

ALBERT CAVOS E O TRATADO DA CONSTRUÇÃO DE TEATROS (1847)

Richard Santiago Costa¹

É possível identificar um momento preciso na história russa no qual as artes em geral, mas em especial o fascínio e o apreço pelas óperas, ganharam novo impulso e forte apoio estatal: com efeito, é a partir do reinado de Catarina II, a Grande, na segunda metade do século XVIII, que o império russo conheceria uma nova era não só política como também cultural. A ilustrada czarina implementara uma política ativa de aquisições de obras de arte, bem como impulsionara o apreço definitivo pela opera enquanto gênero dramático por excelência da aristocracia. Uma peça comemorativa do centésimo aniversário do estabelecimento de teatros imperiais na Rússia, encenada em 1856², permite vislumbrar a importância que esse tipo de empreendimento e entretenimento adquirira ao longo de um século. Sob Catarina, são construídas importantes casas de óperas como o Teatro Imperial Bolshoi Kamenny [fig. 1], em 1783³ do arquiteto Antonio Rinaldi, e o Teatro Hermitage [fig. 2], entre 1783-89 do arquiteto Giacomo Quarenghi⁴. A mesma política de fomento às artes cênicas prosseguiria nos sucessivos reinados de Nicolau I (1825-55) e Alexandre II (1855-81). Albert Cavos, talvez o homem mais influente no campo arquitetônico russo desse período, fizera sua fama a serviço desses czares, dotando a Rússia com suas mais emblemáticas casas de ópera: o novo Teatro Bolshoi de Moscou [fig. 3] e o Teatro Mariinsky [fig. 4], em São Petesburgo.

Curiosamente, o destino do arquiteto Albert Cavos esteve sempre intrinsecamente ligado ao universo operístico. Filho do renomado compositor veneziano Catterino Cavos, nascera em São Petesburgo, lugar onde seu pai granjeara fama como compositor. Formara-se na Universidade de Pádua, na Itália, onde também fora professor na Academia de São Lucas⁵. Não parece haver

1 Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, sob orientação do prof. Dr. Jorge Coli. Pesquisa financiada pela Fapesp.

2 Cf. EDWARDS, Henry S. *The Russians at Home*. Londres: W. H. Allen and Co., 1861, p.164. A fundação do Teatro da Academia Dramática Estatal Russa Pushkin, mais conhecido como Teatro Alexandrinsky, por decreto senatorial em 30 de agosto de 1756, marca a data de fundação do teatro profissional russo, bem como o estabelecimento de políticas estatais voltadas para as artes cênicas. (<http://en.alexandrinsky.ru/articles/about/history>)

3 Sendo bastante reformulado, por sua vez, entre 1802-03 por Thomas de Thomon, antes do incêndio que o destruiria quase por completo no inverno de 1811. Thomon morreu antes de ver o Bolshoi reconstruído em 1818. Disponível em http://www.mariinsky.ru/en/about/history_theatre/

4 http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_2_5.html

5 Cf. *Archives Biographiques et Nécrologiques*. Paris: [s. n.], 1858, p. 14. Acervo Gallica.

dúvidas de que a influência de seu pai fora decisiva para que CAVOS fosse agregado aos círculos oficiais como arquiteto. Uma de suas primeiras incursões nesse campo seria através da readequação acústica do Bolshoi Kammeny em 1836: as modificações empreendidas denotam as crenças arquitetônicas de CAVOS que seriam reafirmadas anos mais tarde em seu tratado: substituição do teto em cúpula por um plano, supressão de colunas do auditório que atrapalhavam a visão e a propagação do som, e a remodelação da sala para a forma de ferradura. Tais intervenções correspondiam aos pressupostos essenciais que regiam a atuação de qualquer profissional da construção, segundo ele: a comodidade, a solidez e a beleza. Somente essa tríade poderia proporcionar teatros duradouros e dignos do esplendor de seus governantes.

