

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA  
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**FERNANDA GONÇALVES CALORE**

**ARQUITETURA CENOGRÁFICA:** um estudo sobre a evolução dos teatros  
Ocidentais a partir da história das artes representativas

São Luís/MA  
2014

**FERNANDA GONÇALVES CALORE**

**ARQUITETURA CENOGRÁFICA:** um estudo sobre a evolução dos teatros  
Ocidentais a partir da história das artes representativas

Projeto de Pesquisa para Trabalho de  
Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Estadual do Maranhão como  
requisito para obtenção do título de bacharel  
em Arquitetura e Urbanismo.

**Orientador:** Prof. Dr.<sup>a</sup>. Marcia Tereza Campos  
Marques.

São Luís/MA  
2014

**ARQUITETURA CENOGRÁFICA: um estudo sobre a evolução dos teatros  
Ocidentais a partir da história das artes representativas**

*Fernanda Gonçalves Calore*

Aprovada em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr.<sup>a</sup>. Marcia Tereza Campos Marques  
(Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> MSc. Rosilan Mota Garrido  
(1º Membro)

---

-  
(2º Membro)



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha mãe, Ligia, por todo o apoio e dedicação a minha educação e por sempre incentivar meus sonhos e me ajudar a conquistá-los.

Ao meu pai, Ernani, por todo o amor e pelos anos dedicados ao meu bem estar.

Aos meu irmão e primos, João Guilherme, Renato, Felipe e Rodrigo por toda a ajuda e o apoio nos momentos mais difíceis, tornando sempre tudo mais fácil e alegre.

À minha família, por ter me ajudado a me tornar quem eu sou e ter me ensinado tantos valores preciosos.

A todos os mestres pela dedicação, paciência e esforço em nos ensinar. Em especial à professora Marcia Marques por toda a ajuda e orientação, e principalmente, por todas as oportunidades acadêmicas que me tornaram uma estudante e pessoa melhor.

Aos companheiros de turma, em especial Mayara, Karine, Laís e Gustavo por toda a ajuda, inspiração e principalmente pelos sorrisos e companhia.

Ao meu namorado Felipe, que me apoiou durante todo esse tempo, me tornando mais forte e me fazendo acreditar que tudo é possível.

Por fim, agradeço a Deus por ter me concedido tantas oportunidades e conquistas e pela força de lutar pelos meus sonhos.

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo estudar a história do teatro no Ocidente a fim de analisar qual a relação entre a evolução do teatro como arquitetura e do teatro como arte representativa, além de estabelecer quais as influências que um teve sobre o outro e vice-versa. Para isso, foi feito um longo estudo histórico que iniciou desde o teatro primitivo até o teatro contemporâneo, sempre elencando as características das artes representativas e como essas características se refletiam na arquitetura dos edifícios teatrais. Além disso, também foi feito um estudo sobre a arquitetura cenográfica voltada ao que concerne os teatros ocidentais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquitetura Cenográfica; Teatro; Arte representativa.

## **ABSTRACT**

This work aims to study the history of theater in the Western culture in order to analyze the relation between the evolution of theater as architecture and theater as representative art, and to establish what influences one had over the other and vice versa. To accomplish that goal a long historical study was made: starting from the primitive theater until the contemporary theater, always listing the characteristics of performing arts and how these characteristics reflected in the architecture of theater buildings. Moreover, also was developed a study on scenography architecture oriented to regard Western theaters.

**KEYWORDS:** scenography architecture; Theatre; representative art

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Planta-baixa do teatro não-executado do Parque Institucional do Parque da Juventude em São Paulo. ....	18
Figura 2: Corte AA do Teatro não-executado do Parque Institucional do Parque da Juventude em São Paulo. ....	18
Figura 3: Pintura de caverna no sul da França: o "Feiticeiro" de Trois Frères. Período Paleolítico.....	20
Figura 4: Pintura na rocha na área de Cogul, sul de Lérida, Espanha: cena de dança ritual. Período paleolítico. ....	21
Figura 5: Jovens dançarinas da época arcaica. De um vaso ático primitivo. ....	22
Figura 6: Dançarinos coríntios da época de <i>Árion</i> . Pintura de um frasco coríntio, século VI a.C. ....	23
Figura 7: Planta do teatro de Epidauro, no séc. IV a.C., que podia abrigar em torno de 14000 espectadores.....	25
Figura 8: Possível reconstrução da Skene.....	26
Figura 9: Imagem esquemática com os elementos cênicos essenciais para a evolução do teatro grego e os três níveis de atuação: <i>theologeion</i> , <i>proscenion</i> e <i>orchestra</i> ....	27
Figura 10: Reconstituição do Teatro de Dionísio no período Helenístico.....	29
Figura 11: Imagem atual do Teatro de Epidauro.....	30
Figura 12: Pintura Mural de Pompeia: um escravo zombando de um casal de amantes. Casa de Casca Longus. ....	31
Figura 13: Músicos de rua. Mosaico da Villa de Cícero em Pompeia; assinado: Dioscúrides de Samos (Nápoles, Museo Nazionale). ....	32
Figura 14: Pulpitum: Espécie de palco rudimentar utilizado na época pelos romanos. ....	34
Figura 15: Mapa esquemático da Roma Antiga com principais pontos referenciais. ....	36
Figura 16: Teatro de Pompeu. O maior ao centro da figura. ....	37
Figura 17: Reconstrução do Teatro de Pompeu.....	37

Figura 18: Mapa da Roma antiga com os teatros de Marcelo em verde e o de Pompeu em vermelho.....	38
Figura 19: Composição do teatro romano de acordo com Vitrúvio. 1) Scaenae frons 2) Porticus post scaenam 3) Proscaenium 4) Pulpitum 5) Orchestra 6) Cavea 7) Aditus maximus 8) Vomitoria.....	40
Figura 20: Divisão social da Cavea do Coliseu. Da área mais baixa a mais alta: Senadores; nobreza e oficiais; categoria intermediária; e mulheres e plebeus.....	40
Figura 21: Planta-baixa tipo do teatro romano .....	41
Figura 22: Teatro romano de Mérida.....	41
Figura 23: Teatro romano na cidade de Amman, Jordânia. ....	42
Figura 24: Ruínas do Coliseu em Roma. ....	43
Figura 25: Reconstrução do Circus Massimo em Roma .....	43
Figura 26: Planta baixa de um anfiteatro romano.....	44
Figura 27: Máscara da fabula atelana romana, período tardio. Em terracota. (Taranto, Museo Nazionale) .....	46
Figura 28: Atriz da pantomima romana tardia. Relevô em marfim de Trier, século IV d.C. (Berlim, Staatliche Museen).....	46
Figura 29: Desenho representando o cristianismo primitivo feito provavelmente para ridicularizar algum escravo cristão sugerindo que Jesus era um asno. Grafite na parede de uma casa na Colina Palatina. Século II ou III d.C. ....	47
Figura 30: Diálogo de Páscoa entre as três Marias e o Anjo. Miniatura de um Psalterium Nocturnum silesiano, c.1240 (Breslau, Staatsbibliothek).....	50
Figura 31: Duas Marias na compra de Bálsamos. Um medalhão da página ornamental do Evangelho de São Marcos, no Evangelho da Abadessa Uta de Regensburg, c.1020. (Munique, Staatsbibliothek). ....	51
Figura 32: Juízo Final com a Boca do Inferno. Parte do Tímpano sobre o Portal sul da Catedral de Ulm, c.1360-70.....	53
Figura 33: O Anticristo, seduzindo os Três Reis com presentes. Miniatura do Hortus Deliciarum de Herrad de Landsberg, século XII. ....	54

Figura 34: Grande procissão em Estrasburgo (a mais antiga representação gráfica da Catedral). Xilogravura do Geschichte Peter Hagenbachs, de Conradus Pfettisheim, Estrasburgo, 1477. ....	56
Figura 35: O grande Ecce homo. Gravação em cobre de Lucas van Leyden, 1510 .	56
Figura 36: O Mercado de Vinhos de Lucerna, vista oeste, no primeiro dia do Auto Pascal de 1583. A fileira de casa à esquerda é mostrada apenas em planta baixa com as indicações dos nomes de seus proprietários da época. No fundo, à direita, a Boca do Inferno. Esboço de reconstrução de A. am Rhyn (do livro de Oskar Eberle, Theatergeschichte der innern Schweiz, Königsberg, 1929).....	57
Figura 37: Plano cênico do Mystère de la Passion de Valenciennes, 1547. As estações individuais de atuação são enfileiradas num plano: à esquerda, o Paraíso com Deus Pai em Glória; à direita, ao fundo, o Inferno com a Boca do Inferno e a torre a fortaleza, e em primeiro plano uma bacia com água (“la mer”) para a pesca de Pedro (Paris, Bibliothèque Nationale). ....	59
Figura 38: Carro-palco inglês usado nos autos da corporação de Chester no século XVI. Reconstrução de Glynne Wickham, .....	60
Figura 39: O teatro de arena (Perran Round) em Perranzabuloe, Cornualha, datado do século XV. Gravura de 1758. ....	60
Figura 40: Parte do cenário do Teatro ao ar livre de Nova Jerusalém-PE da Paixão de Cristo. ....	61
Figura 41: Saltimbanco com macaco. Baixo relevo românico. Catedral Bayeux.....	62
Figura 42: Palco de rua francês, c. 1540. Desenho (Ms. 126, Cambrai, Bibliothèque Municipale). ....	63
Figura 43: Planta do teatro em que foi apresentado O Castelo da Perseverança, 1425. Reconstrução de Richard Southern. ....	64
Figura 44: Inicial com cenas teatrais de Hercules furens, de Sêneca. À direita, no alto e embaixo, os espectadores. Do Codex Urbin, século XIV (Lat. 355, Roma, Biblioteca do Vaticano). ....	66
Figura 45: Palco humanista, por volta de 1550: Provavelmente cena de monólogo de Il Pellegrino, de Girolamo Parabosco. Primeira edição em Veneza, 1552. ....	67

Figura 46: Xilogravura para Fórmio, comédia de Terêncio. Da edição de Lyon de 1493. .....	69
Figura 47: O Nascimento de Vênus de Botticelli exposta na Galleria degli Uffici, em Florença, na Itália.....	70
Figura 48: Sebastiano Serlio: scena comica. Cenário arquitetônico fixo para a comédia. Desenhado em 1545. Xilogravura do Libro secondo di Perspettiva da Architectura de Serlio, Veneza, 1663. ....	71
Figura 49: Palco do Teatro Olímpico de Vicenza. ....	72
Figura 50: Vista interna do Teatro Olímpico de Vicenza. ....	72
Figura 51: Planta do Teatro Olímpico de Vicenza. Construído por Andrea Palladio e concluído em 1584 por Vincenzo Scamozzi.....	73
Figura 52: Exemplo de periaktoi.....	74
Figura 53: Representação tridimensional de periaktoi em sua posição no teatro do século XVII. ....	75
Figura 54: Palco alemão do século XVII exemplificando a regra de Giacomo Barozzi. .....	75
Figura 55: Torneio de cavaleiros no grande salão do Residenz (Alter Hof) em Munique. .....	76
Figura 56: Kubelstechen (justa) na Marienplatz. O eixo leste-oeste da praça está assinalado por dois arcos triunfais (Munique, Stadtmuseum). ....	77
Figura 57: Desenho do cenário para o auto de Laurentius, por Stephan Broelman, Colônia, 1581. A peça foi apresentada no pátio do Laurentianer Burse; o palco é construído ao redor de duas árvores (Colônia, Stadtmuseum). ....	77
Figura 58: Palco de rua, no mercado de cavalos de Bruxelas. Pintado por Adam Frans van der Meulen, c.1650 (Vaduz, Galerie Lieschtenstein). ....	78
Figura 59: O Juízo de Salomão, encenado na praça do Mercado de Louvain, 1594. A partir de um desenho de Guillaume Boonen, 1594; copiado por L.van Peteghem, 1863 (Louvain, Museu da Cidade). ....	79
Figura 60: Vista interna do teatro de Swan, em Londres. Desenho baseado em notas de Jan de Witt. ....	81

Figura 61: O teatro The Swan .....	81
Figura 62: Ludovico Burnacini: projeto de cenário para a ópera Il Pomo d´Oro de Cesti e Sbarra, Viena, 1668. Boca do Inferno com o barqueiro Caronte. Gravura de Mathaus Kusel. ....	84
Figura 63: Apresentação ao ar livre da grande ópera Angelica, Vincithice di Alcina, de J.J. Fux, no Parque Favorite de Viena, 1716. Criação de cenário de Ferdinando e Giuseppe Galli-Bibiena; gravura de F. A. Dietel. ....	84
Figura 64: Interior da casa de ópera de Munique, na Salvatorplatz. Gravura de Michael Wening, 1686. ....	85
Figura 65: Espetáculo de gala de Il Pomo d´Oro na nova casa de ópera de Viena, construída por Ludovico Burnacini em 1668. Gravura de Frans Geffels. ....	86
Figura 66: Teatro Farnese, Parma. ....	87
Figura 67: Planta baixa Teatro Farnese. ....	87
Figura 68: Ballet Comique de la Royne em Paris, apresentado em 1581. Gravura do programa, Paris, 1582. ....	88
Figura 69: Commedia dell´arte e Carnaval na Piazza Navona em Roma. Detalhe de uma gravura de cobre de Petrus Schenk, Amsterdam, 1708. ....	90
Figura 70: Carro-palco tripartite, Madri, 1608. Reconstrução de Richard Southern (1960). ....	91
Figura 71: Teatro-corral espanhol do século XVII. Desenho de reconstrução de Juan Comba y Garcia (1888). ....	91
Figura 72: Cena no tablado de atores ambulantes. Gravura de cobre, frontispício de uma coleção alemã de peças apresentadas por atores ingleses e franceses. Frankfurt-am-Main, 1670. ....	93
Figura 73: Encenação de uma ópera comique de caráter burguês no Hotel de Bourgogne, Paris, 1769. Desenho de P. A. Wille o Jovem (Paris, Biblioteca Nacional). ....	94
Figura 74: O teatro da corte de Weimar na época de Goethe. Gravura de L. Hess. .	96
Figura 75: Das Neue Schauspielhaus em Berlim em 1821. Desenho de Berger, gravura por Normad Sohn. ....	96

Figura 76: Planta-baixa do Das Neue Schauspielhaus em 1821. ....	97
Figura 77: O Schauspielhaus nos dias atuais. ....	97
Figura 78: Interior do antigo teatro Burgtheater em Viena, hoje chamado de Hof-und Nationaltheater. Gravura colorida, início do século XIX. ....	98
Figura 79: O Covent Garden Theatre de Londres no início do século XIX. De Thomas Rowlandson, Londres, 1815.....	99
Figura 80: Cena característica do Naturalismo de <i>Michael Kramer</i> , de Gerard Hauptmann, estreia em 1900 no Deutsches Theater, Berlim. Extraído de <i>Bühne und Welt (Palco e Mundo)</i> , vol. 1900-1991. ....	102
Figura 81: Projeto de cenário para o conto de fadas simbolista <i>O pássaro azul</i> , de Maurice Maeterlinck, Paris, 1923 (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal). ....	103
Figura 82: <i>Morte na árvore</i> . Pintura de César Klein para o cenário da montagem expressionista de Victor Barnowsky do texto <i>Desde a Manhã da Meia Noite</i> de Georg Kaiser, 1920 em Berlim. ....	103
Figura 83: Quadro de cenário de Picasso para o <i>Ballet O Chapéu de três Bicos</i> , de Manuel Falla. (Alhambra Theater, Londres, 1919. ....	104
Figura 84: Cenário de Emil Pirchan para <i>Gas</i> , de George Kaiser. 1928 em Berlim. ....	104
Figura 85: Palco giratório operado eletricamente. Usado pela primeira vez em 1896, Munique.....	105
Figura 86: Cenário com escada espiral da comédia <i>A Floresta</i> de Alexander Ostrovsky, montada por Meierhold, 1924. Maquete de Feodorov.....	106
Figura 87: Totaltheater. Projeto de Walter Gropius para Erwin Piscator, 1927. ....	107
Figura 88: Teatro Nacional de Londres. ....	110
Figura 89: Teatro Nacional de Londres. ....	110
Figura 90: Intervenção com guarda-chuvas em uma rua de Águeda, Portugal. Foto tirada pela fotógrafa Patrícia Almeida. ....	113
Figura 91: Projeto da Creche Giraffe Childcare Centre em Paris.....	113
Figura 92: Projeto da Creche Giraffe Childcare Centre em Paris.....	114

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Tabela de identificação das áreas do teatro grego de acordo com a Figura 5. ....	25
--	----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	16
1. O QUE É TEATRO? .....	18
2. HISTÓRIA DO TEATRO .....	20
2.1. TEATRO PRIMITIVO.....	20
2.2. TEATRO GREGO.....	22
2.3. TEATRO ROMANO.....	30
2.4. TEATRO NA IDADE MÉDIA.....	48
2.4.1. Encenações nas Igrejas .....	49
2.4.2. Encenações ao ar livre.....	53
2.4.3. Autos Profanos.....	61
2.5. TEATRO NO RENASCIMENTO.....	64
2.6. TEATRO BARROCO.....	82
2.7. TEATRO DOS SÉCULOS XVIII E XIX .....	93
2.8. TEATRO DOS SÉCULOS XX E XXI .....	100
3. ARQUITETURA CENOGRÁFICA.....	112
4. CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS.....	117
APÊNDICE	

## INTRODUÇÃO

A arquitetura cenográfica é hoje relacionada a diversas áreas, tais como o cinema, interface de jogos e intervenções urbanas, mas sua origem remonta a história do teatro.

A palavra *Teatro* possui dois significados na atualidade: o primeiro é o espaço arquitetônico, o edifício onde são feitas as representações, e o segundo ligado à arte de representar.

Etimologicamente, teatro vem do grego *theatron*, que significa “plateia”, “lugar onde se vê”, uma clara referência ao primeiro significado atual.

A conexão entre o teatro físico e as artes dramáticas ocidentais já se observa por possuírem o mesmo nome, mas fica ainda mais claro quando aprofunda-se na história de ambos.

