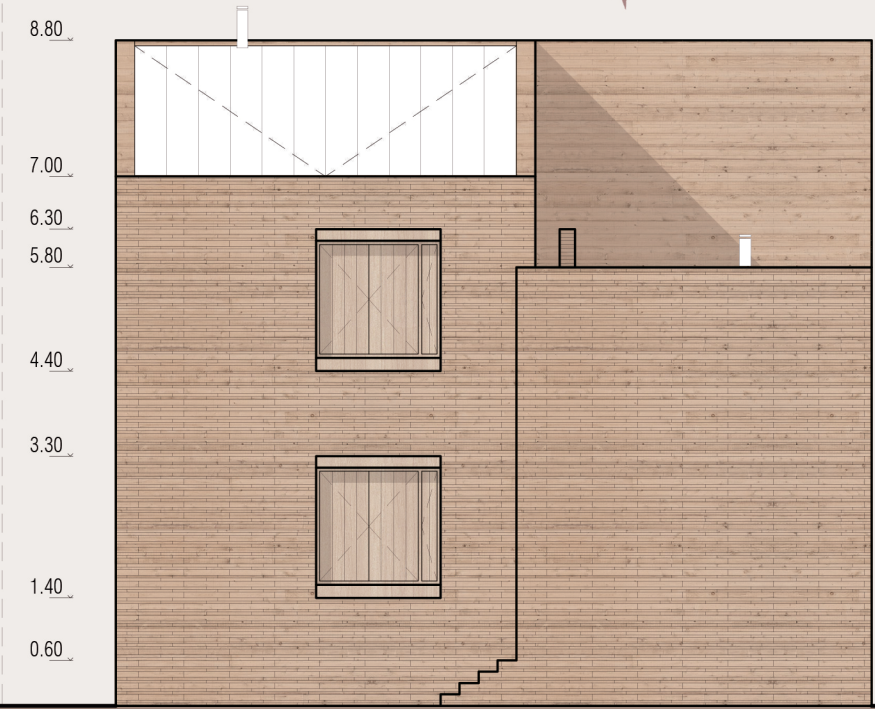


UTL - FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA | ESCALA | 1:100

ALÇADO ESTE



ALÇADO OESTE

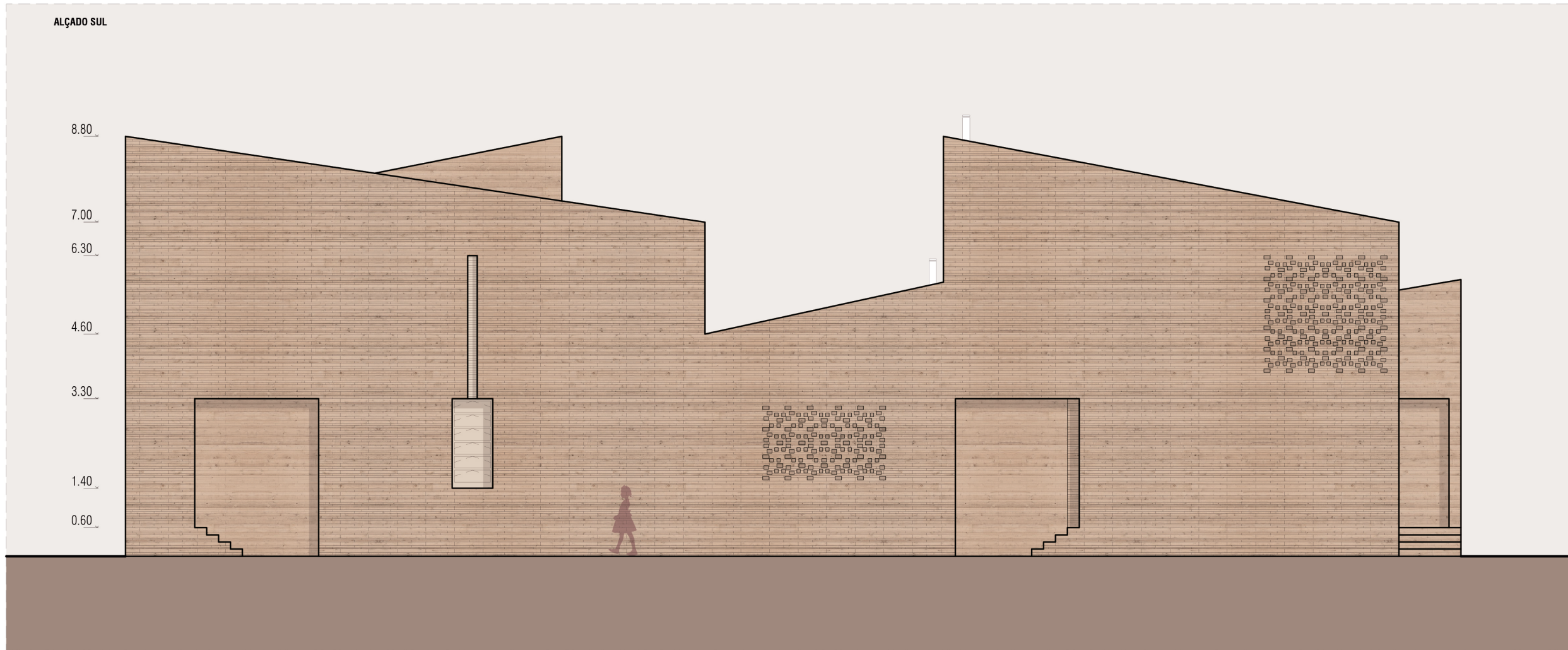


CORTE 01



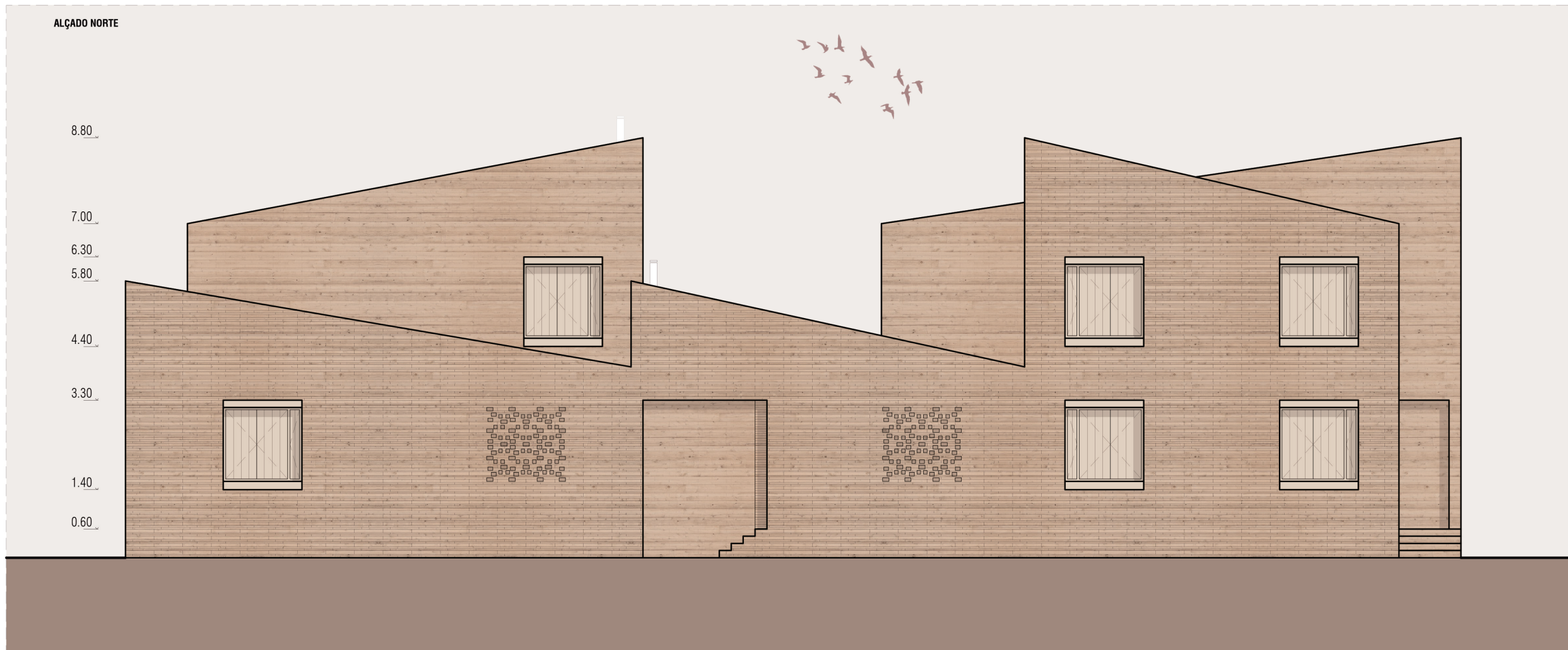
ALÇADO SUL

8.80
7.00
6.30
4.60
3.30
1.40
0.60



ALÇADO NORTE

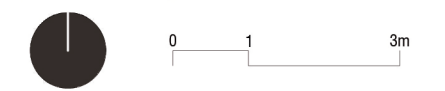
8.80
7.00
6.30
5.80
4.40
3.30
1.40
0.60



O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ | PAINEL 4