Desse modo, o *Tratado da construção de teatros*, composto também de um Atlas separado com pranchas explicativas, datado de 1847, pretendia, fundamentalmente, compilar as premissas essenciais em torno das quais um grande teatro deveria ser erguido. CAVOS inicia seu opúsculo com a constatação de que a disseminação dos grandes teatros de ópera pela Europa era um fato incontestável, uma vez que o gosto por tal gênero artístico estava estabelecido entre a população, exigindo que as cidades tivessem recintos adequados a abrigar tais espetáculos. Este fato engendrara a publicação de diversos estudos que versavam sobre esse tema, mas em geral, muitos deles falhavam ao não abordar questões cruciais: alguns conteúdos haviam sido preteridos ou simplesmente esquecidos. Assim, os jovens arquitetos encontravam-se desprovidos de subsídios para projetarem seus teatros com segurança e propriedade, algo que ele pretendia corrigir ao conceber seu tratado que privilegiava questões básicas de qualquer empreendimento do gênero, tais como a segurança do público, as leis da ótica e da acústica, as disposições do palco e do maquinário cênico, além dos cuidados contra incêndios.

Contudo, antes de adentrar nos assuntos concernentes à arquitetura, CAVOS fazia questão de reforçar sua devoção e gratidão ao governo russo, uma vez que tais teatros testemunhavam “a alta solicitude de Sua Majestade O Imperador por tudo o que estivesse relacionado ao exercício das belas artes”⁶ sendo que o teatro, que há muito prosperava na Rússia, era “objeto dos cuidados de uma administração ativa” que promovia um amplo desenvolvimento das artes cênicas, contratando célebres artistas italianos e construindo casas de ópera que rivalizavam com as melhores do

6 CAVOS, Albert. *Traité de la construction des théâtres*. Paris: Librairie Scientifique et Industrielle de L. Mathias, 1847, p. 15.

continente⁷. A emulação parecia ser um pressuposto caro ao universo dos grandes teatros ao redor do mundo, e Cavos reafirma esta premissa nessa passagem. Ruth Bereson assinala que “as casas de ópera eram construídas num sentido de ofuscar umas às outras; cada uma visando estabelecer a si mesma não apenas como o principal teatro em um país mas como o mais marcante no mundo ocidental”⁸. O arquiteto não deixaria de ratificar, além disso, sua competência para o exercício de tal função: ancorado por oito anos de atividades intensas como arquiteto-conservador do serviço imperial de teatros, eram a observação direta e a prática que o instrumentalizavam não só para o exercício construtivo como também para o teórico.

Isto posto, Cavos dividira seu tratado em três partes bem definidas de acordo com os três pilares da boa arquitetura: a comodidade, a solidez e a beleza. Assim, na primeira parte, a mais extensa, dedicada ao conforto dos espectadores e artistas, ele frisava a importância de construir salas que contemplassem uma boa visão do espetáculo, bem como uma excelente audição do canto e da sonoridade dos instrumentos musicais. Dentre os 25 temas relacionados a isso, para os quais ele definiria um capítulo específico a cada um, estavam os pórticos e vestíbulos da entrada, escadarias, camarotes, corredores, proscênio, fosso da orquestra, palco, camarins, depósitos, ateliês, bilheteiras, restaurantes, maquinários e itens de segurança contra incêndio. Cavos propõe que adentremos no teatro e através disso, expõe as características e necessidades específicas de cada parte. Desse modo, os pórticos de entrada para descida de carros e abrigo dos espectadores deveriam ser pelo menos três, sendo que um estaria localizado na fachada principal, dando preferência aos pórticos de colunas isoladas, mais elegantes e leves⁹.

As escadas deveriam ser largas para facilitar a movimentação dos espectadores, além de estarem em comunicação direta com os corredores e vestíbulos. Quanto ao interior da sala propriamente dito, Cavos pondera que as tentativas de proporcionar uma boa visão e audição em todos os lugares do recinto nem sempre tiveram êxito:

Em muitos teatros de fama justamente adquirida, para aumentar a ressonância, fechou-se, talvez um pouco excessivamente, as curvas laterais em direção ao palco, o que tem o inconveniente de tapar uma parte do palco para os camarotes adjacentes. Em outros, ao contrário, para que des-

7 Ibidem.

8 BERESON, Ruth. *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*. New York: Routledge, 2002, pp. 19-20.

9 Ibidem, pp.3-4.

tes mesmos camarotes o olho possa tudo ver, alargou-se as curvas a ponto de dar à sala a forma de um sino, mas esta forma amortiza os sons, e não os ouvimos nem bem, nem em todos os lugares¹⁰.