A história do teatro como edifício é comumente tratado de forma independente da história das artes dramáticas, deixando lacunas a respeito dos fatores que levaram o edifício a ser modificado e destacando somente os períodos e quais foram as modificações. Da mesma forma, a história das artes dramáticas apenas cita a respeito dos edifícios, sem dar grande importância a sua evolução.

O teatro como a arte de representar é pré-histórica, e se baseava no personagem do xamã, como Margot Berthold diz:

“O xamã que é o porta-voz de Deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta”  
(BERTHOLD, 1968: P. 1).

Porém, a figura do xamã não era vinculada a nenhum edifício com a finalidade do Teatro, já que não havia necessidade de uma construção que separasse formalmente a plateia do palco. Essa necessidade só começou a surgir na Grécia antiga, onde as praças públicas já não eram suficientes para ser o palco e plateia das elaboradas tragédias gregas.

Observa-se que a arte de representar precede ao edifício, mas ao se tratar a evolução da estrutura do edifício, não existe muita informação reunida que possa determinar se

a arte de representar sempre influenciou o desenvolvimento do edifício ou se a influência foi mútua.

A importância dessa pesquisa se dá pelo fato de que assuntos tão próximos como a arte representativa e os edifícios teatrais, encontram-se desvinculados na maior parte da literatura sobre Arquitetura Cenográfica.

Nesse sentido, este trabalho visa analisar a evolução dos edifícios voltados a apresentação das artes performáticas e a partir da história dessas artes, identificar os fatores que causaram essa evolução não se aprofundando em nenhum momento nas questões construtivas do edifício que não sejam relevantes ao estudo. Visa também identificar se de alguma forma, essa influência se deu de forma oposta, isso é, se a evolução das construções teatrais trouxe mudanças significativas as artes performáticas.

Esse trabalho iniciou-se por um longo estudo sobre a história do teatro ocidental e sobre a história das artes performáticas, onde foram feitas as conexões necessárias para o entendimento e análise da evolução de ambas em conjunto e não mais separadamente. Após esse processo, foi feito também um estudo sobre a Arquitetura Cenográfica a fim de defini-la e entendê-la no contexto dos teatros.

Por fim, foi feita uma análise sobre o todo, a evolução histórica de ambos conceitos de teatro com o intuito de responder as seguintes questões: “Qual a influência das artes performáticas na evolução dos Teatros?” e “Os Teatros influenciaram as artes performáticas ou foram somente influenciados?”.

## 1. O QUE É TEATRO?

A palavra *Teatro* possui dois significados distintos porém relacionados. O primeiro dos significados é relacionado a arquitetura, é o espaço arquitetônico, o edifício onde são feitas as representações. O segundo significado é ligado à arte de representar. Etimologicamente, teatro vem do grego *theatron*, que significa “plateia”, “lugar onde se vê”, em referência ao primeiro significado atual.

O edifício teatral sofreu diversas modificações ao longo dos séculos, mas por questões de didáticas e de organização desse estudo, é importante identificar como é composto um teatro padrão da atualidade.

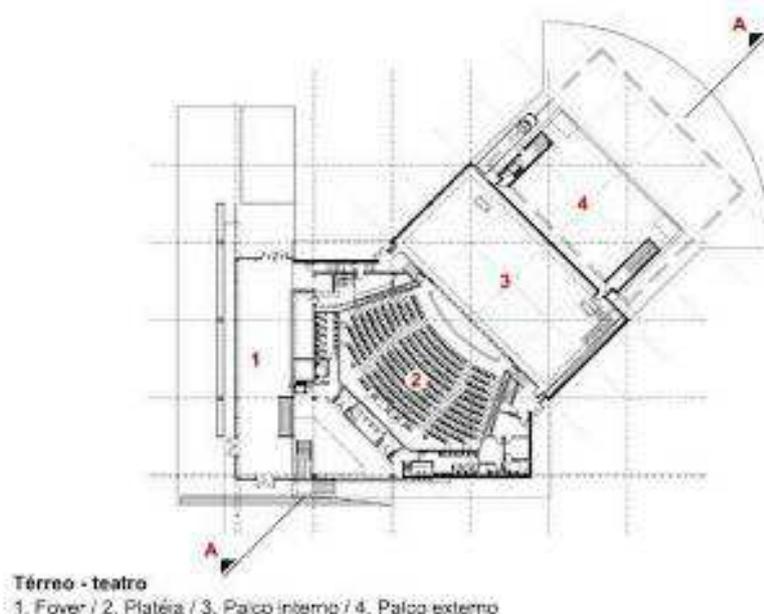


Figura 1: Planta-baixa do teatro não-executado do Parque Institucional do Parque da Juventude em São Paulo. Disponível em: < <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/aflalo-amp-gasperini-arquitetos-parque-sao-31-10-2008> >

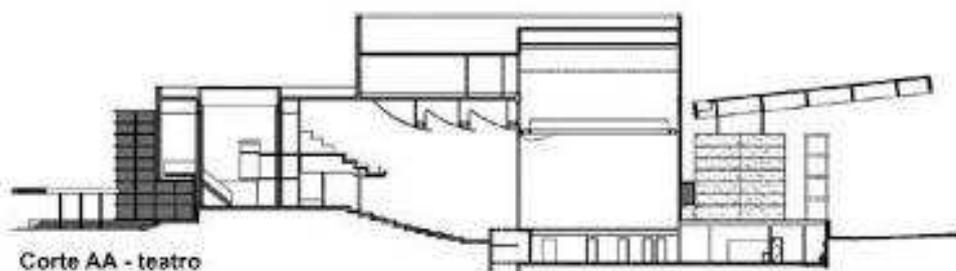


Figura 2: Corte AA do Teatro não-executado do Parque Institucional do Parque da Juventude em São Paulo. Disponível em: < <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/aflalo-amp-gasperini-arquitetos-parque-sao-31-10-2008> >

A planta-baixa acima representa um modelo padrão de teatro atual, com exceção do palco externo, que é uma particularidade desse projeto criado pelo escritório Aflalo & Gasperini Arquitetos (o palco externo é ao ar livre e voltado para o parque). O teatro é comumente dividido entre palco, plateia e foyer, porém existem também todos os cômodos de apoio como os depósitos de cenário e os camarins.

Em diferentes épocas, a arquitetura dos teatros sofreu modificações, mas a estrutura básica representada hoje pelo palco e plateia sempre esteve presente. O palco é o local onde se passa a ação, onde a arte representativa ganha seu mundo e espaço. A plateia é onde os espectadores se acomodam para assistir as encenações que se desenvolvem no palco.

Outro espaço de origem muito antiga é a orquestra, que é o lugar onde se posicionam os músicos e os instrumentos nas encenações que necessitam de música. Na Figura 1 não está sinalizada a orquestra, mas ela existe e está entre o palco e a plateia, posição onde esse espaço sempre se encontra.

## 2. HISTÓRIA DO TEATRO

### 2.1. TEATRO PRIMITIVO

O teatro como arte representativa é tão antigo quanto a própria humanidade. Essa afirmação se baseia no conceito de teatro como uma conjuração de outra realidade e essa conjuração se dá a partir de dois pressupostos: o primeiro é “a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana” (BERTHOLD, 1968: P. 1) e a segunda é “a presença dos espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre” (BERTHOLD, 1968: P. 1). Isso é, deve existir alguém que irá interpretar uma realidade criada e esse “ator” deve ter uma plateia.



Figura 3: Pintura de caverna no sul da França: o "Feiticeiro" de *Trois Frères*. Período Paleolítico.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

As fontes de informações e provas da existência do teatro primitivo são encontradas de três formas: tribos aborígenes, pinturas rupestres e inúmeras danças mímicas e costumes populares remanescentes até os dias de hoje. Através da análise das informações encontradas, observa-se que a forma e o conteúdo da expressão teatral primitiva era condicionada pelas necessidades da vida e concepções religiosas.

Nesse sentido, o teatro primitivo fazia uso da dança coral, do teatro de arena e da procissão para suas celebrações dos rituais de magia. Como exemplo observam-se os xamãs, que com o uso de alucinógenos, máscaras, figurinos, cenários e até

mesmo orquestras, criavam uma cena teatral de teor religioso:

Além do transe, o xamã utiliza-se de todo tipo de meios de representação artísticos; ele é frequentemente muito mais um artista, e deve ter sido ainda mais em tempos ancestrais. (LOMMEL, 1970)

Outro exemplo foram as danças ritualísticas:

Não somente os festivais de Dionísio da antiga Atenas, mas a Pré-história, a história da religião, a etnologia e o folclore oferecem um material abundante sobre danças rituais e festivais das mais diversas

formas que carregam em si as sementes do teatro. (BERTHOLD, 1968: P. 2)

As danças ritualísticas foram tão influentes que até hoje, em diversas culturas ao redor do mundo, festivais oriundos dessas danças são comuns em costumes populares como nas danças em volta do mastro de maio ou da fogueira de São João.

Elas também possuíam cenários, figurinos, orquestras e seus motivos era normalmente ligado a necessidades cotidianas como garantir o sucesso em caçadas, promover bom tempo e uma boa colheita:

Os caçadores da Idade de Gelo que se reuniam na caverna de Montespan em torno de uma figura estática de um urso estavam eles próprios mascarados como ursos. Em um ritual alegórico-mágico, matavam a imagem do urso para assegurar seu sucesso na caçada. (BERTHOLD, 1968: P. 3)

Os teatros primitivos eram ao ar livre como descrito no livro de Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*:

O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar. (BERTHOLD, 1968: P. 4)

O ar livre servia como cenário perfeito para as encenações, pois com os aromas inebriantes e a luz da fogueira no céu noturno, os demônios eram mais reais e o imaginário afluía.

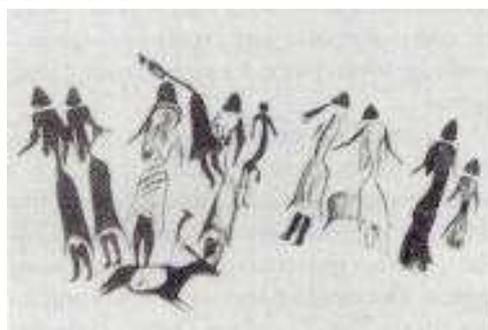


Figura 4: Pintura na rocha na área de Cogul, sul de Lérida, Espanha: cena de dança ritual. Período paleolítico. Fonte: BERTHOLD, 1968.

Para o teatro primitivo, o palco de terra batida era o suficiente para os rituais e as danças ritualísticas, pois além de criar um cenário adequado, a plateia era pequena e por isso não havia necessidade de estrutura acústica ou de arquibancadas.

## 2.2. TEATRO GREGO

O teatro ocidental nasceu de fato na Grécia antiga, especificamente na acrópole em Atenas onde inicialmente este era como no teatro primitivo, baseado em rituais de sacrifício, danças e culto, mas acabou por evoluir para uma arte mais elaborada com a tragédia e a comédia.

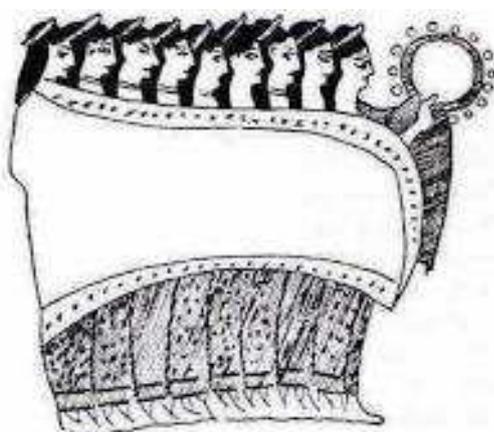


Figura 5: Jovens dançarinas da época arcaica.  
De um vaso ático primitivo.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

A arte representativa foi muito importante nesse período da história e sua influência social marcou a cultura e política de Atenas com os defensores da democracia como o dramaturgo trágico Sófocles, e os críticos dos costumes religiosos e das figuras políticas como o dramaturgo cômico Aristófanes.

Essa afirmação é reforçada com a citação de Margot Berthold em seu livro *A História Mundial do Teatro*:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi tão verdadeiro do que na Grécia Antiga. (BERTHOLD, 1968: P. 103)

A tragédia grega possui maior importância no surgimento e evolução do teatro grego do que a comédia, pois foi ela que, a partir dos roteiros das peças, quem primeiro

sugeriu mudanças fundamentais na estrutura do teatro, apesar que, posteriormente, a comédia também influenciou os edifícios teatrais, como será tratado adiante.

A partir da natureza dupla do Deus Dionísio, o preferido do povo da Ática, a fonte da sensualidade e crueldade, aquele que criava e ao mesmo tempo destruía, foi retirada a essência da tragédia grega. Por esse motivo, ele foi considerado o Deus do teatro. Então a época da colheita da uva no início da primavera, quando o festival de Dionísio, *As Grandes Dionisiacas*, era celebrado, tornou-se a ocasião onde as tragédias eram mais difundidas na cidade de Atenas.

As tragédias eram apresentadas no santuário de Dionísio, no sul da acrópole, que era composto por um templo e pelo teatro. No princípio, o teatro era apenas uma área circular em terra batida localizada no ponto mais baixo de um declive, onde posteriormente iria se tornar a *orchestra*, um palco em madeira que se tornaria o *proscenion*, e também não possuía arquibancadas, sendo que o público assistia os espetáculos acomodados nas encostas naturais do terreno.

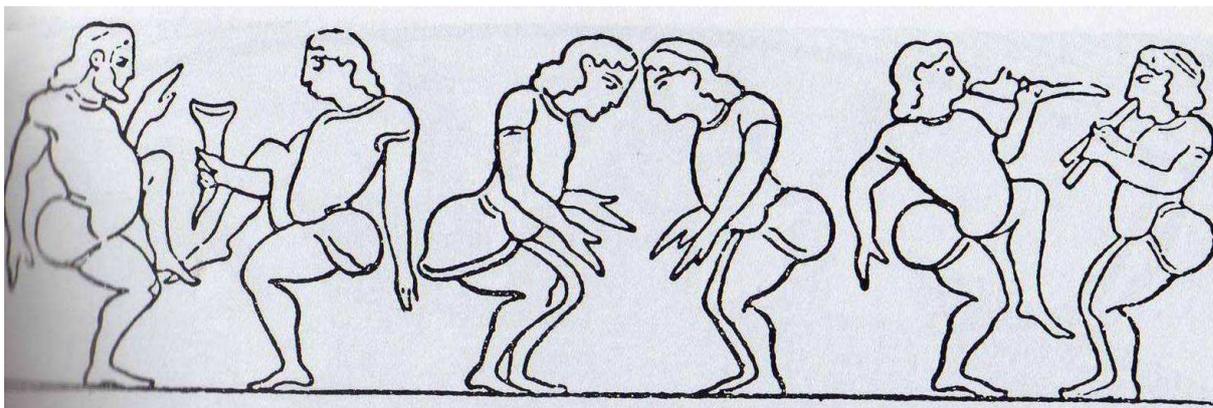


Figura 6: Dançarinos coríntios da época de *Árion*. Pintura de um frasco coríntio, século VI a.C.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Apesar da evolução das performances: das danças ritualísticas a tragédia, a última citada não deixou de possuir conexão significativa com a religião, como pode-se observar no trecho abaixo:

Não podemos esquecer de que a tragédia antiga em Atenas era uma ação ritual e, por essa razão, acontecia não tanto no palco quanto na mente das pessoas. O teatro e o público eram circundados por uma atmosfera extrapoética, a religião. (Ortega y Gasset, 1958)

Mesmo durante o ápice da tragédia de Sófocles, a população ainda costumava assistir aos espetáculos inteiramente vestidos de branco e o próprio roteiro das tragédias exaltava as divindades.

No século V a.C., o século de Péricles<sup>1</sup>, a tragédia grega chegou a seu ápice e a comédia, que os historiadores consideram como possuindo dois ápices<sup>2</sup>, chega também ao seu primeiro.

Nesse século, Atenas criou as competições teatrais (*agon*) durante as Grandes Dionisíacas em que as tragédias, peças satíricas e comédias eram apresentadas, e as Leneias, apresentando somente comédias. Durante esses eventos, cada uma das apresentações era julgada e as três melhores eram premiadas.

O local da Dionisíaca de Atenas era a encosta da colina do santuário de Dionísio, ao sul da acrópole. Ali erguia-se o templo com a velha imagem de madeira do deus, trazida de Eleutera; um pouco mais abaixo ficava o círculo da dança, e então, um terraço plano, a *orchestra*. Em seu centro, sobre um pedestal baixo, erguia-se o altar sacrificial (timelê). (BERTHOLD, 1968: P. 105)

O santuário de Dionísio foi o local de apresentações desde a origem da tragédia grega, porém durante o século V a.C. muitas modificações foram feitas para a adequação desse espaço devido a necessidade de uma estrutura mais elaborada para apresentações de tragédias que exigiam espaços e equipamentos mais sofisticados, e também do crescimento do público, já que pessoas de diversas regiões iam a Atenas em março para as *grandes Dionisíacas*.

Nesse período teve início uma grande reforma no teatro grego de Dionísio, que refletiu em todos os outros da antiga Grécia, para que ele se tornasse aquele que conhecemos por sua perfeita distribuição do som. Porém, essa reforma só foi finalizada um século depois.

---

<sup>1</sup> Orador e político grego. Foi grande incentivador das artes e da democracia em Atenas. O século V ficou conhecido como século de Péricles devido sua grande contribuição para o desenvolvimento cultural e político da época.

<sup>2</sup> O segundo ápice se deu com ênfase na comédia do dramaturgo Menandro, a chamada *Nova comédia*, no final do séc. IV. Essa se baseava na caracterização e avaliação do bem e do mal.

Foi nesse período que aprimoramentos como a arquibancada de madeira, o tratamento acústico e a construção da *skene*, um edifício retangular que possuía funções de cenário e camarim, foram feitos.