PARQUE POPULAR

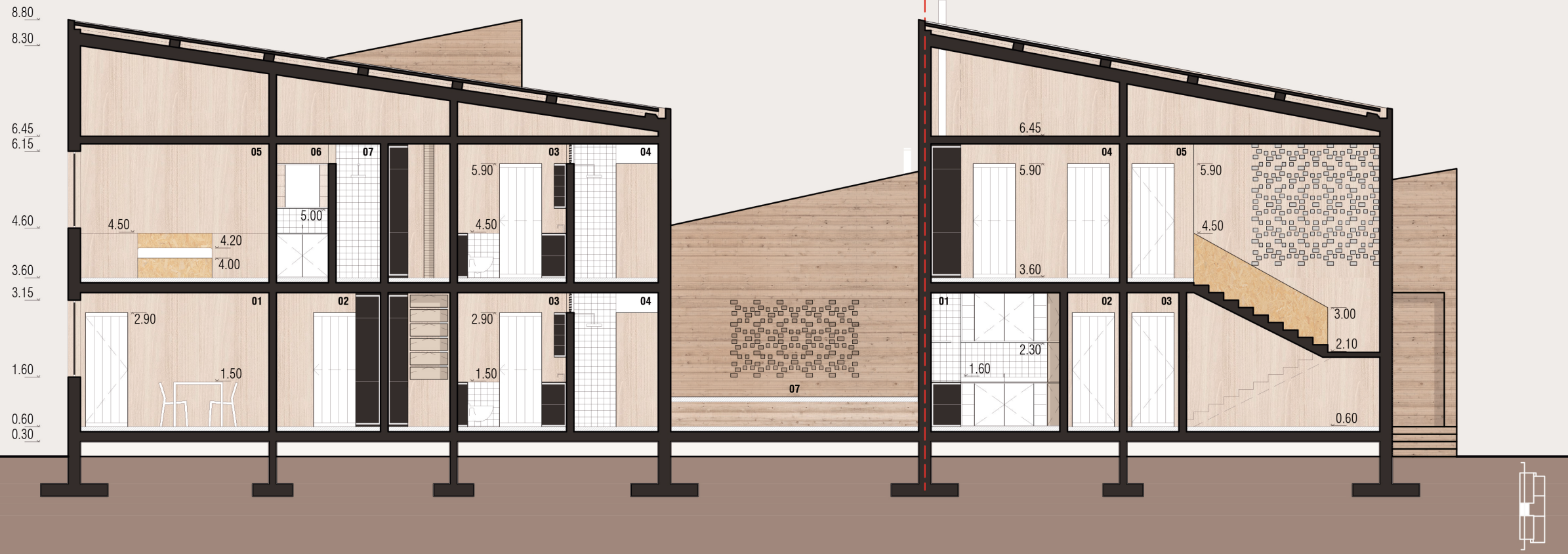
HABITAÇÃO
ALÇADO SUL - ALÇADO NORTE



UTL - FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA | ESCALA | 1:100

CORTE 02

TIPOLOGIA B | TIPOLOGIA A



O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
 CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

LEGENDA - CORTE 02

TIPOLOGIA A

- 01 - COZINHA | 10.30 m²
- 02 - CORREDOR DE CIRCULAÇÃO | 11.15 m²
- 03 - SALA DE ESTAR | 16.40 m²
- 04 - QUARTO SUITE | 14.60 m²
- 05 - ESCADARIA | 11.45 m²

TIPOLOGIA B

- 01 - ESPAÇO COMERCIAL | 12.20 m²
- 02 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA LOJA | 2.20 m²
- 03 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.75 m²
- 04 - CHUVEIRO | 3.60 m²
- 05 - QUARTO SUITE | 12.15 m²
- 06 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | 2.30 m²
- 07 - CHUVEIRO | 2.00 m²