Para reforçar seu argumento, apresenta uma prancha comparativa [fig. 5] entre o Bolshoi Kammeny de São Petesburgo, então reformulado por ele, e outras quatro grandes salas da Europa: a de Munique, a da Academia Real de Música de Paris, a de San Carlos de Nápoles e o Scala de Milão, tudo para reforçar que a visibilidade, na sala russa, era superior às demais.

Cavos era muito reconhecido por sua competência nos assuntos relativos à sonoridade de suas salas de espetáculo. Não por acaso, fora o escolhido, como vimos, para reestruturar a acústica do Bolshoi Kammeny, um de seus primeiros trabalhos para o império. No tratado, anos mais tarde, o arquiteto compara o teatro, e em específico a sala de espetáculos, a um grande instrumento de repercussão, cujas partes deveriam contribuir para a boa difusão dos sons dos instrumentos da orquestra e das vozes dos atores. Sua obsessão, por assim dizer, pela plena sonoridade do teatro revela-se na metáfora utilizada por ele quando entrevistado pelo jornalista britânico Henry Edwards ao explicar sobre a construção do Bolshoi de Moscou: um teatro deveria ser construído como um instrumento musical¹¹. O cronista inglês reforça a competência de Cavos, ao mesmo tempo em que critica a conduta dos profissionais de sua terra natal:

O senhor Cavos não é apenas um arquiteto, ele é também um ‘acústico’, se pudermos usar o termo; em outras palavras, ele entende, o que não parece ser entendido em Londres, que construir uma sala de música (music-hall) no qual a música não é ouvida de todo, ou em grande desvantagem, é muito mais absurdo do que construir uma desfavorável ao olho, mas, no entanto, ‘boa para o som’ e não há necessidade de fazer de outro modo. Sr. Cavos ridiculariza a ideia geralmente aceita de que é impossível saber de antemão se um prédio será ou não será ‘bom para o som’. Ele diz que certas proporções devem ser observadas, certas distâncias mantidas, e certos materiais empregados (o Teatro Moscou é totalmente forrado com madeira), e que então não pode haver dúvida sobre o resultado¹².

Ora, como afamado “acústico”, Cavos fornecia um receituário eficiente para que se concebesse teatros de ópera com excelência sonora: era imprescindível evitar ângulos e formas recôn-

10 Ibidem, pp.10-11.

11 EDWARDS, Henry S. Op. cit., p. 179.

12 Ibidem, p. 179.

cavas que impediam a plena propagação das ondas sonoras, além do emprego da madeira como matéria-prima de forração dos recintos, e a preferência por *plafonds* planos ou parabólicos, ao invés das formas esféricas¹³. Ao observarmos seus dois principais teatros, o Bolshoi de Moscou [fig. 6] e o Mariinsky de São Petesburgo, perceberemos a adoção dessas premissas: seus *plafonds* [fig. 7] seguem a suavidade das formas parabólicas, sem curvas acentuadas ou ângulos intensos.

No que diz respeito aos assentos, fossem nos camarotes, fossem na plateia, Cavos determinava medidas e ângulos aproximados de maneira a proporcionar a melhor visibilidade para os espectadores. Suas atenções se voltavam para a privacidade do público situado nos lugares mais concorridos e nobres da sala de espetáculos: aos camarotes [fig. 8] cabia o papel de proporcionar conforto e estrutura física para recepções sociais que extrapolavam a finalidade artística propriamente dita, transformando estes recintos em espécie de salas de recepção da alta aristocracia. Edwards enfatiza o caráter quase doméstico que tais cômodos, especificamente no caso do Bolshoi, assimilavam em sua dupla função: Cavos teria tido a brilhante ideia de combinar a privacidade elegante das *loges à l'italienne* adotadas nas salas de visita contíguas aos camarotes, ao passo que estes, marcadamente devedores do grande *balcon* francês¹⁴ [fig. 9], exerciam seu papel de proporcionar visibilidade a seus ocupantes, não só do que ocorria no palco, mas também na *mise-en-scène* social que tinha tanta importância quanto as encenações operísticas.