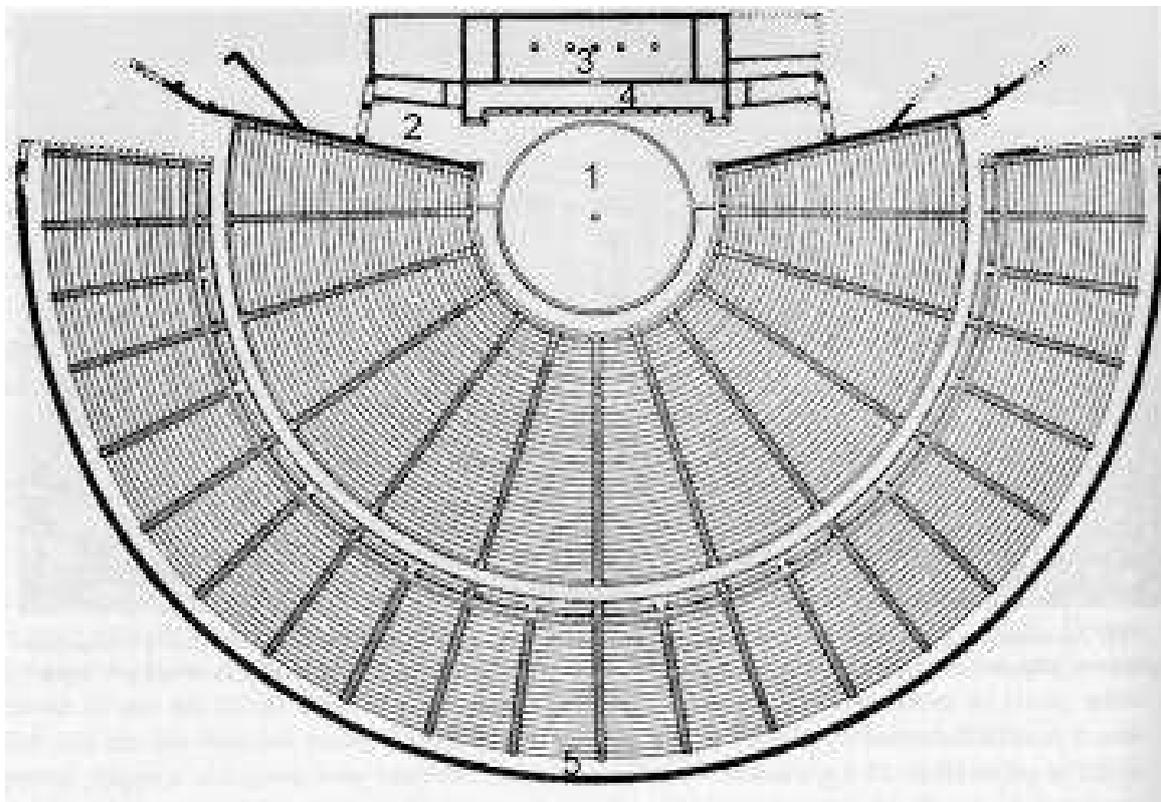


Figura 7: Planta do teatro de Epidauro, no séc. IV a.C., que podia abrigar em torno de 14000 espectadores.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Tabela de identificação das áreas do teatro grego		
Número	Nome	Descrição
1	<i>Orchestra</i>	Espaço circular que ficava entre o <i>auditorium</i> e o <i>proscenion</i> . Onde ficava o coro e se desenvolvia parte dos espetáculos.
2	<i>Parodos</i>	Entradas laterais de acesso do coro.
3	<i>Skene</i>	Local onde se desenrola a ação, cenário e camarim.
4	<i>Proscenion</i>	Local onde se desenrola a ação.
5	<i>Auditorium</i>	Local onde o público é acomodado.

Tabela 1: Tabela de identificação das áreas do teatro grego de acordo com a Figura 5.

Fonte: Acervo Pessoal

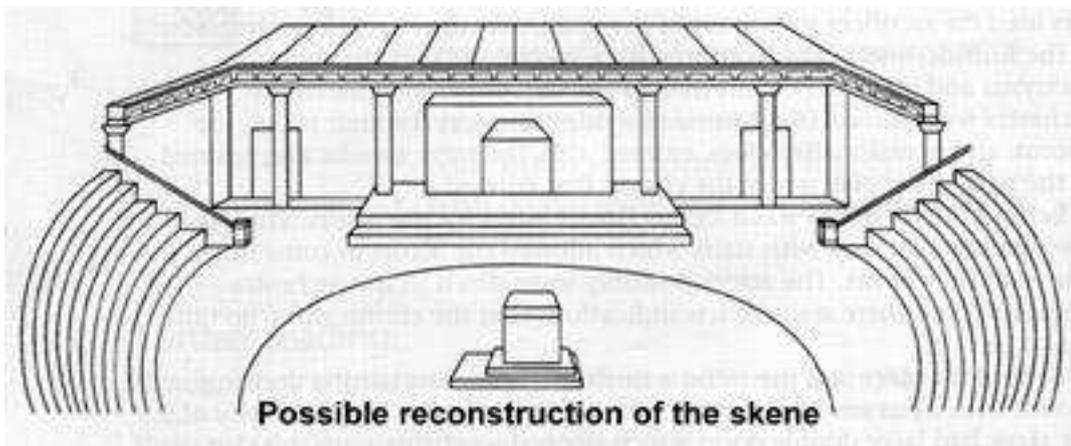


Figura 8: Possível reconstrução da *Skene*.

Disponível em: <<http://resources.mhs.vic.edu.au/creating/justice/pages/greektheatre.htm>>

Era na *skene* que eram montados os cenários de madeira pintada e tecido, e também onde os atores realizavam suas performances e trocavam de figurino.

Devido, principalmente, a três elementos cênicos essenciais, cuja importância e necessidade surgiram nos textos dos dramaturgos trágicos gregos, o edifício teatral tornou-se firme e complexo.

Tais elementos são: a *máquina voadora* (*Deux ex machina*), um elemento cênico mecânico que possibilitava que um cesto descesse do teto do teatro afim de trazer o divino ao palco; o *eciclema*, outro elemento cênico mecânico que consistia em uma plataforma rolante quase sempre elevada sobre a qual um cenário era movido que servia para mostrar uma atrocidade que se passou em outro lugar simultaneamente a cena original; e o *theologeion* era uma plataforma no teto da *skene* usado quase sempre para simbolizar o “lugar de onde os Deuses falam” (BERTHOLD, 1968: P. 118).

Existiam três espaços onde se desenrolavam os eventos do texto: o *proscenion*, onde se desenrolava a maior parte dos eventos; o *theologeion*, lugar que representava a morada os Deuses, ambos na *skene*, e a *orchestra*, onde ficava o coro.

Os teatros gregos sempre eram construídos em encostas, e além dessa, outra característica dos teatros gregos, que até hoje, serve de inspiração para os projetos de teatros e conchas acústicas era sua capacidade de propagar o som em excelente qualidade.

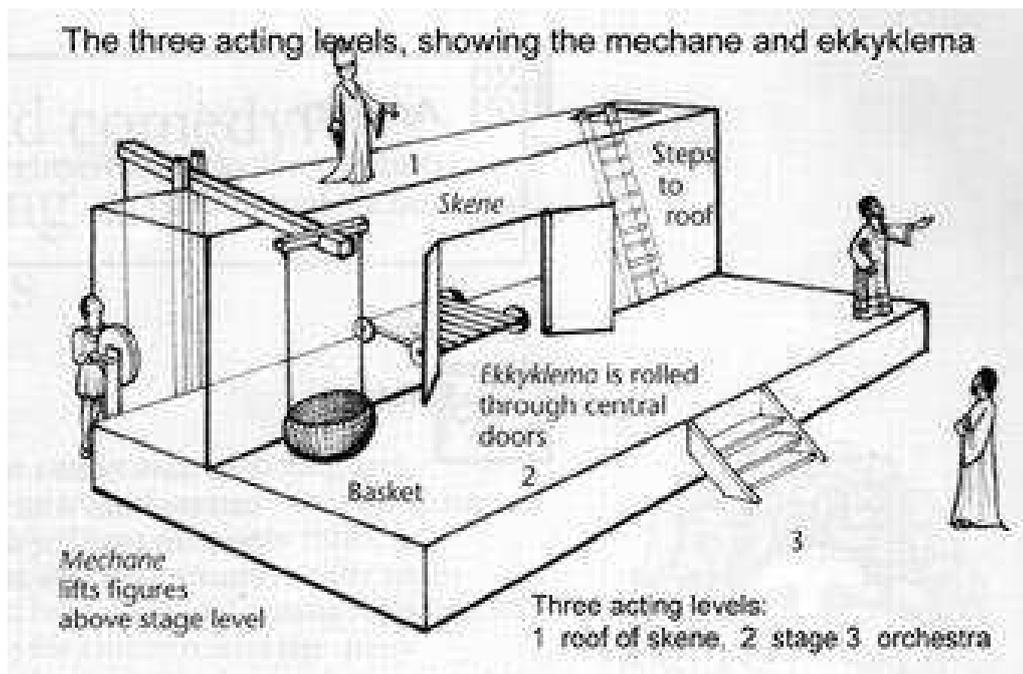


Figura 9: Imagem esquemática com os elementos cênicos essenciais para a evolução do teatro grego e os três níveis de atuação: *theologeion*, *proscenion* e *orchestra*.

Disponível em: <<http://resources.mhs.vic.edu.au/creating/justice/pages/greektheatre.htm>>

Sua ótima acústica se dava primeiramente pela geometria em leque que é ideal para a propagação do som, pelas árvores, com capacidade absorvente estavam posicionadas ao fundo das arquibancadas e também pelas máscaras dos atores e a vasos ressonantes localizados abaixo dos assentos da arquibancada que funcionavam como amplificadores de som.

No final do séc. V a.C. a tragédia, assim como a comédia, decaíam com a morte dos grandes dramaturgos gregos Sófocles, Eurípedes e Aristófanes. Apenas no final do séc. IV a.C., a comédia atinge seu segundo ápice, a chamada *A Comédia Nova*, com o dramaturgo ateniense Menandro.

No teatro de Menandro, o coro foi completamente abandonado e como os atores não entravam mais pela *orchestra*, a forma do palco foi alterada. Ao invés do uso do *proscenion*, do *theologeion* e da *orchestra*, o palco era principalmente no *logeion*, como a citação abaixo explica:

As cenas mais importantes eram agora apresentadas no *logeion*, uma plataforma diante da *skene* de dois andares. (BERTHOLD, 1968: P. 129)

Menandro foi o único dos grandes dramaturgos a ver o teatro de Dionísio completo, e infelizmente, após o fim das obras o teatro grego já estava decadente, como afirma Berthold (1968) quando afirma que:

(...)em Atenas(...)a estrutura externa atingiu seu esplendor mais suntuoso apenas numa época em que o grande e criativo florescimento da arte dramática chegava ao fim. (BERTHOLD, 1968: P. 130)

Foi no período Helenístico em que os grandes teatros gregos foram construídos, já em pedra ao invés de madeira, com adornos refinados como esculturas em mármore dos grandes dramaturgos do séc. V a.C. Como exemplo de teatros bem conservados construídos nesse período observa-se o teatro de Epidauro, de Delos e de Atenas.

O teatro em si consistia em um palco espaçoso com três entradas e bastidores (*paraskenia*) que se projetavam à esquerda e à direita, oferecendo duas entradas adicionais dos camarins para o palco. (BERTHOLD, 1968: P. 130)

Os auditórios possuíam capacidades entre 15000 e 20000 espectadores e se erguiam em terraços. As três primeiras fileiras eram destinadas aos convidados de maior importância e entre esses lugares, existia a *proedria*, um assento especial feito de mármore para os convidados de honra entre os mais importantes.

As produções teatrais do período Helenístico se resumiam a reprodução das tragédias e comédias do século de Péricles sem criações novas, o poeta perdeu sua grande importância no meio teatral e o ator se destacou como grande influenciador cultural e até mesmo político.

A evolução do edifício teatral grego foi condicionada ao desenvolvimento do teatro, em especial a tragédia. Isso pode ser constatado primeiramente pela criação da *skene*, que partiu de uma necessidade dos poetas e seus roteiros, de criar um espaço exclusivo para os atores, cenários e camarins e outro para o coro, a *orchestra*. Mas também se observa pelo próprio aprimoramento da *skene*, com os equipamentos cênicos mecânicos, *máquina voadora* e *eciclema* e com a criação de outro ambiente na *skene*, o *theologeion*.

Em outro período, o mesmo comportamento é observado. A *Nova Comédia*, cria outro espaço para ajustar o teatro a sua necessidade artística, então é criado o *logeion*.

Porém, além das modificações em detrimento aos poetas e roteiros, também é observada a modificação em detrimento do público, como os equipamentos acústicos, a declividade do teatro e o tamanho das arquibancadas.

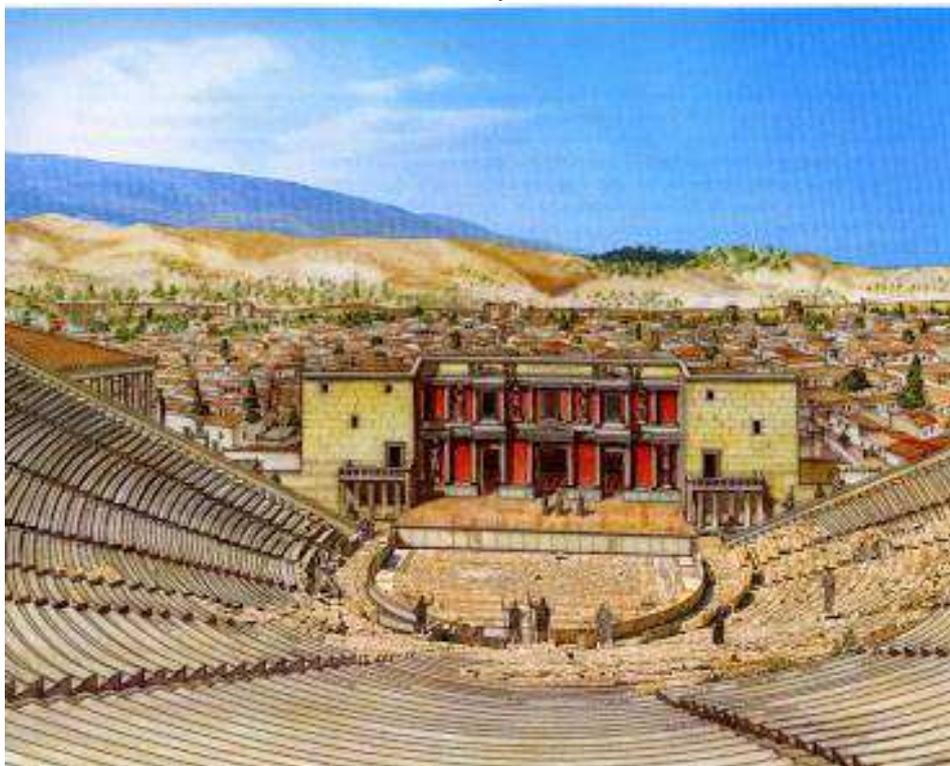


Figura 10: Reconstituição do Teatro de Dionísio no período Helenístico.  
Disponível em: <http://m-other-stories.blogspot.com.br/2013/10/as-grandes-dionisiacas.html>

Dessa forma o teatro grego evoluiu tanto em estrutura física quanto em arte performática. Seu intenso crescimento no séc. V a.C., auge político e social de Atenas, repercutiu e influenciou o teatro romano até o teatro contemporâneo, através de sua grande inovação na criação da tragédia e comédia, do seu complexo sistema acústico e também da incrível estrutura física dos teatros gregos, cuja as ruínas se mantêm até hoje.

É importante também ressaltar que o teatro grego, assim como muitos outros o farão com o passar os séculos, utilizou-se das três unidades Aristotélicas descritos na *Poética* de Aristóteles. Eles era: unidade de tempo, que pregava que a ação deveria se passar em no máximo 24 horas; unidade de lugar, que dizia que a ação deveria se passar em apenas um cenário; e unidade de ação, que afirmava que a peça deveria ter um início, meio e fim evidentes.

Sendo o primeiro, o teatro grego é de fundamental importância no estudo do edifício teatral ocidental e precursor de todos os outros. Sua estrutura de palco, auditório e orquestra é repetido em diversas outras épocas da história, assim como a arte representativa grega da tragédia e comédia.



Figura 11: Imagem atual do Teatro de Epidauro.  
Disponível em: <<http://labrujuladelazar.blogspot.com.br/2013/08/teatro-de-epidauro.html>>

### 2.3. TEATRO ROMANO

A Roma antiga era uma sociedade que conduzia toda sua política pública baseada na sua importância e poderio militar, inclusive quando se tratava da cultura e das artes.

Com o teatro não era diferente. Bem como os *ludi circenses*, jogos circenses que aconteciam nos anfiteatros e circos, como corridas de bigas e lutas de gladiadores, oferecidas pelos governantes, esse se fundamenta no mote político *pão e circo*, que foi uma política romana na qual o Governo oferecia diversão e alimentos ao povo afim de evitar insatisfação popular.

Quando uma cidade ou povo era conquistado e escravizado pelos romanos, eles possuíam a preocupação de absorver o que havia de melhor na cultura dominada. Entre os povos conquistados estavam os gregos, com sua rica cultura literária e arquitetônica. Sua riqueza cultural foi absorvida e refletida também da arte representativa.



Figura 12: Pintura Mural de Pompeia: um escravo zombando de um casal de amantes. Casa de Casca Longus.

Fonte: BERTHOLD, 1968

De acordo com o professor Pérides Silva, em seu livro *Acústica arquitetônica e condicionamento de ar*, a influência do teatro grego no teatro romano foi tão intensa que em sua descrição ele utiliza a expressão “modificaram um pouco”, como diz a citação abaixo:

Os romanos modificaram um pouco o teatro grego, transplantando-o para o terreno plano e dispoendo a plateia em semicírculo. O palco era retangular, mais elevado, provido de várias portas posteriores e laterais. O local da orquestra também tem forma semicircular, situando-se entre o palco e a plateia. (SILVA, 2002: P.90)

Até mesmo os motivos e eventos que criaram e desenvolveram o teatro grego foram utilizados pelos romanos, como por exemplo a exploração da religião no teatro como os gregos fizeram com as *grandes Dionisíacas*. A religião romana se apossou dos deuses gregos, modificando alguns dos nomes, mas mantendo sua personalidade, e assim, como os atenienses fizeram com Dionísio, os romanos tornaram o teatro como fonte de homenagem as Deusas nomeando como Deusas do teatro as Deusas gregas Tália, a musa da comédia e Eutérpia, a musa da flauta e do coro trágico.