LEGENDA - CORTE 03

TIPOLOGIA A

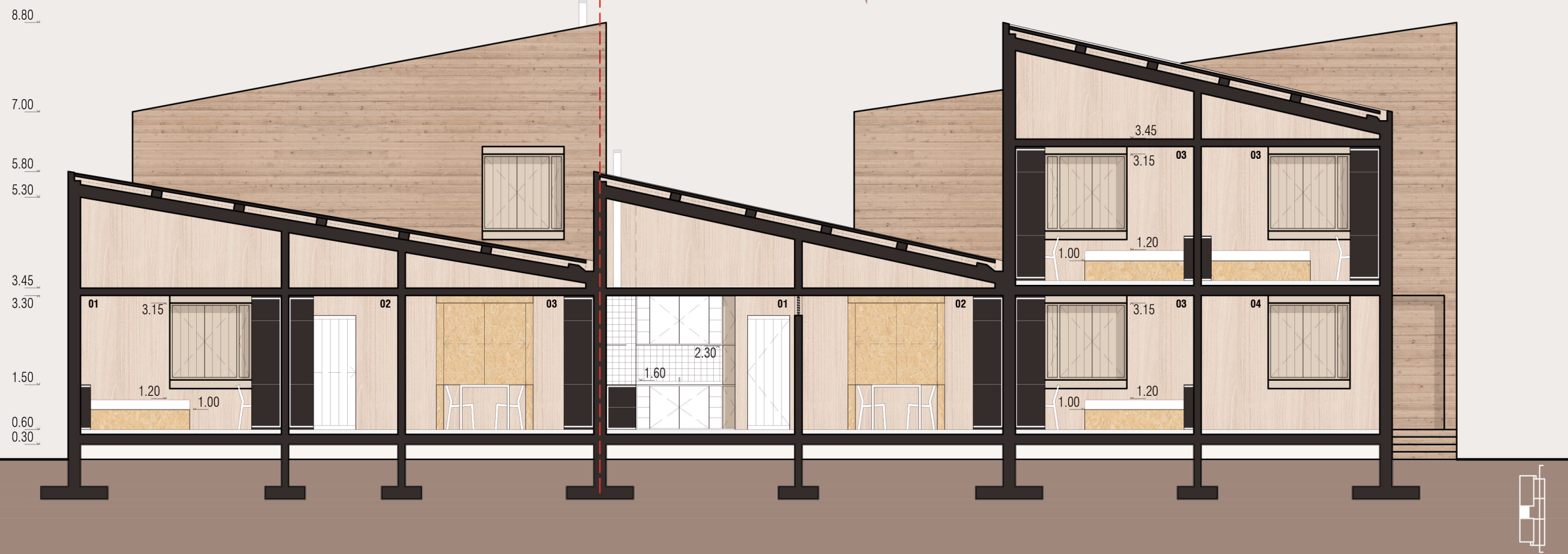
- 01 - QUARTO INDIVIDUAL | 12.15 m²
- 02 - CORREDOR DE CIRCULAÇÃO | 11.15 m²
- 03 - SALA DE JANTAR | 16.00 m²

TIPOLOGIA B

- 01 - COZINHA | 11.70 m²
- 02 - SALA DE JANTAR | 17.00 m²
- 03 - QUARTO INDIVIDUAL | 10.80 m²
- 04 - SALA DE ESTAR | 15.10 m²