Não cabe a este breve estudo uma apreciação pormenorizada de todos os capítulos do Tratado. Importa saber que, nesta primeira parte, Cavos percorreria ainda as melhores maneiras de se construir o palco, o arco do proscênio, o fosso da orquestra, os camarins e ateliês, bem como as porções destinadas ao maquinário cênico. Entretanto, chama a atenção a preocupação recorrente em blindar o futuro teatro dos perigos provocados pelos incêndios, acontecimentos trágicos bastante comuns na trajetória de muitos teatros ao redor do mundo. Em especial na Rússia, país de rigorosos invernos, nos quais a utilização de aquecedores a óleo e lustres e candelabros guarnecidos por velas, aumentavam os riscos de incêndios de amplas proporções, muitas vezes comprometendo toda a estrutura dos edifícios. Foi assim em diversas ocasiões, tanto com o Bolshoi Kammeny (1811) quanto com o Bolshoi de Moscou (1805,1853¹⁵), sendo que este tipo de fatalidade fora res-

13 CAVOS, Albert. Op. cit., p. 20.

14 EDWARDS, Henry S. Op. cit., p. 184.

15 Este último incêndio fora o responsável por Cavos ser o escolhido para a reconstrução do Bolshoi de Moscou. Com efeito, tal teatro existia desde 1780, quando ainda se chamava Petrovsky, fruto do empenho do empresário inglês Michael Maddox. Após seu primeiro incêndio,

ponsável, inclusive, pela construção do Teatro Mariinsky por Cavos, após a aniquilação pelo fogo do então Teatro do Circo, em 1859¹⁶. Por esse motivo, o arquiteto dedica algumas observações importantes sobre isso na segunda parte de seu tratado, destinado à solidez do edifício. Da preferência pelo ferro à madeira na composição das armações do telhado, ou pelo emprego de pedras e tetos abobadados para conter as chamas, Cavos tinha a consciência da quase impossibilidade de se evitar tais infortúnios, mas procurava meios de retardar a propagação das labaredas e permitir que se pudesse combatê-las com eficácia: por esse motivo, preconizava o uso de grandes reservatórios de água aparelhados com dutos que pudessem conduzi-la aos mais diversos pontos do edifício. Frisava, ainda, que era imprescindível que um destes reservatórios se situasse na altura do palco, onde comumente se iniciavam os incêndios, e para o qual recomendava, como medida adicional, a utilização de uma cortina de cobre que seria acionada para separar o palco da sala de espetáculos, evitando assim a propagação do fogo¹⁷.

Curiosamente, Cavos é breve na terceira e última parte de seu estudo, destinado ao tema da beleza. Subdividindo-o em beleza exterior e interior, o arquiteto reforçava seu apreço pelas características do estilo Neoclássico [fig. 10], algo que fica evidente nas sugestões que transcreve:

A beleza de um edifício depende do acordo que reina entre as proporções de todas as partes das quais ele se compõe. As ordens arquitetônicas, as esculturas e as molduras de ornamentos devem estar em harmonia com o estilo das fachadas, como as decorações interiores com a finalidade do monumento. A pureza das linhas principais, a simplicidade dos desenhos, uma sábia disposição na distribuição das cores, serão sempre preferíveis às concepções bizarras e irregulares, às bugigangas, às miscelâneas de cores que pecam contra o bom gosto e quebram o efeito geral das massas: a simplicidade não exclui a grandeza, a arte se mostra e brilha no conjunto bem mais que nos detalhes, que só são obra do talento¹⁸.

Mesmo os símbolos mitológicos deveriam ser empregados com parcimônia e comedimento,

em 1805, foi reconstruído a partir do projeto do arquiteto Joseph Bové, em concurso realizado em 1819. Com o segundo incêndio, em 1853, Albert Cavos venceu o concurso para sua reconstrução, ancorado por seu renome ante sua atuação como arquiteto-chefe dos teatros imperiais e professor da Academia de Artes de São Petesburgo. Cf. BROOKE, Caroline. *Moscow: A Cultural History*. London: Oxford University Press, 2006, pp.145-46. Disponível em: <http://www.bolshoi.ru/en/about/hist/history/> Acesso em: 25/09/2014.