O teatro romano possuiu duas fases distintas, a era dramática e literária, quando houve grande produção de textos, e outra arquitetônica, quando surgiu a meta de construir os teatros permanentes e ideais. A primeira durante os séculos III e II a.C. e a segunda entre os séculos I e II d.C.



Figura 13: Músicos de rua. Mosaico da Villa de Cícero em Pompeia; assinado: Dioscórides de Samos (Nápoles, Museo Nazionale).

Fonte: BERTHOLD, 1968

Porém, antes da invasão romana à Grécia, durante o período do teatro helenístico, quando a tragédia grega já era completamente desenvolvida, em Roma o teatro se baseava nos chamados *Ludi scaenici* (jogos cênicos), que eram “modestos espetáculos de mimo de uma *troupe* etrusca” (BERTHOLD, 1968: P. 140).

A primeira fase surge apenas durante a *Res Publica* romana (República romana), quando, em 387 a.C., o Senado decidiu criar festivais nos moldes das *Grandes Dionisíacas*. O maior deles, os *Ludi Romani* aconteciam todo mês de setembro com duração de quatro dias. Mais tarde outros festivais foram criados: o *Ludi Plebeii* em novembro, os *Ludi Cereales* e *Megalenses*, para a mãe dos deuses em abril, e o *Ludi Apollinares* em julho.

Esse também foi o período dos maiores dramaturgos de Roma. O primeiro deles, Lívio Andrônico, era grego por isso possuía educação grega. Suas peças eram

influenciadas pela tragédia grega sendo a mais famosa delas *Romulus*, que retrata a fundação de Roma. Ele também traduziu e encenou diversas tragédias gregas.

O primeiro dramaturgo latino foi Gneu Névio, o criador do drama romano, a *fabula praetexta*. Seus poemas possuíam temas militares que exaltavam a república romana e criticava a corrupção. Névio escrevia comédias ao estilo de Aristófanes atacando políticos e nobres da sua época e por isso foi exilado de Roma.

O terceiro pioneiro do teatro romano foi Quinto Ênio de Rudia, cuja poesia dramática era ovacionada pelo povo. Ele exaltava Roma como grande força militar, até mesmo em sua derrota na segunda guerra Púnica. Ele também adaptou tragédias e comedias gregas.

De acordo com Margot Berthold, seus temas eram mais populares que os de Névio e possuíam também um aspecto didático, como apresentado a seguir:

Sempre escolhia assuntos que, em geral com algum aspecto didático, podia ser suavemente transposto para a visão de mundo racional dos romanos. (BERTHOLD, 1968: P. 140)

Apesar da comédia romana ter sido criada no mesmo período do drama, essa se emancipou e com a influência do mimo folclórico popular, se tornou mais importante. Existiam dois tipos de comédia, a *fabula palliata* e *fabula togata*, cuja diferença era somente a vestimenta dos atores.

O primeiro grande poeta cômico romano foi Plauto, que usou a *Nova Comédia* ateniense como inspiração. Sua comédia era robusta e nela predominava elementos farsescos<sup>3</sup> e chistes burlescos<sup>4</sup>.

O segundo dos poetas cômicos foi Terêncio. Sua comédia é descrita por Margot Berthold da seguinte forma:

Enquanto Plauto prestava atenção à conversa do povo e se apoiava fortemente no contraste entre ricos e pobres para suas situações

---

<sup>3</sup> Derivado de Farsa. Que possui elementos de comédia com crítica social.

<sup>4</sup> Ação de gera o riso, graça proveniente de elementos do estilo teatral burlesco, que refere-se a um estilo que envolve danças, acrobacias e sátiras.

cômicas, Terêncio procurava imitar o discurso cultuado da nobreza romana. (BERTHOLD, 1968: P.147)

Durante o séc. II a.C., uma rica safra de produções dramáticas entre traduções de textos gregos e produções romanas foi gerada, porém no aspecto arquitetônico, o teatro romano pode ser considerado rudimentar: esse se resumia a um tablado de madeira temporário, do mesmo tipo das feitas pelas *troupes*<sup>5</sup> de mimos e farsas *atelanas*<sup>6</sup>.

É descrito por Berthold de acordo com a citação abaixo:

Consistia em uma plataforma retangular de madeira, cerca de um metro e meio acima do chão, cujo acesso era feito por escadas de madeira laterais e com uma cortina que o delimitava ao fundo. (BERTHOLD, 1968: P.148)

Nesses palcos rudimentares os atores não usavam máscaras como na Grécia, apenas perucas, e o público ficava em pé em semicírculo ao redor da plataforma, pois os espectadores eram obrigados por lei a ficar de pé.

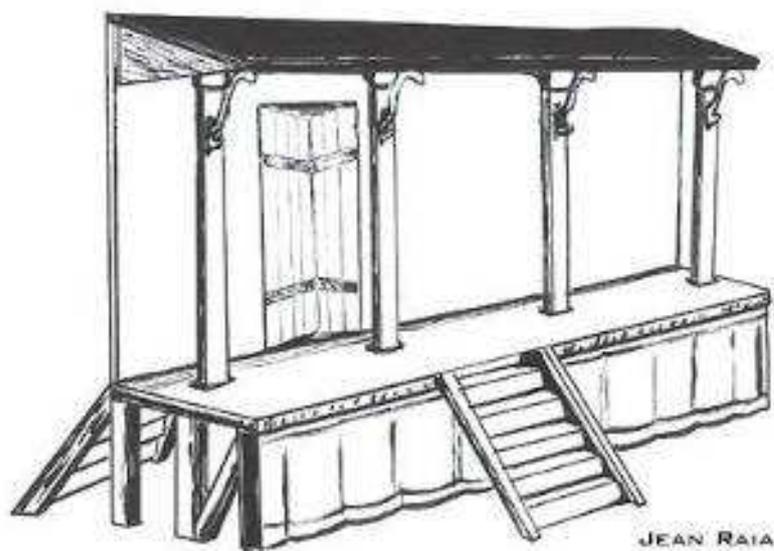


Figura 14: *Pulpitum*: Espécie de palco rudimentar utilizado na época pelos romanos.  
Disponível em: <<http://www.vroma.org/~araia/pulpitum.html>>

<sup>5</sup> É um grupo ou companhia de artistas performáticos como atores, cantores e dançarinos.

<sup>6</sup> Proveniente de Atela, a cidade dos Oscos.

O motivo no qual os teatros permaneceram rudimentares durante dois séculos foi, primeiramente por causa da preferência do povo pelos *ludi circenses*, e principalmente, porque havia uma lei que proibia a construção de teatros permanentes.

Em 155 a.C., foi construído o primeiro teatro com colunas decorando o palco, mas estas foram derrubadas a mando do Senado. Em 145 a.C. foi erguido um custoso teatro de madeira, o primeiro a possuir assentos, para apresentação de peças triunfais, mas foi demolido logo após os jogos.

Mesmo tardiamente, em 58 a.C., o edil Emílio Scauro teve de curvar-se à lei que proibia a construção de teatros permanentes. Ele havia construído um grandioso edifício, com uma *scaenae frons* organizada plasticamente, com trezentos e sessenta colunas e um auditório que, segundo alega, abrigava oitenta mil pessoas; porém, como edificado por seus predecessores, teve de ser demolido. (BERTHOLD, 1968: P.150)

Apesar de sua aparência rudimentar, o palco primitivo foi sendo moldado e adaptado de acordo com a necessidade dos textos criados pelos dramaturgos romanos:

Gradualmente, o palco primitivo foi se tornando mais bem adaptado às necessidades da arte dramática. (BERTHOLD, 1968: P.148)

Algumas adaptações foram de maior importância, como a colocação de uma estrutura de madeira coberta com paredes laterais no *scaenae frons*<sup>7</sup>, que possibilitou aos poetas simular a entrada dos atores por diversas casas ou ruas durante o espetáculo; a troca da cortina de fundo (*siparium*) por um galpão de madeira, que servia de camarim para os atores; e em 56 a.C. foi criado e introduzido ao teatro romano o pano de boca<sup>8</sup>. Nos teatros de madeira e também nos de pedra, o pano de boca caía para um fosso localizado a frente do palco quando retirado e não era puxado para as laterais como feito hoje em dia.

---

<sup>7</sup> É a frente do cenário, o equivalente à skene grega.

<sup>8</sup> A cortina que se localiza na parte frontal do palco afim de escondê-lo.

A fase arquitetônica do teatro romano teve início e fim durante o Império Romano. Em 55 a.C., o político Pompeu conseguiu uma permissão para construir um teatro de pedra na extremidade sul do *Campus Martius* e pensando em evitar que o teatro fosse demolido, ele criou acima das últimas fileiras das arquibancadas, um templo para a Deusa *Venus Victrix*, a deusa da vitória. Esse teatro foi nomeado em sua homenagem.

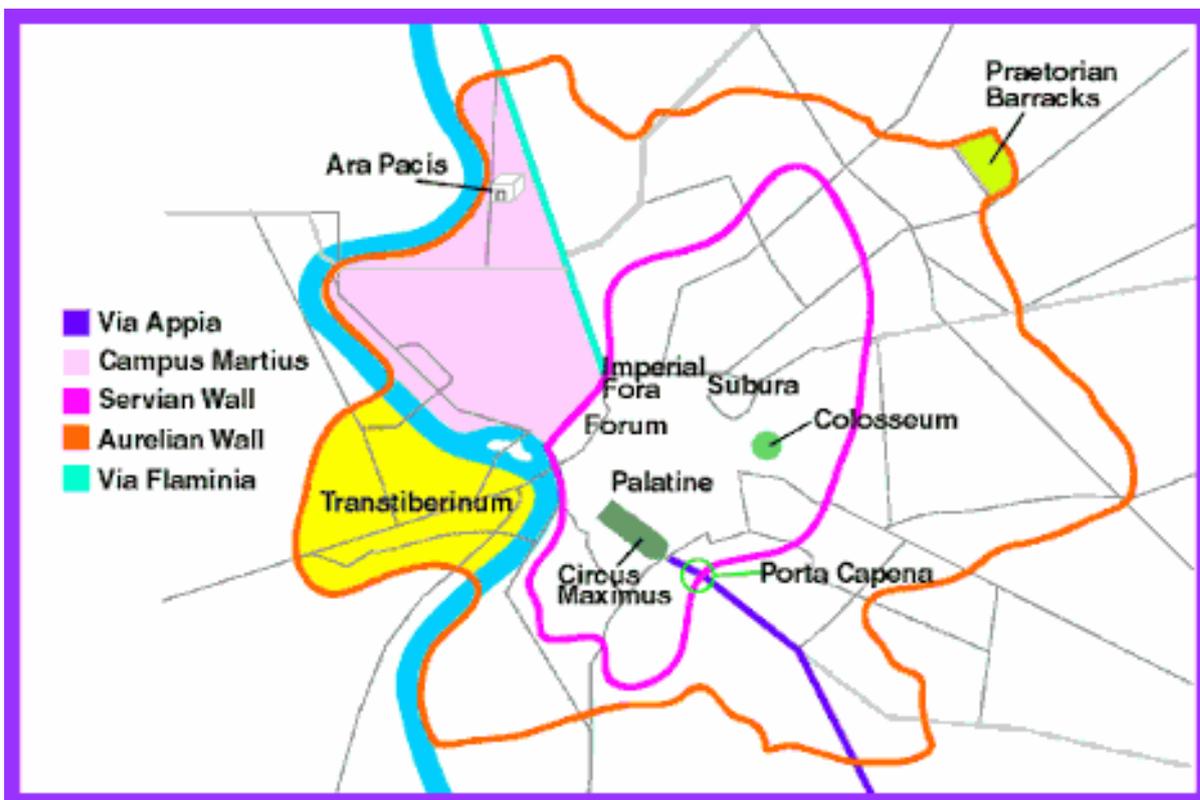


Figura 15: Mapa esquemático da Roma Antiga com principais pontos referenciais.  
Disponível em: <[www.dl.ket.org](http://www.dl.ket.org)>

De acordo com Margot Berthold, no livro *História Mundial do Teatro*, as ruínas do teatro de Pompeu são descritas de acordo com a citação a seguir:

A parede do palco é decorada com colunas e o auditório, de formato semicircular, é dividido em fileiras por dois grandes corredores e em seções em forma de cunha por escadas radiais ascendentes. No alto, o auditório era fechado por uma galeria colunada e ornamentada com estátuas. (BERTHOLD, 1968: P. 151)

O teatro também possuía íngremes empenas localizadas do lado oposto ao *scaenae frons*, nas laterais do templo.

O teor religioso dos teatros romanos, a partir do Teatro de Pompeu tornou-se mais um ato diplomático do que um culto propriamente dito, já que foi usado somente para obrigar Roma a torna-lo permanente.

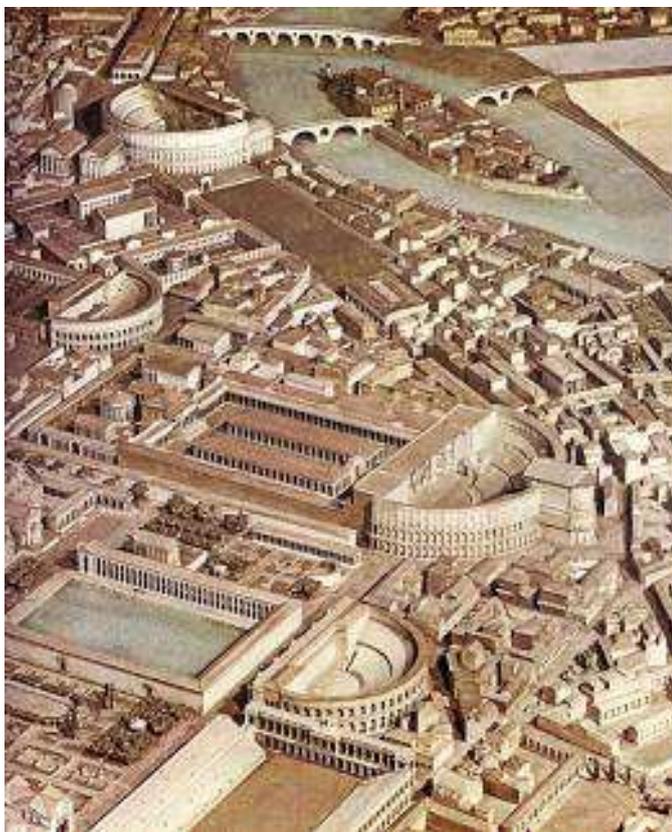


Figura 16: Teatro de Pompeu. O maior ao centro da figura.  
Disponível em: <[en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org)>

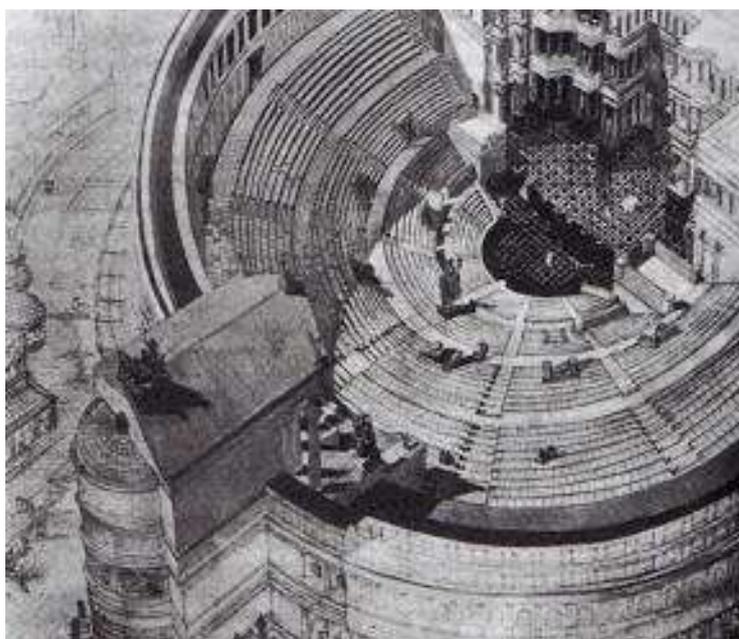


Figura 17: Reconstrução do Teatro de Pompeu  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Depois da construção do Teatro de Pompeu, as celebrações dos *Ludi romani* passaram a durar quinze ou dezesseis dias e devido ao sucesso do edifício, em 44 a.C. Júlio Cesar autorizou a construção de um novo teatro de pedra localizado abaixo do Capitólio.

O teatro Marcelo ficou pronto somente em 13 a.C., no reinado de Augusto e este serviu de molde para o Coliseu, construído oitenta anos depois, e também para todos os teatros romanos, inclusive para os construídos no séc. II d.C., o século em que o edifício teatral foi mais difundido no Império romano.