CORTE 03

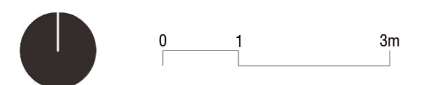
TIPOLOGIA A | TIPOLOGIA B



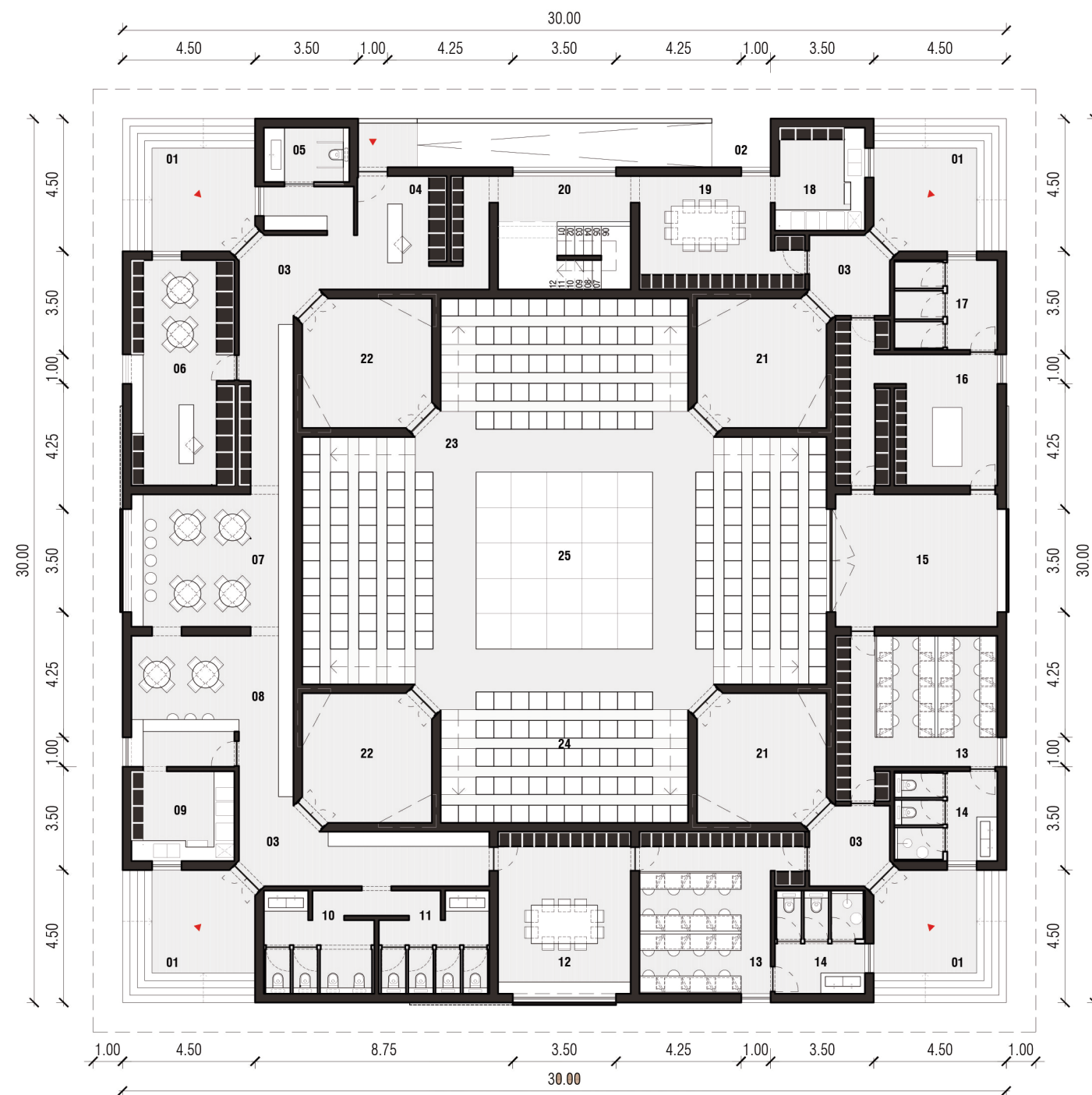
SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ | PAINEL 5
 PARQUE POPULAR

HABITAÇÃO

CORTE 02 - CORTE 03



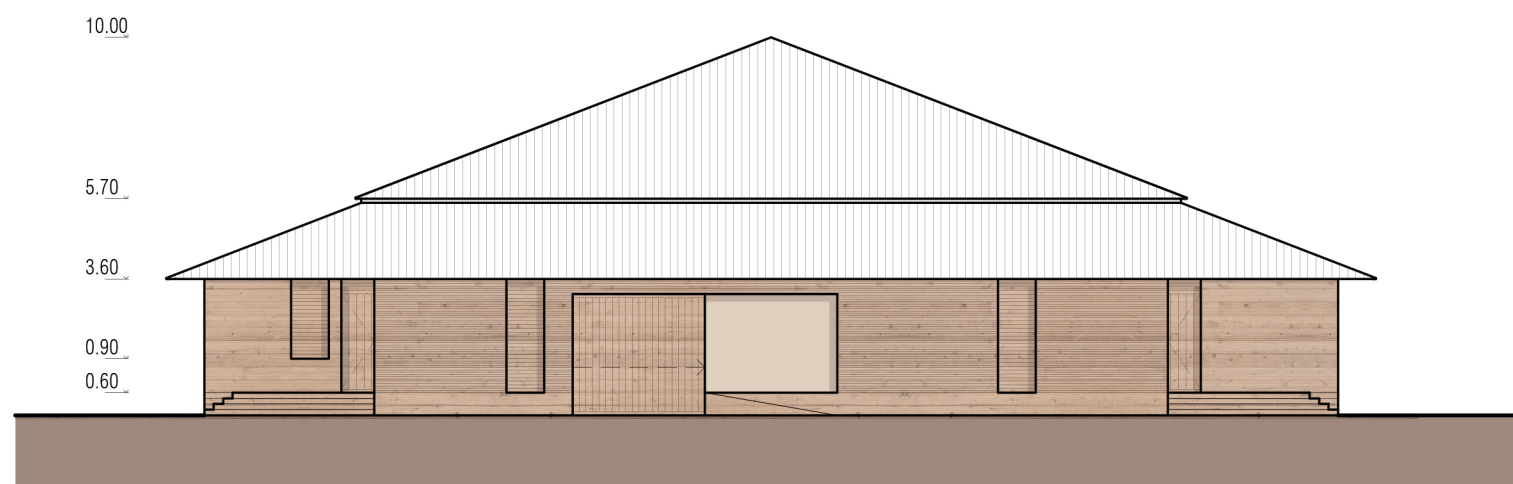
UTL - FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA | ESCALA | 1:100