16 O Teatro do Circo, totalmente feito em madeira, ficava localizado próximo ao Bolshoi Kammeny, em São Petesburgo e se destinava a apresentações mais populares assentadas sobre as artes circenses. Após sua destruição em um incêndio, Alexandre II autorizou a construção, por Albert Cavos, de um novo teatro no mesmo terreno, que seria consagrado a sua esposa, a imperatriz Maria Alexandrovna, batizado como Teatro Mariinsky. <http://www.saint-petersburg.com/buildings/mariinsky-theatre/>

17 CAVOS, Albert. Op. cit., p. 97.

18 CAVOS, Albert. Op. cit., pp. 99-100.

sob pena de, em excesso, denotarem “impotência” e “fraqueza da imaginação”. É, com efeito, no repertório arquitetônico clássico que CAVOS buscará os elementos constitutivos da aparência externa do teatro ideal [figs. 11 e 12]: colunatas, pórticos, frontões com baixos-relevos esculpidos, cariátides e estátuas. Áticos seriam recomendáveis para disfarçar o telhado e imprimir mais imponência à altura do edifício. Com relação às janelas, deveriam ser utilizadas para iluminar dois andares por vez, de modo a evitar que o excesso delas desse ao edifício a feição de uma fábrica¹⁹. A respeito da implantação do teatro no terreno [fig. 13], melhor seria que o mesmo fosse amplo e permitisse que o prédio ficasse isolado das demais construções, como forma de destacá-lo no conjunto da paisagem urbana. Contudo, apesar de afirmar que todas as ordens arquitetônicas poderiam ser empregadas em um edifício desse gênero, CAVOS avalia que as ordens dórica e jônica tinham preferência uma vez que haviam sido utilizadas pelos antigos na construção de seus teatros. Curiosamente, ao observamos seus dois principais teatros, verificaremos que ele próprio não utilizou nenhuma dessas ordens, preferindo a compósita às demais: no Mariinsky, por exemplo, cuja fachada atual não pertence ao projeto original de CAVOS, ele utilizara pilastras ao invés de colunas, e mesmo aquelas são da ordem compósita; no Bolshoi, o imponente pórtico da fachada principal é formado por pesadas colunas de ordem compósita, mesmo motivo das pilastras.

Para ele, era essencial que os elementos arquitetônicos empregados na decoração do teatro refletissem a natureza do mesmo e sua função, não só artística mas também social. Suas palavras denotam a maneira cenográfica utilizada por ele para entender casas de espetáculo desse tipo: é como se o jogo cênico ultrapassasse os limites do palco, e o público desempenhasse um papel social bem definido e afeito à exposição e à exuberância. Dessa forma, ao definir as características da escadaria principal [fig. 14], nobre e grandiosa, CAVOS revelava que a intenção primordial deste elemento arquitetônico era, principalmente, servir como espécie de “escada de desfile” para os espectadores que se conduziam para os foyers e camarotes superiores: “(...)As escadas deste tipo devem sempre oferecer um aspecto grandioso; quando transpomos os degraus, amamos passear nossos olhares por um espaço vasto e majestosamente decorado”²⁰.

No que tange à decoração da sala em si, a simplicidade deveria guiar as mãos do arquiteto [fig. 15]: poucas colunas para favorecer a acústica, economia de ornamentos no proscênio,

19 Ibidem, p. 101.

20 CAVOS, Albert. Op. cit., p. 104.

arabescos para as fachadas dos camarotes com motivos relativos às artes cênicas, de preferência dourados sobre fundo branco, algo que favoreceria a luminosidade do recinto. Cromaticamente falando [fig. 16], era preciso evitar tons escuros demais como o carmesim que diminuía a sala e a tornava obscura, optando-se por tonalidades semi-escuras como o azul e o lilás, que “ressaltavam as *toilettes* das damas”²¹. Para a pintura do plafond [fig. 17 e 18], arabescos, máscaras, medalhões e guirlandas eram temas adequados, sem perder de vista a leveza dos motivos que evitaria o achatamento da sala.