Aqui as altas escadas abobadadas, são articuladas por colunas embutidas de estilo dórico no primeiro pavimento e de estilo jônico no segundo, ao passo que as colunas de estilo coríntio do terceiro pavimento não se preservaram. Ao esboço interno do Coliseu correspondia a estrutura da fachada. Primeiramente, havia o semicírculo inferior de assentos, subdividido em seis seções: acima, o semicírculo superior, subdividido proporcionalmente em doze seções; e, sobre a fileira mais alta de assentos, havia uma galeria coberta, sustentada por colunas coríntias. (BERTHOLD, 1968: P. 154)

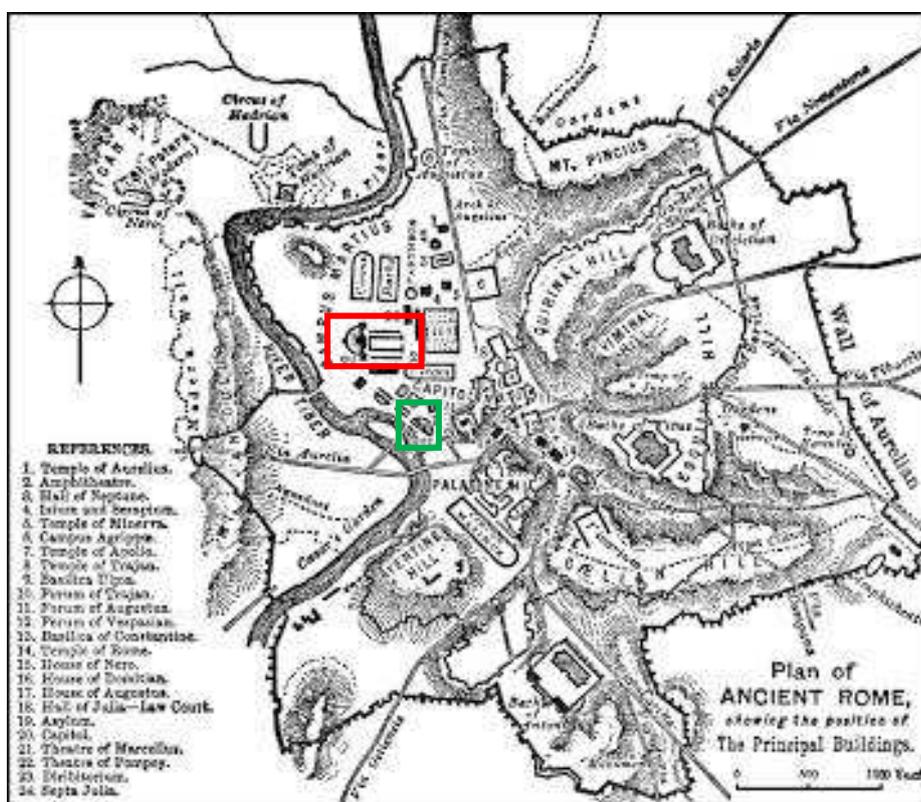


Figura 18: Mapa da Roma antiga com os teatros de Marcelo em verde e o de Pompeu em vermelho. Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/NSRW\\_Plan\\_of\\_Ancient\\_Rome.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/NSRW_Plan_of_Ancient_Rome.png)>

Durante o reinado de Nero, o teatro de Dionísio foi modificado a partir das características do teatro romano. Porém, apesar da sua supremacia, devido à grande extensão do império romano e a influência helenística nos territórios da Grécia e do sul da Itália, existiam diferenças entre os sistemas cenográficos usados nesses territórios.

Enquanto em Roma o fundo de cena era esculpido em pedra com ornamentos sofisticados, nas regiões de influência helenística o cenário ainda era feito em painéis de madeira pintada.

Nos dias imperiais, os bastidores pintados de madeira ou pano, provavelmente não eram mais usados, porém a combinação de vários pisos, sustentados por colunas com relevos em perspectiva, proporcionava ao palco da comédia uma variada gama de terraços, janelas e balcões para as entradas dos atores. (BERTHOLD, 1968: P.154)

O teatro imperial romano, apesar de semelhante ao grego, possuía suas próprias particularidades. De acordo com o livro *Da architectura* do arquiteto romano *Vitruvius*, o teatro imperial romano era composto pela: *scaenae frons*, a parte frontal do palco, como já dito anteriormente, e que passou a possuir uma dupla linha de colunas; a *orchestra*, que na Grécia antiga abrigava o coro ou, em algumas ocasiões o próprio espetáculo, e em Roma era o lugar onde sentavam as autoridades; *Aditus*, corredores laterais para entrada na orchestra; *Cavea*, o auditório de estrutura semicircular. Esse era subdividido em: *ima cavea*, *media cavea* e *summa cavea*, que dividia os espectadores em classes sociais; *Vomitoria*, que eram entradas abobadadas que davam acesso à *cavea* e que foi pensada afim de possibilitar a saída dos espectadores sem tumulto; o *Proscenium* (proscênio), espaço onde se desenrolava a ação dramática, e era localizado diante do palco; *Pulpitum*, o palco como espaço físico; *Porticus post scaenam* (Pórtico detrás do cenário), espécie de pátio com colunas, localizado atrás do cenário ou palco.



Figura 19: Composição do teatro romano de acordo com Vitruvius. 1) *Scaenae frons* 2) *Porticus post scaenam* 3) *Proscenium* 4) *Pulpitum* 5) *Orchestra* 6) *Cavea* 7) *Aditus maximus* 8) *Vomitoria*  
Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Roman\\_theatre\\_Bosra\\_edited.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Roman_theatre_Bosra_edited.jpg)>

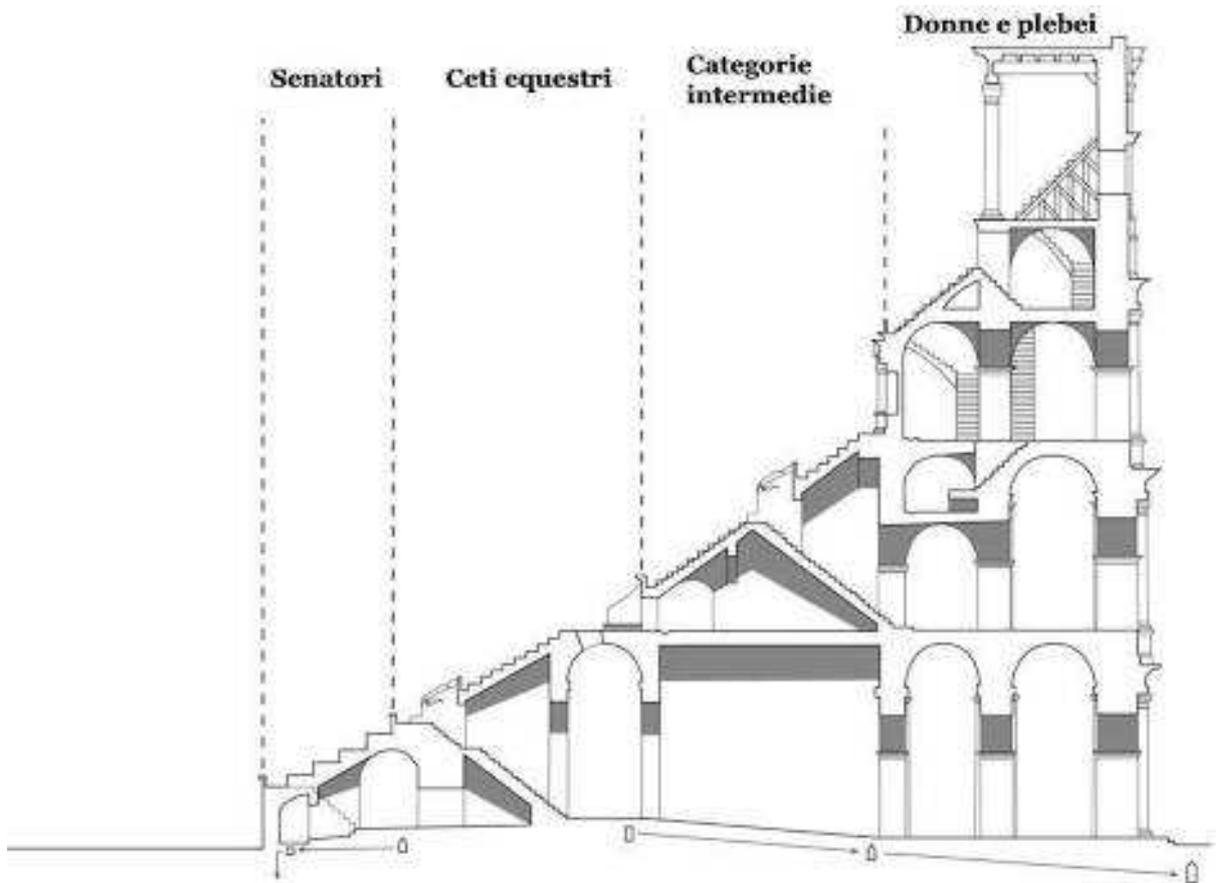


Figura 20: Divisão social da Cavea do Coliseu. Da área mais baixa a mais alta: Senadores; nobreza e oficiais; categoria intermediária; e mulheres e plebeus.  
Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:800px-Colosseum-profile-ita.jpg>>

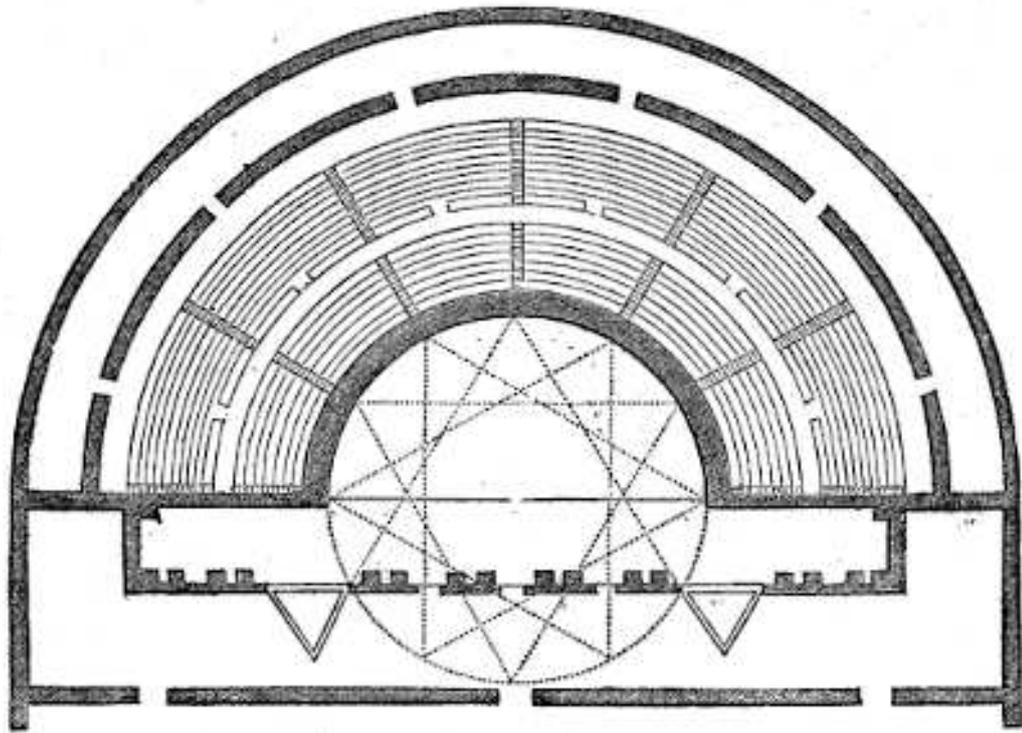


Figura 21: Planta-baixa tipo do teatro romano  
Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Plan\\_Romeins\\_theater.gif](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Plan_Romeins_theater.gif)>

A maioria dos teatros romanos eram erguidos em superfícies planas e sustentados por colunas e arcos, mas existiram também os teatros, que seguindo o modelo grego, eram localizados em encostas que suportavam as arquibancadas.



Figura 22: Teatro romano de Mérida  
Fonte: Disponível em: <[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)>



Figura 23: Teatro romano na cidade de Amman, Jordânia.  
Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roman\\_theater\\_of\\_Amman\\_01.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roman_theater_of_Amman_01.jpg)>

Não eram usados aparatos mecânicos nos teatros romanos, pois esses eram reservados exclusivamente aos *Ludi circenses*.

Apesar de que os *ludi circenses* não possuíam vínculos com o drama e os *ludi romani*, os anfiteatros foram usados por *troupes* atelanas, mimos e atores de pantomimas para esquetes curtos, palhaçadas, acrobacias e outras apresentações voltadas mais para o conceito de *show* do que vinculada com artes literárias. Em estrutura física, os teatros possuíam muitas semelhanças com os anfiteatros como o Coliseu, e os *circus* como o Circo Massimo, ambos em Roma.

Durante esse período, aproximadamente 80 anos após a construção dos teatros, o drama e a comédia romana, que exigiam maior conhecimento e educação por parte dos espectadores, foram sendo esquecidos pelo público e seu espaço foi cada vez mais tomado pelas *ludi circenses*.

O teatro entrou em declínio de acordo com a ascensão do Império, pois com a aquisição de cada vez mais territórios e com isso, mais colônias e maior população, os *ludi circenses* se mostraram mais efetivos no que concerne a manutenção da política do pão e circo



Figura 24: Ruínas do Coliseu em Roma.  
Disponível em: <[lugaresinesqueciveis.wordpress.com](http://lugaresinesqueciveis.wordpress.com)>



Figura 25: Reconstrução do Circus Massimo em Roma  
Disponível em: <<http://circomassimo.net/history/>>

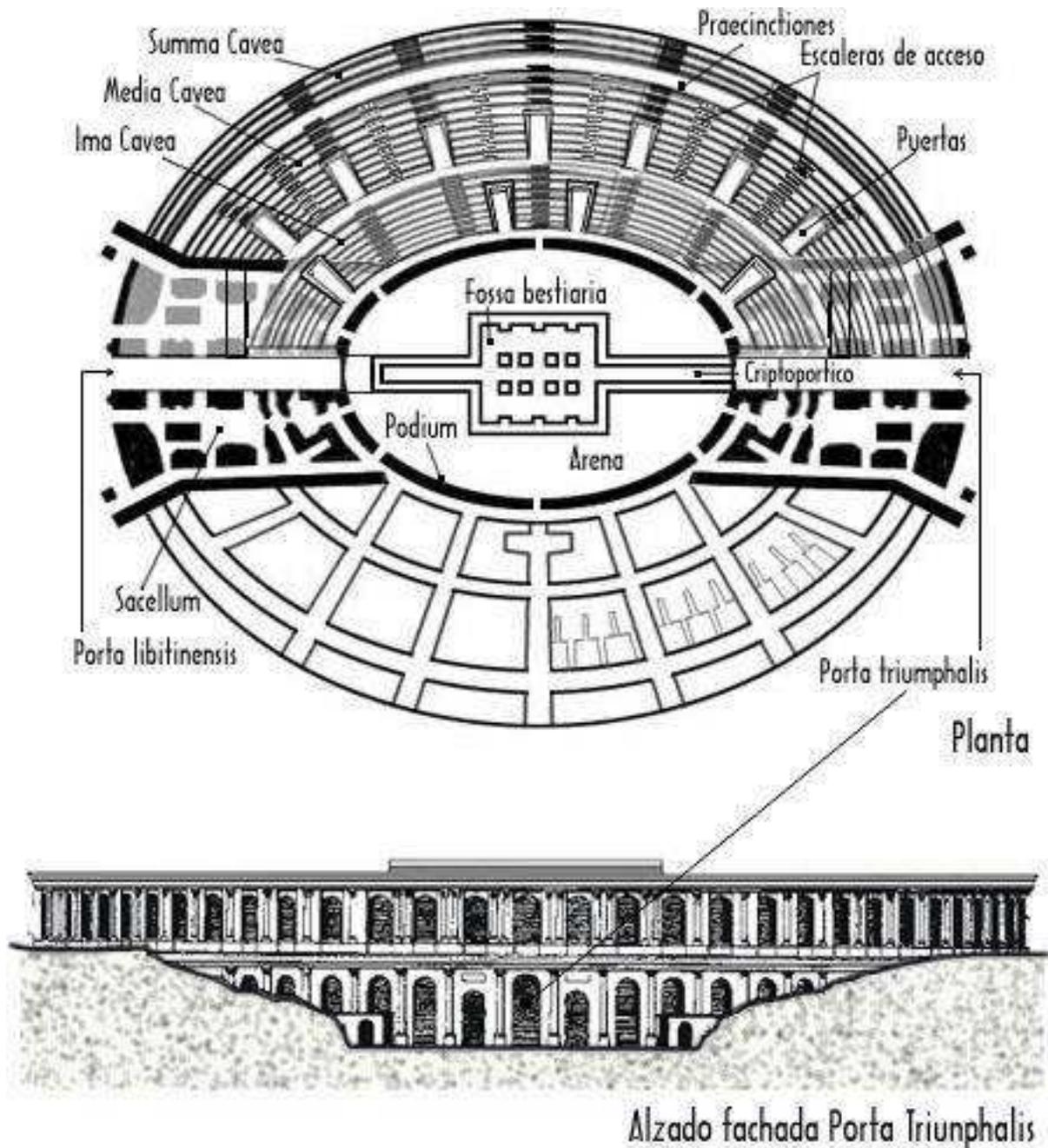


Figura 26: Planta baixa de um anfiteatro romano.

Disponível em: <[http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/roma/i\\_italica\\_anfiteatro.html](http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/roma/i_italica_anfiteatro.html)>

Os anfiteatros eram estruturalmente semelhantes aos teatros, compostos pela *cavea*, com a mesma divisão entre as classes sociais e semelhante estrutura de acessos e fluxos. As mudanças essenciais são a *arena*, local onde aconteciam as apresentações e a sala subterrânea que abrigava os animais e a maquinaria necessária.

Com Sêneca<sup>9</sup> já produtivo como dramaturgo e filósofo, houve o declínio do drama e a extinção da comédia em Roma, surgiu o teatro estatal romano: *A fabula atelana*, uma espécie de farsa<sup>10</sup> rudimentar cuja origem remonta as apresentações dos atores das *troupes atelanas* ainda no século II a.C.

Esses utilizavam máscaras grotescas, seus diálogos eram improvisados e seus personagens possuíam sempre as mesmas características que buscavam representar os tipos comuns de pessoas da época.

Seu repertório modesto se apoiava em meia dúzia de tipos, como o malicioso Marccus, que compensava seu desajeitamento com uma afiada argúcia; o roliço e simplório Bucco; sempre derrotado; o bondoso e Velho Pappus, cuja senilidade era objeto das mais cruéis mordacidades; e o filósofo glutão e corcunda Dossenus, alvo favorito das gozações dos camponeses iletrados. (BERTHOLD, 1968: P.161)

*A fabula atelana* foi contemporânea do drama e costumavam ser apresentadas durante os *Ludi romani*, após as tragédias e inspiradas nelas, porém de forma burlesca. Mas como dito anteriormente, os *Ludi romani* foram substituídos pelos *Ludi circenses* na preferência popular, e durante os intervalos das lutas e das corridas, as pantomimas e os mimos<sup>11</sup> brilhavam nas arenas romanas durante os últimos anos de Império, além de serem apresentados nos intervalos das ultrapassadas apresentações de tragédias no *Ludi romani*.