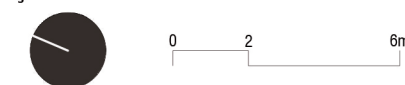
O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
 CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

LEGENDA - PLANTA PISO TÉRREO

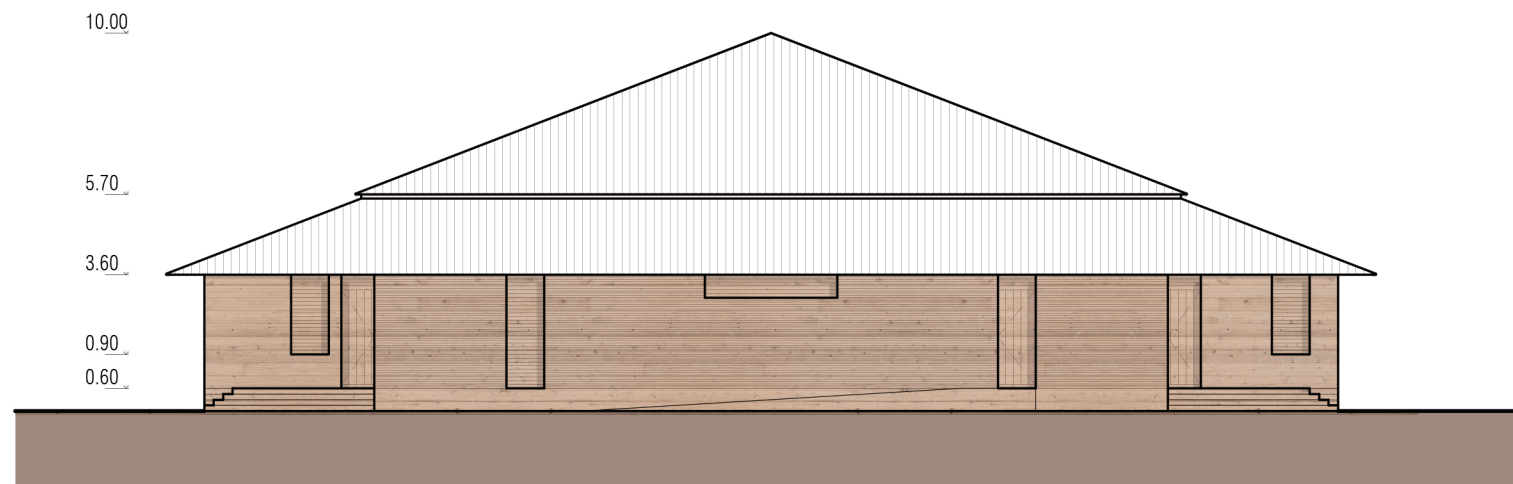
- ▶ |ENTRADA
- 01 - ESCADA ACESSO | 11.90 m²
- 02 - RAMPA | 16.50 m²
- 03 - VESTÍBULO | c/6.70 m²
- 04 - BILHETEIRA | 13.30 m²
- 05 - I.S - MOBILIDADE CONDICIONADA | 5.35 m²
- 06 - LIVRARIA | 26.60 m²
- 07 - CAFÉ | 22.50 m²
- 08 - BAR | 24.50 m²
- 09 - COZINHA | 10.70 m²
- 10 - I.S MASCULINA | 13.10 m²
- 11 - I.S FEMININA | 13.10 m²
- 12 - ZONA COMUM - ENSAIO | 24.75 m²
- 13 - CAMARINS | c/26.60 m²
- 14 - INSTALAÇÃO SANITÁRIA | c/10.70 m²
- 15 - ARMAZÉM | 24.75 m²
- 16 - ATELIER DE CENOGRAFIA | 26.60 m²
- 17 - VESTIÁRIOS | 10.70 m²
- 18 - COPA - FUNCIONÁRIOS | 10.40 m²
- 19 - ZONA COMUM | 19.30 m²
- 20 - AREA TÉCNICA | 17.30 m²
- RÉGIE | 4.60 m²
- ESCADA INTERIOR | 5.75 m²
- 21 - PÁRodos | c/18.60 m²
- 22 - ENTRADA PÚBLICO | c/18.60 m²
- 23 - ARENA | 54.15 m²
- 24 - PLATEIA - BANCADA | c/35.85 m²
- 25 - PALCO | 36.00 m²