Cavos, assim, deixa claro, ao encerrar seu tratado, que tão importantes quanto os conceitos e regras eram o gosto e a imaginação²². Observar os teatros russos, mas em especial aqueles concebidos por ele próprio, confere propriedade aos escritos do arquiteto: a sobriedade quase austera da arquitetura exterior, atribuindo solidez aos edifícios, não implicava menos esplendor ou pujança aos aspectos interiores dos mesmos. No decurso do século, que seria dominado pela pluralidade eclética até o início do século XX, Cavos parece ter fornecido muito mais um embasamento técnico, do ponto de vista formal, do que decorativo: no Brasil, por exemplo, o Theatro da Paz [fig. 19], em Belém, e o Teatro Amazonas, datados da segunda metade do XIX, são exemplares de alguns pressupostos defendidos em seu tratado: tanto exteriormente, com suas fachadas de frontão grego com colunas compósitas, quanto interiormente, são como notas de tranquilidade em meio ao universo imponente e quase opressivo da Amazônia brasileira. Especialmente no caso do teatro paraense, em que o arquiteto é citado nominalmente como referencial teórico pelos engenheiros responsáveis por sua construção²³. Cavos, o bem relacionado arquiteto dos czares, o excelente “acústico”, reflete, com seu tratado, as premissas artísticas e arquitetônicas de uma sociedade apreciadora dos teatros e do glamour que eles representavam, organismos complexos que evoluíram juntamente com a história da própria ópera e de outros gêneros cênicos, instrumentos a um só tempo da legitimação do *status quo* dos agentes de poder ao longo do tempo, para emprestar uma expressão de Bereson, e do conagraçamento das artes em todas as épocas e sociedades em que se desenvolveu.

21 Ibidem, p.105.

22 Ibidem, p.109.

23 A esse respeito ver SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Archives Biographiques et Nécrologiques. Paris: [s. n.], 1858.

BERESON, Ruth. *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*. New York: Routledge, 2002.

BROOKE, Caroline. *Moscow: A Cultural History*. London: Oxford University Press, 2006.

CAVOS, Albert. *Traité de la construction des théâtres*. Paris: Librairie Scientifique et Industrielle de L. Mathias, 1847.

EDWARDS, Henry S. *The Russians at Home*. Londres: W. H. Allen and Co., 1861.

SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

SUMMERSON, Sir John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.



Fig. 1 – Teatro Bolshoi Kamenny, 1886 (demolido) – São Petesburgo.



Fig. 2 – Teatro Hermitage (1783-87).



Fig. 3 – Teatro Bolshoi de Moscou.

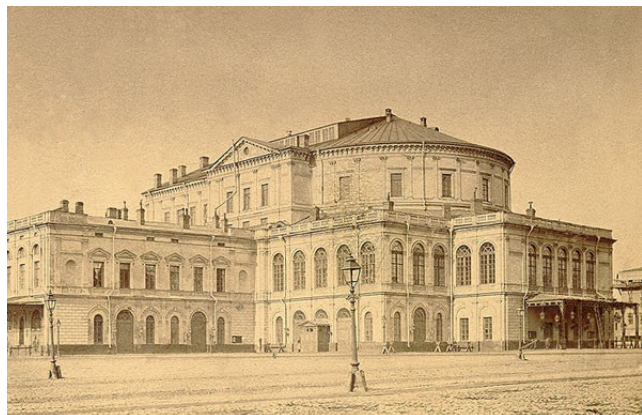


Fig. 4 – Fachada do Teatro Mariinsky em 1859 antes da reconstrução da fachada em 1885 por Viktor Schröter.

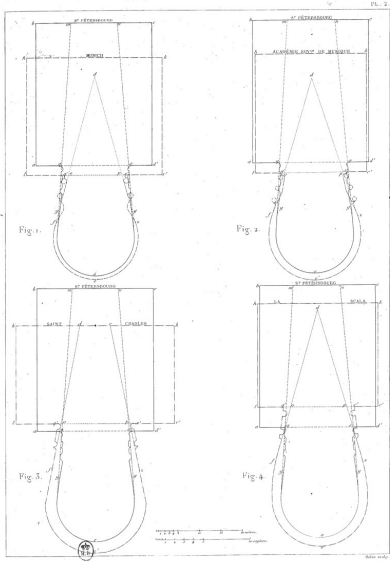


Fig. 5 – Quadro comparativo entre o Teatro Bolshoi Kammeny e as óperas de Munique, Academia Real de Música, São Carlos e La Scala.