O mimo e pantomimas eram os únicos gêneros de teatro que permitiam a mulher uma participação no palco, normalmente como dançarina. Seus trajes eram simplórios e não eram usadas máscaras como na *fabula atelana*. E seus temas possuíam um teor cômico popular com o uso do burlesco, a nudez e objetos fálicos.

Durante esse período, a importância do poeta tornou-se diminuta em relação a importância do ator e do diretor das *troupes*, como diz a citação:

---

<sup>9</sup> Célebre escritor, advogado, filósofo e intelectual romano. Sua obra literária inspirou a tragédia renascentista, mas nunca foi utilizada durante o Império Romano.

<sup>10</sup> É um gênero de arte representativa com tendência para o burlesco. Inspira-se no cotidiano e no cenário familiar.

<sup>11</sup> É um gênero de arte representativa que não faz uso de palavras para se comunicar, somente de gestos.

A arte do teatro havia se transformado a habilidade do intérprete (BERTHOLD, 1968: P.163)



Figura 27: Máscara da fabula atelana romana, período tardio. Em terracota. (Taranto, Museo Nazionale)  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Mas a preferência de Roma pelos mimos era tamanha que no século 22 d.C., foi fundada uma escola de dança e pantomina e essas passaram a ser acompanhadas por uma orquestra e muitos instrumentos.



Figura 28: Atriz da pantomima romana tardia. Relevo em marfim de Trier, século IV d.C. (Berlim, Staatliche Museen)  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Apenas quando o Cristianismo tornou-se a religião oficial de Roma que houve o declínio do mimo. A principal causa disso foi o uso, por parte do mimo, da religiosidade e rituais cristão como temas a serem ridicularizados, o chamado mimo cristológico. Existe até mesmo uma pesquisa que leva a crer que a coroa de espinhos foi um acessório adicionado a crucificação de Jesus por influência dos mimos da época.



Figura 29: Desenho representando o cristianismo primitivo feito provavelmente para ridicularizar algum escravo cristão sugerindo que Jesus era um asno. Grafite na parede de uma casa na Colina Palatina. Século II ou III d.C. Fonte: BERTHOLD, 1968

Durante mil anos, foram proibidas quaisquer formas de *spectaculum*, e assim acabou o chamado teatro romano.

Durante toda a duração da civilização romana, o teatro possuiu apenas um objetivo: entreter massas populares. E foi isso que geriu o desenvolvimento da arte e também da arquitetura.

A arte representativa era guiada pelo fervor do povo, principalmente durante o Império romano, e não trazia valor em termos de conhecimento, apenas de manipulação política.

A arquitetura dos teatros também teve a mesma finalidade, acomodar o maior número de espectadores visando a propagação da política do pão e circo. Observa-se bem isso quando comparamos o teatro grego ao romano. No primeiro existia maior preocupação no conforto do espectador, principalmente no conforto acústico,

enquanto no teatro romano, a maior preocupação era o número de pessoas que o teatro abrigava.

A respeito da evolução do teatro também fica clara a manipulação política: Nunca a tragédia ganhou força como a comédia, e mesmo a comédia que possuía um teor crítico caiu por terra em pouco tempo.

Os mimos e pantomimas acompanham toda a história da Roma pré-cristã e no fim do Império conquistam o ápice em termos de importância que o teatro possuiu durante esse período.

Mesmo os teatros físicos não possuíam tanta importância quanto os anfiteatros. Fica evidente esse fato quando se observa que por dois séculos o teatro foi obrigado por lei a permanecer rudimentar, e também quando, finalmente os teatros transformam-se em edifícios permanentes e suntuosos de pedras, sua importância foi maior por terem sido predecessores dos anfiteatros e circos.

## **2.4. TEATRO NA IDADE MÉDIA**

O teatro na Idade média foi muito rico e teve como principal tema a cristandade. Possuiu elementos do teatro primitivo, dos mimos e pantomimas gregas e romanas, e seu ponto de partida foram as festas cristãs do Natal e da Páscoa.

As representações dramáticas eram apresentadas inicialmente nos altares das igrejas, mas conquistaram as ruas e acabaram por ser colocadas como elementos da vida cotidiana da população.

Durante quase mil anos a Igreja Católica proibiu qualquer tipo de espetáculos, inclusive encenações dramáticas, então durante a primeira metade do primeiro milênio, não existem registros de nenhuma forma de teatro, com algumas poucas exceções.

A mais importante delas foi a apresentação feita em Jerusalém no séc. IV d.C., a *Adoratio Crucis* (adoração pascal da cruz), que foi uma representação dramática dos acontecimentos ocorridos na ocasião da morte de Cristo. Esse ato deu origem, seis séculos depois, às celebrações cênicas da Idade Média.

O ponto de partida era a celebração da Páscoa, a reprodução em atos da crucificação e da ressurreição e, ordenada nos termos da grande

significação atemporal de todos os cultos religiosos, a vitória da luz divina sobre os poderes das trevas. (BERTHOLD, 1968: P.186)

O Auto de Páscoa de Jerusalém possuía uma estrutura fixa, sendo que seu início acontecia na manhã da Sexta-feira Santa, durante a *Adoratio Crucis*, quando eram feitas as representações dramáticas, e a tarde era feita a colocação da cruz coberta sobre o altar, a chamada *Depositio Crucis*. Então, os sinos ficavam em silêncio até a manhã da Páscoa, na *Elevatio Crucis*, a elevação da cruz.

#### **2.4.1. Encenações nas Igrejas**

Durante os séculos VIII e IX, quando as primeiras representações dramáticas do evangelho foram feitas no Ocidente nos moldes da apresentação feita em Jerusalém, o simbolismo da cruz era muito forte na Igreja Latina e à medida que esse crescia, as representações ganhavam força e se expandiam pela Europa.

As primeiras representações tiveram influências da Igreja Cristã Oriental que há séculos já empregava o uso do teatro nas festas cristãs, e dos escritos detalhados semelhantes a roteiros, de como deveriam ser as representações dramáticas originárias do norte da Europa.

Como exemplo desses roteiros, tem-se a *Regularis Concordia*, uma obra escrita na Grã Bretanha que mostra instruções para a representação dramática da *Visitatio sepulchri*, a visita das três Marias ao sepulcro de Cristo, cena essa que terá muita importância na evolução do teatro na Idade Média.

Dessa forma que a *Regularis Concordia* estabeleceu o padrão básico da dramatização latina da celebração da Páscoa para o conjunto do mundo ocidental (BERTHOLD, 1968: P.191)

E assim surgiram as primeiras cenas de pantomimas na Idade Média, com cenas do evangelho representadas primeiramente sem falas e com os altares das Igrejas como cenário. A partir do século XII as representações são acrescidas de som de coros e cânticos, e posteriormente até mesmo de diálogos.

A representação dramática da *Visitatio sepulchri* acontecia da seguinte maneira: as Três Marias visitam o sepulcro e o acham aberto com a presença de um anjo em seu

interior, após isso elas correm e contam para os discípulos, João e Pedro, que vão para o sepulcro e encontram apenas o Santo Sudário sem o corpo de Cristo. Posteriormente é adicionada uma cena anterior a visita ao sepulcro, na qual as três Marias vão ao mercador e compram bálsamos especiais para serem passados no corpo de Cristo.



Figura 30: Diálogo de Páscoa entre as três Marias e o Anjo. Miniatura de um *Psalterium Nocturnum silesiano*, c.1240 (Breslau, Staatsbibliothek).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Essa representação era feita todos os anos nas festividades da Páscoa, e com o passar dos séculos e com o aumento da sua importância ela foi sendo aprimorada. Como exemplo a introdução do personagem do Mercador ou boticário, durante o ano 1100, esse marcou o início do burlesco nas pantomimas da Igreja Latina da Idade Média. Foi também importante no desenvolvimento do cenário, que ganhou prateleiras e frascos.

Por algum motivo, o mercador foi retratado em diversas regiões da Europa pelas artes plásticas demonstrando o grande vínculo entre as artes plásticas e o teatro e a importância dessa cena para a cristandade da época.

As 224 dramatizações pertencentes ao serviço pascal, recolhidas por toda Europa e publicadas por Carl Lange em 1887, provam o quanto o desenvolvimento da liturgia, no que se diz respeito à representação dramática, foi universal no conjunto do Ocidente. (BERTHOLD, 1968: P.194)

No século XIII, a popularidade do Mercador e da pantomima burlesca característica desse personagem era tão grande, que a própria Igreja começou a repreendê-lo, pois com o uso do latim, suas características de pantomima remetiam ainda mais a pantomima romana, que foi ofensiva aos cristãos. Porém, esse personagem continuou a fazer parte da representação e sua importância continuou a crescer. No século XV, o mercador já possuía falas em latim com diálogos completos.



Figura 31: Duas Marias na compra de Bálsamos. Um medalhão da página ornamental do Evangelho de São Marcos, no Evangelho da Abadessa Uta de Regensburg, c.1020. (Munique, Staatsbibliothek).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Durante esse período não foram criados nenhum edifício teatral, mas a partir do século XII, os altares das Igrejas foram ganhando cópias do santo sepulcro e estruturas tumulares a fim de criar um cenário apropriado para as celebrações da Páscoa.

No século XIII, pela primeira vez, Cristo aparece como personagem dos Autos e a partir daí puderam ser feitas cenas em que soldados romanos aparecem durante a crucificação e após a ressurreição. Isso parece ter pequena relevância, mas trouxe diversas modificações nas artes representativas e arquitetura cenográfica da época, já que o acréscimo de personagens possibilitou a interação maior com o público e tornou o espetáculo menos rígido.

Uma viva linguagem gestual interrompe aqui a solenidade rígida da representação. (BERTHOLD, 1968: P.196)

Devido a introdução dessas novas cenas, o espaço destinado a dramatização teve de que ser ampliado. O altar ainda era usado, mas agora partes da nave foram usadas para representar diversos ambientes, já que os cenários não eram modificados de cena em cena, apenas havia a movimentação dos atores entre os cenários, como afirma Berthold (1968):

Todos os espaços necessários para a representação eram especificados no início e identificados por cenários e acessórios apropriados. A simultaneidade da ação e as áreas utilizadas determinam o futuro palco de todo o teatro medieval. (BERTHOLD, 1968: P.196)

Outra modificação importante do cenário aconteceu durante os séculos XIII e XIV quando o Inferno passou a ser encenado no pórtico da igreja, porém ainda de forma modesta e imaginativa utilizando apenas roupas nos atores e cenários simples. Já nos séculos XV e XVI, o Inferno ganhou um papel provocativo, quase violento e seu cenário tornou-se complexo e vil, a fim de demonstrar os horrores daquele lugar.

Além de influenciar as artes plásticas, o teatro medieval também influenciou a arquitetura nesse período. Com o Inferno sendo representado nos pórticos, as esculturas externas das Igrejas da época ganharam imagens do submundo e seus castigos e demônios.

O auto de Natal não teve a mesma influência nas artes dramáticas quanto o auto de Páscoa, mas eles foram contemporâneos. Os requisitos para o cenário nesse auto eram poucos e o espaço necessário também, então ficaram por muito mais tempo que os autos de Páscoa exclusivamente reproduzidos nas Igrejas.

No século XIII, durante as cruzadas, as encenações começaram a ser descentralizadas da Igreja a partir do momento em que os nobres e cavaleiros voltaram com riquezas e tornaram-se financiadores dos autos de Páscoa. Existem relatos de um auto pascal, *o Auto Pascal de Muri*, que foi financiado por um príncipe alemão e que provavelmente foi o primeiro a ser apresentado fora da Igreja.

É importante ressaltar que apesar do teatro medieval ter ganhado espaço fora das Igrejas, eles continuaram a ser ocasionalmente apresentados nelas e quando não, continuaram vinculados a ela.

#### 2.4.2. Encenações ao ar livre

Existem relatos do auto pascal por toda a Europa, mostrando a popularidade do teatro medieval, e devido a esse fato, quando a população urbana europeia ascendeu, houve uma descentralização do teatro pela Igreja. Os Autos começaram a ser financiados, organizados e montados por artesãos, comerciantes, professores de latim e nobres, e apresentados fora das Igrejas.



Figura 32: Juízo Final com a Boca do Inferno. Parte do Tímpano sobre o Portal sul da Catedral de Ulm, c.1360-70.

Fonte: BERTHOLD, 1968

Entretanto, os textos do evangelho não foram os únicos temas abordados por espetáculos teatrais na Idade Média. Antes mesmo da descentralização, no séc. XII, temas com teor religioso, mas não presentes dos evangelhos como *O Anticristo*, e lendas da cavalaria, como *A Távola Redonda* foram sendo cada vez mais recorrentes.



Figura 33: O Anticristo, seduzindo os Três Reis com presentes. Miniatura do *Hortus Deliciarum* de Herrad de Landsberg, século XII.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Apesar desses serem considerados temas pagãos, a religiosidade está clara em todos eles e os espetáculos, apesar de não serem sempre organizados pela Igreja, eram controlados por ela.

Não apenas os grandes mistérios e os autos do Juízo final, mas todas as representações de lendas e milagres por todo o Ocidente aproveitaram fortemente o contraste entre a danação e a redenção. (BERTHOLD, 1968: P.208)

No século seguinte, a preferência da população por esses temas já era evidente e foi crescendo no teatro fora das Igrejas.

As representações de lendas, alegorias e milagres muito cedo deixaram o interior das Igrejas. Pretenderam e alcançaram efeitos que necessitavam de uma área não restrita que permitisse fazer soar o fragor da batalha e (...) o estrépito das gargalhadas (BERTHOLD, 1968: P.205)

Inicialmente, esses espetáculos eram feitos em espaços abertos com fácil acesso do público como praças, mas posteriormente elas passaram a ser apresentados em plataformas de madeira chamadas *rocas* (palco-plataforma) que eram carregadas durante a procissão e quando chegavam ao seu destino eram devidamente instaladas para as encenações:

As cenas eram apresentadas na famosa *roca*, carregada em procissão de uma estação a outra. Nos arquivos da Catedral de Sevilha, ela é descrita como uma plataforma transportada por doze homens e sobre a qual o cenário era organizado como um tableau. Quando a procissão chegava ao lugar apropriado, o tableau ganhava vida com apresentações teatrais. (BERTHOLD, 1968: P.209)

Conforme o cenário ficava mais elaborado e o elenco maior, a roca passou a ser construída sobre um carro, e tornaram-se os chamados carro-palcos.

O carro-palco surgiu anterior ao seu uso nas artes dramáticas devido a procissões de *Corpus Christi* e sua origem é independente da literatura dramática. De acordo com Berthold,

As origens do carro-palco remontam a 1264, quando o Papa Urbano IV instituiu a festa de *Corpus Christi*, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda Europa ocidental. A peça derivava da procissão teatralmente plasmada. (BERTHOLD, 1968: P.208)

A citação também afirma que a peça teatral ao ar livre surgiu da procissão, que quando passou a ter muitos ornamentos cenográficos e ricas histórias, passou a ter características teatrais.

Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para outro, assistindo à sequência das cenas à medida que alteravam a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas. (BERTHOLD, 1968: P.209)

Fica claro nessa citação que o desenvolvimento do enredo dependia de diversos carro-palcos, com cenários diferentes de uma mesma peça teatral, e que o desenrolar poderia acontecer a partir do espectador, que andava de um carro a outro a fim de acompanhar a ação, ou esses carros eram levados em estações determinadas para que em seus cenários fossem encenados os espetáculos de forma contínua.

É importante ressaltar que as procissões e o uso do carro-palco para performances teatrais também eram usados para situações profanas além das religiosas, como homenagens a reis ou glorificação de Deuses pagãos.



Figura 34: Grande procissão em Estrasburgo (a mais antiga representação gráfica da Catedral). Xilogravura do *Geschichte Peter Hagenbachs*, de Conradus Pfetisheim, Estrasburgo, 1477.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Ainda assim o auto de Páscoa era muito popular, e nesse mesmo período, quando os autos saíram das Igrejas e começaram a ser financiados pelos nobres e comerciantes e encenados nas cidades, como já mencionado, com o crescimento do uso da linguagem popular, até mesmo essa encenação que surgiu extremamente rígida, rompeu sua estreita ligação com a liturgia. A partir daí, as histórias bíblicas ganharam elementos do cotidiano das pessoas como a linguagem popular e vestimentas.



Figura 35: O grande Ecce homo. Gravação em cobre de Lucas van Leyden, 1510  
Fonte: BERTHOLD, 1968

A popularização do auto pascal trouxe diversas modificações nos cenários e na forma de representação. Ocasionalmente algumas encenações ganhavam cenas nos quais

personagens santificados tinham atitudes pagãs, como uma das paredes da Nave da Catedral de Limburgo mostra em um de seus entalhes, Maria Madalena representando a luxúria como uma bela cortesã loira.

Já as modificações nos cenários foram menos intensas, mostrando apenas uma evolução do uso dos palcos simultâneos já utilizados.

Em cidades como Lucerna, região de dialetos germânicos hoje pertencente a Suíça, que na época tornou-se reconhecida por suas apresentações, o Auto Pascal tinha dois dias de duração, foi encenada até o século XVI e eram produzidas por irmandades religiosas de cidadãos. Seu cenário era composto por várias plataformas dispostas de acordo com a topografia do Mercado dos Vinhos, na tentativa de simular as condições descritas na Bíblia.

Cada plataforma possuía um cenário da Paixão de Cristo e os espectadores assistiam das janelas de suas casas, se elas se encontravam ao redor da praça, ou levavam suas próprias cadeiras dobráveis e se posicionavam de acordo com a plataforma que estava sendo usada, mudando assim de posição em cada ação do Auto.

Semelhante cenário era encontrado na cidade de Bozen, atual província de Bolzano na Itália. A principal diferença dos cenários de Bozen e Lucerna era a ordem das plataformas no qual o primeiro era cronológico e o segundo, como já citado, seguia a topografia.