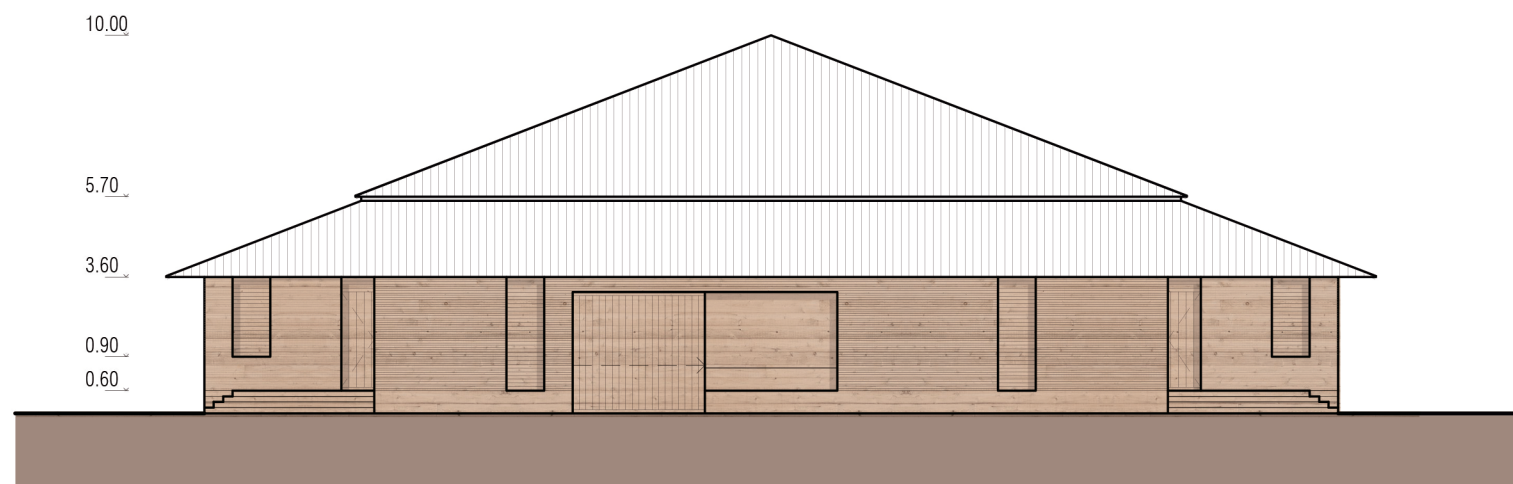
EDIFÍCIO DO TEATRO
 PLANTA PISO TÉRREO
 ALÇADO NORTE