Fig. 6 – Teatro Bolshoi (vista com plafond) – Moscou.



Fig. 7 – Teatro Mariinsky (Interior).



Fig. 8 – Teatro Bolshoi (Interior).



Fig. 9 – Mihály Zichy. Coroação de Alexandre II (Bolshoi), 1856.

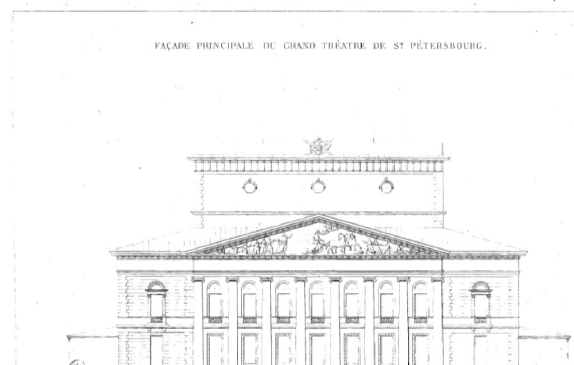


Fig. 10 – Teatro Bolshoi antes da reconstrução por Albert Cavo.

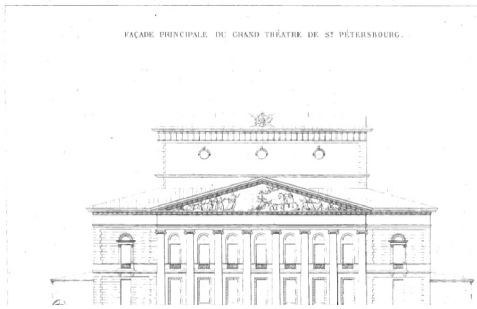


Fig. 11 – Fachada principal do Grande Teatro de São Petesburgo.

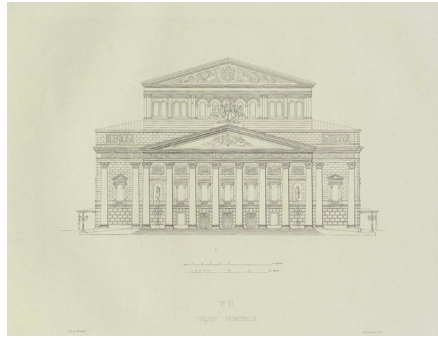


Fig. 12 – Fachada principal Teatro Bolshoi Moscou.



Fig. 13 – Teatro Bolshoi (implantação). Moscou.



Fig. 14 – “Escada de desfile”. Perspectiva pertencente à publicação *Reconstruction du Grand theatre de Moscou dit Petrovski: Notice descriptive accompagnée de 20 magnifiques planches en noir, tentées, ornementées et en chromolithographie dédiée à S.M. Alexandre II empereur de toutes les Russies.* (1859)

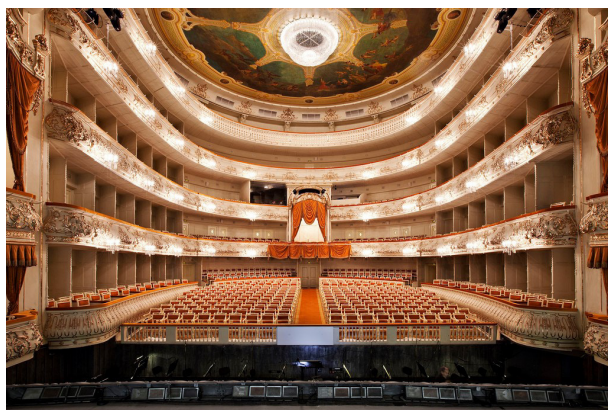


Fig. 15 – Teatro Mikhailovsky (c.1833). Interior reformulado por Albert Cavo, 1859. São Petesburgo.



Fig. 16 – Teatro Alexandrinsky (Interior).



Fig. 17 – Plafond do Teatro Bolshoi (Moscou).



Fig. 18 – Plafond do Teatro Mariinsky (S. Petesburgo).



Fig. 19 – Theatro da Paz – Belém/PA.