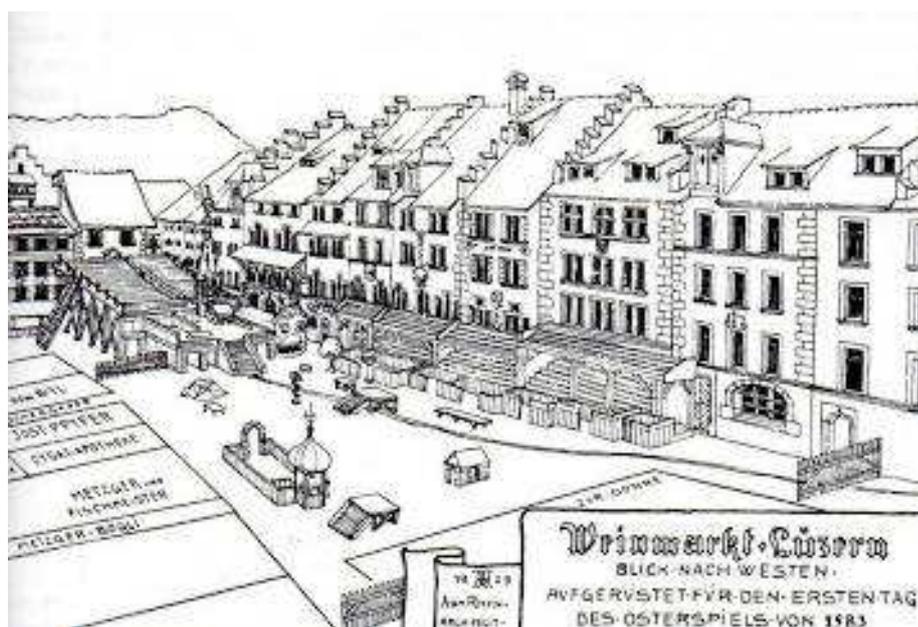


Figura 36: O Mercado de Vinhos de Lucerna, vista oeste, no primeiro dia do Auto Pascal de 1583. A fileira de casa à esquerda é mostrada apenas em planta baixa com as indicações dos nomes de seus proprietários da

época. No fundo, à direita, a Boca do Inferno. Esboço de reconstrução de A. am Rhyn (do livro de Oskar Eberle, Theater-geschichte der innern Schweiz, Königsberg, 1929)  
Fonte: BERTHOLD, 1968

No final da Idade Média, dois países se destacaram por sua produção teatral: A França e a Inglaterra.

Na França do século XV, o dramaturgo e teólogo francês Arnoul Gréban, em seu Auto Pascal, introduziu as premissas do ato de Redenção, como o nascimento de Cristo, que trouxe o Auto de Natal para fora das Igrejas e o fundiu com o Auto Pascal. Além dessa premissa, o já muito trabalhado tema da vida humana de Cristo continuou a fazer parte a encenação. Partes do Antigo Testamento foram intensificadas nas encenações.

Esse novo estilo de Auto Pascal ficou conhecido como *Mystère de la Passion* e foi descrita por Berthold da seguinte forma:

A Paixão como tal foi substituída pelo *Mystère de la Passion* (O Mistério da Paixão), um espetáculo originado no serviço divino e, ao mesmo tempo, firmemente apoiado na interpretação teológica, com o Céu e Inferno constantemente presentes em cada palavra e imagem. (BERTHOLD, 1968: P. 222)

O palco utilizado nas apresentações do Mistério da Paixão era um eixo longitudinal com os cenários postos um ao lado do outro, semelhante a *scaenae frons* de Roma e já possuíam fileiras de assentos elevados afim de acomodar os espectadores. Eles são hoje chamados de *palco-plataforma com cenários simultâneos*. Esse estilo de palco influenciou o teatro do Renascimento como afirma Berthold (1968):

Os princípios cênicos da Renascença têm ligação com o palco de plataformas com cenários simultâneos das peças francesas do final da Idade Média. (BERTHOLD, 1968: P. 223)

Nesses palcos eram utilizados, como na Grécia Antiga, equipamentos cênicos mecânicos e truques cênicos sofisticados como línguas de fogo acesas com ajuda de conhaque e truques no qual eles conseguiam tornar o Espírito Santo visível acima das cabeças dos Apóstolos.

Data desse período, a necessidade de transferir as encenações para um lugar fechado, especialmente em Paris, e assim foi feito ainda em pequena escala durante o fim da Idade Média e em maior escala durante o Renascimento.

Já na Inglaterra, o modelo dos Mistérios foi considerado menos rigoroso, mas da mesma forma que aconteceu na França, modificações nas encenações, na forma de apresentação dessas e dos cenários foram intensas em relação aos antigos Autos Pascais.



Figura 37: Plano cênico do *Mystère de la Passion* de Valenciennes, 1547. As estações individuais de atuação são enfileiradas num plano: à esquerda, o Paraíso com Deus Pai em Glória; à direita, ao fundo, o Inferno com a Boca do Inferno e a torre a fortaleza, e em primeiro plano uma bacia com água (“*la mer*”) para a pesca de Pedro (Paris, Bibliothèque Nationale).

Fonte: BERTHOLD, 1968

Suas encenações eram feitas agora divididas em peças independentes, porém cronologicamente ligadas. Isso é, para apresentar a história da Criação, por exemplo, existiam diversas peças que representavam momentos da narrativa, com atores diferentes em cada cenário, porém no final era apenas uma história e não várias.

Na maior parte da Inglaterra os cenários eram dispostos em carros-palco aprimorados, chamados *Pageants Cart*. Esses se deslocavam pelas ruas da cidade, parando um de cada vez em diferentes pontos, até que todos tivessem completado a rota determinada e toda a narrativa tivesse sido contada em todos os pontos de parada.

Cada carro-palco possuía as medidas de 3m por 6m e em cada ação, dois carros compunham o cenário, de acordo com a reconstrução de um modelo pelo estudioso em teatro shakespeariano Glynne Wickham. Berthold (1968) os descreve da seguinte forma:

O carro-palco reconstruído por Wickham é aberto em três lados. Ao longo da parede de fundo, de tabuas, ele insere uma *Tiring House* (camarim) estreita, ocultada por uma cortina; a sua frente ficam os *loca*, com os atores adequadamente agrupados durante o trajeto de

uma estação a outra. Um segundo carro, o *Scaffold Cart*, é levado às estações onde as representações acontecem e colocado em posição imediatamente contígua ao anterior. (BERTHOLD, 1968: P.231)

O último carro era onde se desenrolava a ação de fato, enquanto o primeiro servia mais como apoio para os atores, mas isso não impedia de que ele também fosse usado nas atuações e como cenário.

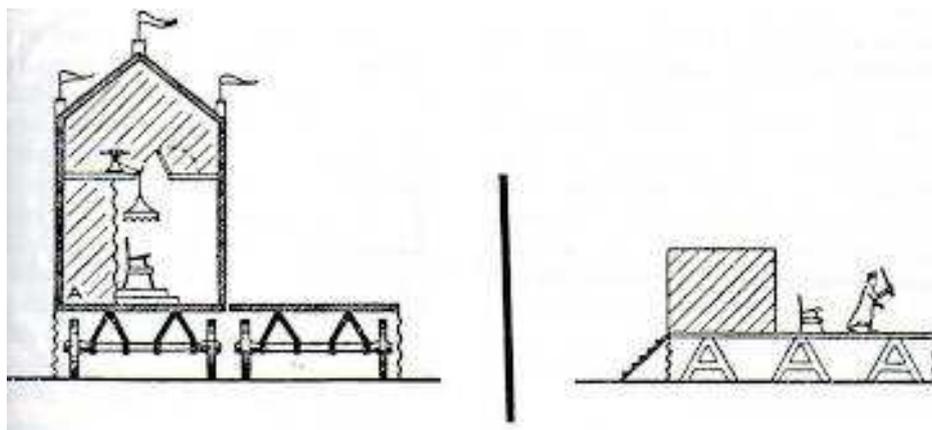


Figura 38: Carro-palco inglês usado nos autos da corporação de Chester no século XVI.  
Reconstrução de Glynne Wickham,  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Em uma região específica da Inglaterra, a Cornualha, coexistia ao *Pageants Cart* um outro tipo de palco semelhante ao francês, o *Theater In The Round*, que consistia em uma plataforma de madeira ou pedra de forma circular adaptados a partir dos anfiteatros da Antiguidade.

As encenações apresentadas no *Theater In The Round* possuíam cenários múltiplos e simultâneos como eram apresentados nos palcos franceses.

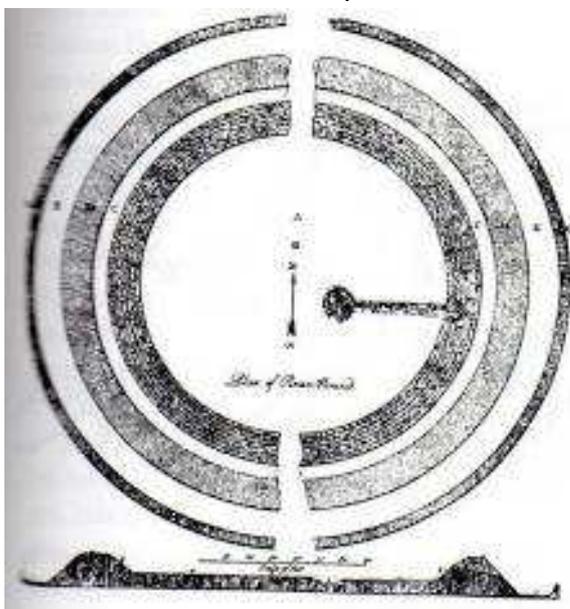


Figura 39: O teatro de arena (Perran Round) em Perranzabuloe, Cornualha, datado do século XV. Gravura de 1758.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

As artes representativas durante a Idade Média foram muito variadas e ricas, porém a arquitetura cenográfica passou a maior parte desse período limitada pelo cenário do altar, sendo que sua evolução foi mais intensa a partir do momento em que as apresentações começaram a ser encenadas ao ar livre.

Do palco-plataforma ao *Theater In The Round*, o palco teve várias configurações e a própria forma na qual as peças eram apresentadas e as histórias eram contadas variou de região em região e evoluiu, lentamente, com o passar das décadas.

Até mesmo nos dias de hoje, a influência da Idade Média é notada nas encenações religiosas, como a da Paixão de Cristo. Quando apresentada na atualidade, possui semelhantes características como os complexos cenários simultâneos e teatros utilizados apenas com esse fim, assim como acontecia na Cornualha do século XV. Como exemplo o Teatro de Nova Jerusalém em Pernambuco, o maior teatro ao ar livre do mundo com a única finalidade de apresentar a paixão de Cristo na Páscoa.



Figura 40: Parte do cenário do Teatro ao ar livre de Nova Jerusalém-PE da Paixão de Cristo.

Disponível em:

<[http://www.sierramar.com.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1408:abrajet-se-reun\\_e-em-pernambuco&catid=87:abrajet](http://www.sierramar.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1408:abrajet-se-reun_e-em-pernambuco&catid=87:abrajet)>

### 2.4.3. Autos Profanos

Os autos profanos surgiram no século XII quando o teatro foi popularizado e as encenações foram para fora das Igrejas. O tipo mais comum e simples de auto profano foram as encenações cheias de música, danças e acrobacias dos menestréis nas cortes e lugares públicos.



Figura 41: Saltimbanco com macaco. Baixo relevo românico. Catedral Bayeux.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Outro estilo teatral da época, também simples e popular, foi *A família Herlechini*, um espetáculo no qual os atores utilizavam máscaras grotescas e moviam-se selvagemmente conduzidas por um gigante armado. Esse estilo teatral era condenado pela Igreja por sua falta de decoro e selvageria.

A ruidosa e desenfreada festa dos arlequins falava ao coração de sua época e de sua cidade, assim como sua sátira, repleta de alusões lógicas, grosseria e encanto, malícia e palavras mágicas. (BERTHOLD, 1968: P. 248)

Além desses, outros estilos surgiram em diferentes regiões da Europa: Na França com a Farsa e *Sottie*<sup>12</sup>; na Alemanha com os Autos de Carnaval; e na Holanda com as peças camponesas e as farsas *Klucht* e *Sotternieen*<sup>13</sup>. Porém todos eles têm influências nas farsas atelanas da Antiguidade.

Seus temas variavam entre vida cotidiana de camponeses e cidadãos e nos Autos de Carnaval eram comuns críticas leves a diversas classes sociais. Esses eram os únicos a utilizarem os carros-palco para suas apresentações.

---

<sup>12</sup> Tipo de farsa que se diferencia somente pela vestimenta dos atores da Farsa francesa da época.

<sup>13</sup> Tipos de farsas cruéis e robustas características da Holanda na Idade Média.



Figura 42: Palco de rua francês, c. 1540. Desenho (Ms. 126, Cambrai, Bibliothèque Municipale).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

O palco e cenário que os demais autos profanos utilizavam eram muito semelhantes aos palcos primitivos romanos, apenas um tablado de madeira sustentado por barris com uma cortina ao fundo.

Alguns desses possuíam personagens diferentes do camponês, comerciante, nobre e os demais representantes da sociedade, mas sim a Gula, a Icterícia, a Justiça, a Igreja. Fica evidente assim, que o teor desses autos era didático e sua importância era mostrar as consequências dos atos irresponsáveis, dos pecados e abundância dos homens.

O espetáculo de maior importância desse estilo foi *O Castelo da Perseverança*, escrito e encenado na Inglaterra no teatro de modelo *Theater In The Round*, o teatro de arena e descrito de acordo com a citação abaixo:

O cenário do *Castelo da Perseverança*, encontrado pelo público em sua chegada, era único e sem paralelos no Continente: uma área de representação de forma circular, circundada por um fosso de água e uma barragem de terra (ou paliçada) da altura de um homem. No centro erguia-se o “castelo”, uma torre com ameias e, na periferia, ficavam as plataformas para Deus, o Mundo, Satanás, a Carne e a Cobiça. (BERTHOLD, 1968: P.265)

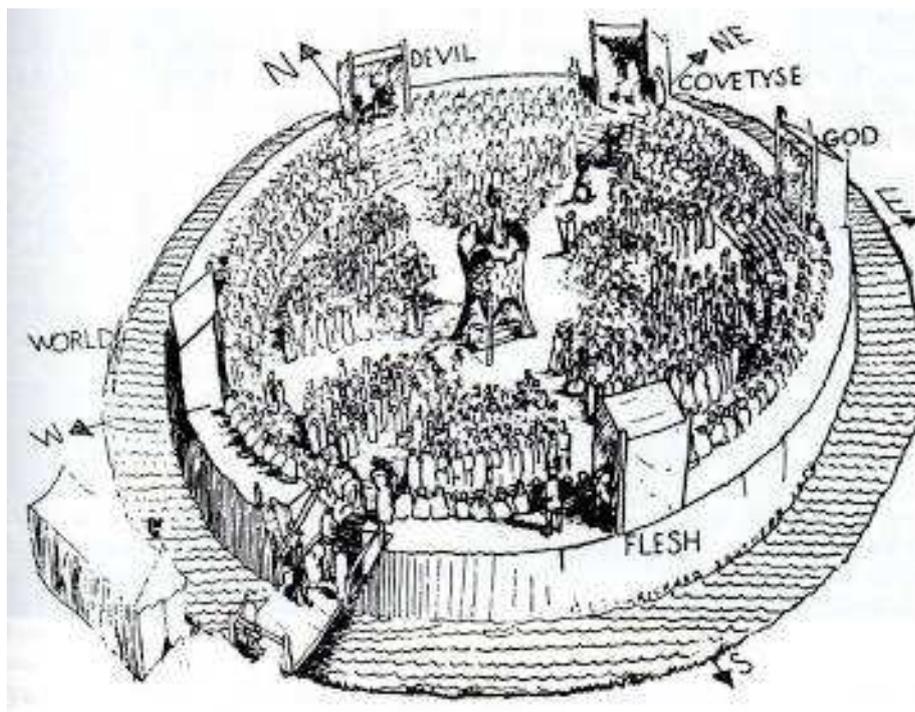


Figura 43: Planta do teatro em que foi apresentado *O Castelo da Perseverança*, 1425. Reconstrução de Richard Southern.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Apesar dos autos profanos terem sido de menor importância para a evolução da arquitetura cenográfica, eles introduziram elementos que foram aproveitados nos próximos períodos da História, como o cenário do *Castelo da Perseverança* no Renascimento e o das máscaras e comédias satíricas que influenciaram a *Commedia Dell'Arte* na Itália barroca.

## 2.5. TEATRO NO RENASCIMENTO

O Renascimento foi um período histórico marcado pela ruptura religiosa, cultural, social, econômica e política com a Idade Média em toda a Europa.

Com a queda de Constantinopla em 1453, estudiosos bizantinos levaram escritos gregos e romanos às cidades da Europa Ocidental, e a partir daí, os humanistas do renascimento começaram suas buscas pelas suas raízes clássicas.

Com as artes representativas não foi diferente. Textos dos dramaturgos Sêneca, Sófocles e Aristófanes tornaram-se materiais de eruditos e fontes de estudo de línguas para humanistas, mas sua importância teatral inicialmente não possuía valor.

Apenas décadas depois, na Itália, que esses textos serão encenados e o teatro ganha espaço entre os humanistas e eruditos, como afirma Berthold (1968):

Se fossemos escolher um marco para a “Renascença” do teatro, a data seria 1486. É o ano em que a primeira tragédia de Sêneca foi montada em Roma pelos humanistas e a primeira comédia de Plauto pelo duque de Ferrara. (BERTHOLD, 1968: P. 270)

As primeiras performances do Renascimento eram baseadas nos escritos antigos e muitas vezes eram erroneamente interpretados ou traduzidos. Normalmente eram apresentados por um leitor erudito, que recitava enquanto menestréis mascarados representavam em forma de pantomimas. Porém, com o passar do tempo as traduções foram mais bem feitas e o teatro ganhou atores que declamavam suas próprias falas.

O teatro de arena medieval ainda era muito utilizado no início do século XV, mas suas encenações eram consideradas vulgares e sua estrutura física, confusa e de concepções vagas. Esse pensamento ganhou força principalmente após a tradução do quinto volume do livro *Da Architectura* do arquiteto romano *Vitruvius*, que descreve os teatros romanos e sua *scenae frons*.

A partir daí, os humanistas iniciaram a reconstrução dos palcos antigos, mas devido ao seu grande interesse no texto em si e não em sua representação, os palcos eram modestos e as performances priorizavam mais a fluência em latim dos atores do que suas representações.