ALÇADO OESTE



ALÇADO SUL

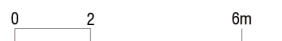


O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ
PARQUE POPULAR

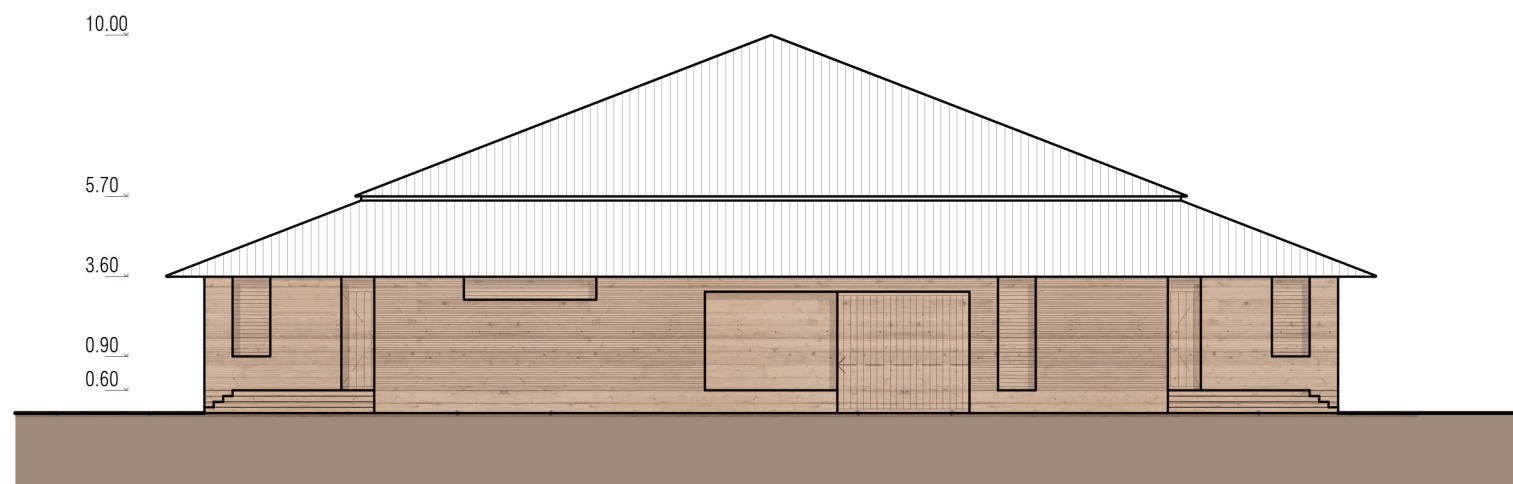
PAINEL 7

EDIFÍCIO DO TEATRO
ALÇADO OESTE - SUL



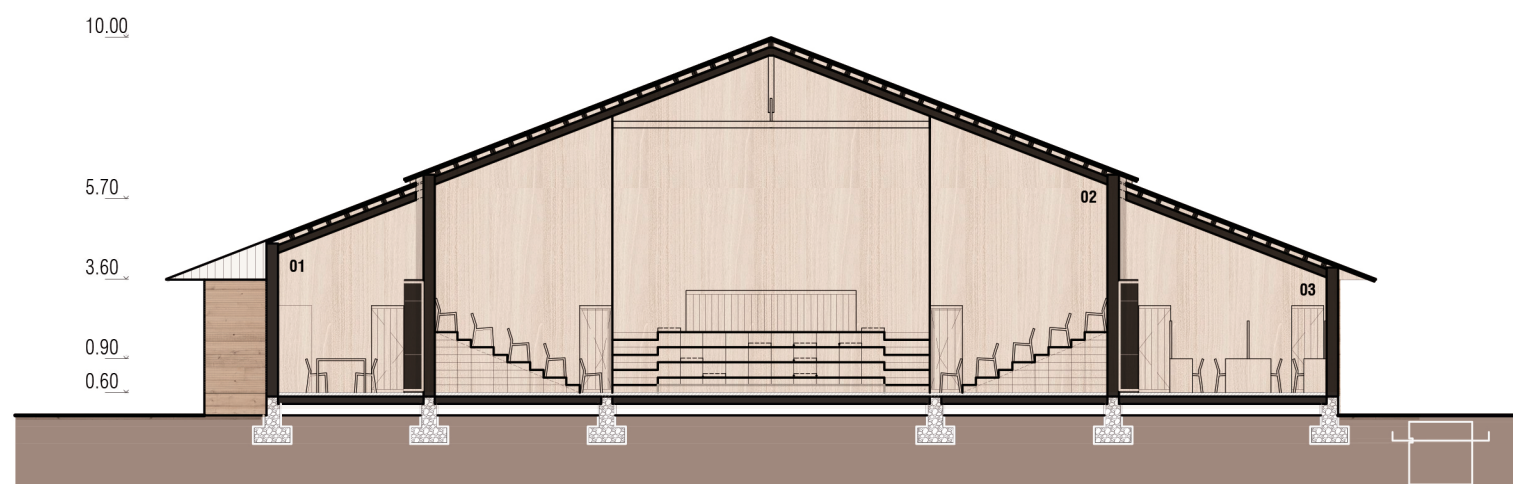
UTL - FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA | ESCALA | 1:200

ALÇADO ESTE



O RITUAL DO TERREIRO PARA O PALCO
CONSERVATÓRIO REGIONAL SANTOMENSE

CORTE 1



LEGENDA - CORTE 01

- 01 - ZONA COMUM | 12.15 m²
- 02 - PALCO | 16.40 m²
- 03 - CAMARINS | 2.00 m²

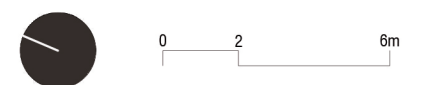
SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE | CIDADE SÃO TOMÉ
PARQUE POPULAR

PAINEL 8

EDIFÍCIO DO TEATRO

ALÇADO ESTE

CORTE 01



UTL - FACULDADE DE ARQUITECTURA DE LISBOA | ESCALA | 1:200