O teatro humanista literário, como esse ficou conhecido, inicialmente baseou-se na reconstrução de textos da Antiguidade como atividade de ensino, em instituições fundadas somente com esse propósito, como exemplo a Academia Platônica de Pompônio Leto em Roma, que ensinava a arte da retórica e experiência teatral. Esse tipo de teatro tinha a função de entreter a corte e não a população humilde.

A arte do discurso dramático, domesticado pelo teatro escolar, para a aplicação didática e pedagógica, era combinada com os padrões da procissão e da homenagem no programa de festividades cortesãs. (BERTHOLD, 1968: P. 272)

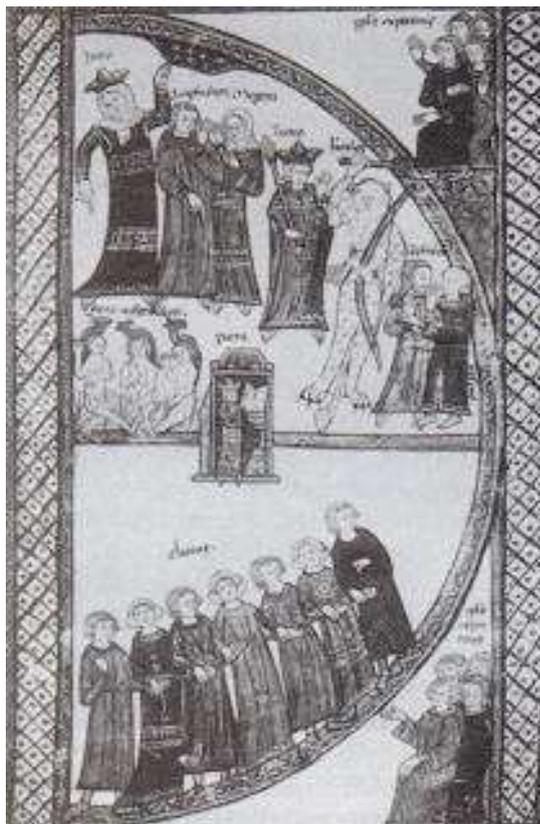


Figura 44: Inicial com cenas teatrais de *Hercules furens*, de Sêneca. À direita, no alto e embaixo, os espectadores. Do *Codex Urbin*, século XIV (Lat. 355, Roma, Biblioteca do Vaticano).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

O palco ideal para os humanistas era aquele descrito no livro de *Vitruvius*, com o princípio da *scanae frons* romana e sua série de portas de acesso, porém esse palco foi adaptado: ao invés das suntuosas fileiras de colunas havia somente um tablado simples com 1,50m de altura, feito em madeira com uma tela pintada com um cenário padrão. *Picturatae scenae*, como era chamado, tratava-se de um palco muito simples se comparado aos palcos simultâneos do fim da Idade Média.

A forma do palco em Ferrara, desde a primeira representação em 1468, era uma fachada plana de rua, com cinco casas, cada uma com uma porta e uma janela. (BERTHOLD, 1968: P. 276)

Em 1513, na *Piazza del Capodoglio* em Roma, que, pela primeira vez recebe uma estrutura temporária, como um teatro e não somente um palco, levemente mais complexa foi erguida para a apresentação de *Poenulus* de Plauto. A estrutura era coberta por um toldo e o palco era aberto e possuía cinco portas de acesso.

O princípio do palco elevado, com uma fileira de casas – uma adaptação reduzida da clássica *scenae frons* romana – tornou-se característica dos teatros humanistas. (BERTHOLD, 1968: P. 276)



Figura 45: Palco humanista, por volta de 1550: Provavelmente cena de monólogo de *Il Pellegrino*, de Girolamo Parabosco. Primeira edição em Veneza, 1552.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Apesar de ser sempre usada durante o Renascimento, a tragédia grega e romana sempre foi encenada aos novos moldes dos humanistas. Sua evolução foi primeiro notada na Itália ainda no século XV, com o chamado *drama histórico* que utilizava da história contemporânea como tema dos seus textos.

Enquanto os pintores e escultores glorificavam o aqui e agora, o teatro respondia com o drama histórico, oferecido no melhor estilo da tragédia. (BERTHOLD, 1968: P. 272)

Esse teve início com o cardeal Riario que estava interessado em um texto de Carlo Verardi, um espanhol que escreveu uma encenação sobre a então recente libertação espanhola do domínio dos mouros. O espetáculo foi apresentado no palácio Riario pela escola de Leto.

A França logo iniciou o processo de criação dos seus próprios textos, cujo tema era histórico e normalmente continha materiais extraídos da tragédia da Antiguidade. A *tragédie à l'antique* era basicamente, uma remodelação das tragédias da antiguidade cheias de monólogos dramáticos e carregadas de sentimentalismo.

Já a tragédia inglesa que inicialmente era baseada nos textos de Sêneca, logo se emancipou das regras formais e assim como os espanhóis faziam, utilizaram do livre emprego do espaço e tempo.

A comédia humanista também surgiu na Itália, em Ferrara e a família Este era conhecida por possuir os maiores mecenas da comédia literária renascentista e foram eles que financiaram o grande dramaturgo responsável pelo surgimento da comédia humanista, Ludovico Ariosto.

Em 1509, Ariosto apresentou sua encenação mais famosa *I Suppositi* (Os Impostores) que o levou para Roma em 1519 para essa encenação ser montada no Castelo de Sant'Angelo. Seu cenário foi desenhado em perspectiva por Rafael, que utilizou das cortinas que caíam para um fosso a frente do palco, como era feito no teatro romano da Antiguidade para manter o efeito de surpresa.

Apesar da evolução das artes representativas, o palco continuava o mesmo desde 1468. O *picturatae scenae*, primeiro tipo de palco renascentista evoluiu apenas em 1513, em Urbino na Itália, quando o cenário ganhou uma pintura em perspectiva.

Mas apesar dessa evolução, o local onde eram encenados esses textos era a corte e não existia um palco formal, somente um palco fixo nos palácios reais ou, no caso dos palcos temporários, o mesmo tablado de madeira com assentos posicionados a frente ao palco, com exceção dos palcos franceses que costumavam ter assentos sobre o palco devido aos longos e complexos versos de suas tragédias que necessitavam de muita concentração por parte dos atores e da plateia.

Esse palco primitivo quando montado da maneira mais simples, era semelhante a cabines de banho com cortinas de correr, quando mais refinado, possuía as pinturas em perspectiva anteriormente citadas.

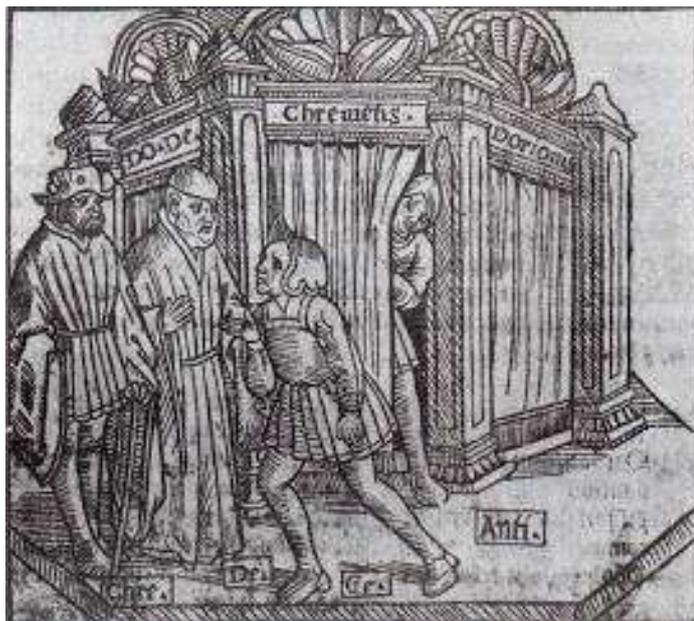


Figura 46: Xilogravura para Fórmio, comédia de Terêncio. Da edição de Lyon de 1493.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

As comédias mais famosas foram a espanhola *La Celestina* (A Celestina) e a sienesa *Gli Ingannati* (Os Enganados) encenadas por autores desconhecidos. *Gli Ingannati* foi traduzida e recriada pelo francês Charles Estienne e esse se considerou “criador de uma nova e original comédia francesa” (BERTHOLD, 1968: P. 280) e recomendou que essa nova arte ganhasse “uma nova casa [...] com assentos confortáveis, dispostos em anfiteatro, para que mesmo um público exigente se sentisse a vontade” (Charles Estienne, 1540 *apud* BERTHOLD, 1968: P. 280). O local confortável que ele idealizou só foi construído décadas depois, com a criação da Ópera, no período barroco.

Durante o século XVI a tragédia e a comédia se espalharam por toda a Europa, assim como um novo estilo: a peça pastoral.

A peça pastoral era uma fuga a um mundo irreal e idealizado, onde a humanidade era pura e ligada a natureza cuja função principal era exaltar e glorificar alguém ou algum lugar. Sempre acompanhada de música, a peça pastoral é considerada a precursora da Ópera.

Esse estilo teve muita força na época e além de ter conquistado muitos seguidores e um público fiel também inspirou obras de arte da época como a famosa pintura de Botticelli, O Nascimento de Vênus.



Figura 47: O Nascimento de Vênus de Botticelli exposta na *Galleria degli Uffizi*, em Florença, na Itália.

Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Nascimento\\_de\\_V%C3%AAnus](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus)>

A peça pastoral surgiu do drama profano de Angelo Poliziano, *Favola d'Orfeo* (Fábula de Orfeu) apresentada em 1495 em Florença e ganhou força na corte da família Este em Ferrara por volta de 1532, quando foi encenada a peça pastoral escrita por Ruzzante de Pádua e organizada por ele e Ariosto.

As peças mais famosas foram *Aminta* de Tasso de Goethe de 1573 apresentada em Ferrara e inspiração para a maioria das peças pastorais que se seguiram, e *Pastor Fido* de Giambattista Guarini de 1595, apresentada em Crema, Itália. A última foi o maior marco da peça pastoral.

A respeito do palco utilizado nas peças pastorais apenas pode-se acrescentar a mudança do cenário, que nas tragédias eram pintados palácios, nas comédias eram pintadas casas representando a cidade, e na peça pastoral eram pintadas árvores representando bosques. Porém nesse período, em pleno século XVI, os cenários eram pintados em painéis de madeira praticáveis<sup>14</sup> em perspectiva visando um ponto de fuga além da cena, o que ocasionava uma grande ilusão de profundidade ao cenário.

No século XVI os edifícios teatrais tornaram-se um marco arquitetônico do Renascimento. As novas edições do Livro V de Vitruvius lançados em 1521 e 1556 vieram com imagens e diagramas, além de comentários sobre as construções antigas.

---

<sup>14</sup> São painéis dobráveis utilizados para montagem de cenários para aumentar a ilusão de profundidade.

A partir daí, esse livro começou a ser utilizado para a criação de novos teatros e não só como material de estudo como anteriormente era.

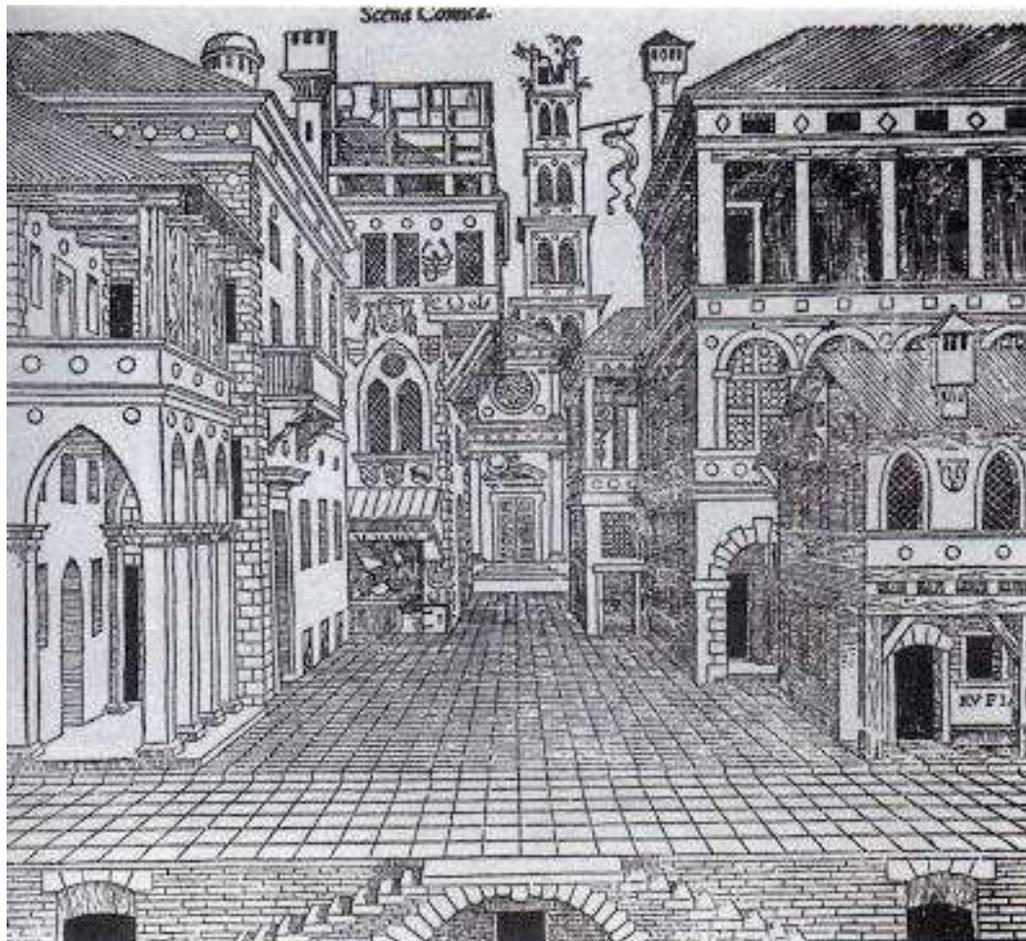


Figura 48: Sebastiano Serlio: *scena comica*. Cenário arquitetônico fixo para a comédia. Desenhado em 1545. Xilogravura do *Libro secondo di Perspettiva da Architectura* de Serlio, Veneza, 1663. Fonte: BERTHOLD, 1968.

Quando construídos, os teatros eram anexos de palácios ou encomendados por Academias Teatrais Humanistas.

O primeiro e maior exemplo de teatro renascentista é o Teatro Olímpico de Vicenza, projetado por Andrea Palladio seguindo todas as regras impostas por Vitruvius. Esse era uma reconstrução de um teatro romano em espaço fechado.

Três portas de acesso integram-se na elaborada arquitetura das paredes do palco, feitas de madeira e estuque, e com uma porta de proscênio de cada lado. O auditório semielíptico, com treze fileiras, é diretamente ligado às paredes do palco e coroado por uma galeria e uma colunata com estátuas. (BERTHOLD, 1968: P. 287)

Palladio queria que as entradas da scenae frons fossem fechadas por prospectos pintados mantendo-se fiel a descrição de Vitrúvio, mas depois de sua morte, seu sucessor Vincenzo Scamozzi decidiu pintar vielas em perspectiva com ponto de fuga além da cena, como os cenários renascentistas da época.



Figura 49: Palco do Teatro Olímpico de Vicenza.  
Disponível em: <<http://www.bed-breakfast-italy.com/olimpico.htm>>

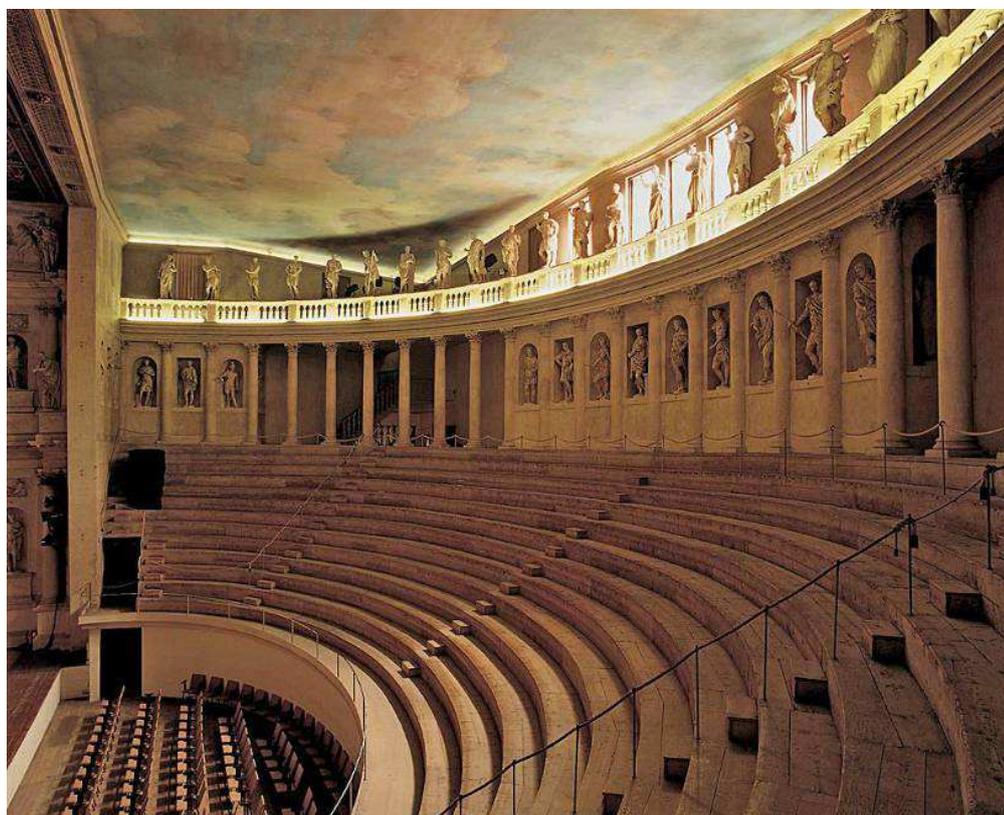


Figura 50: Vista interna do Teatro Olímpico de Vicenza.  
Disponível em: <<http://www.socialhistoryofart.com/apps/photos/photo?photoid=166783570>>

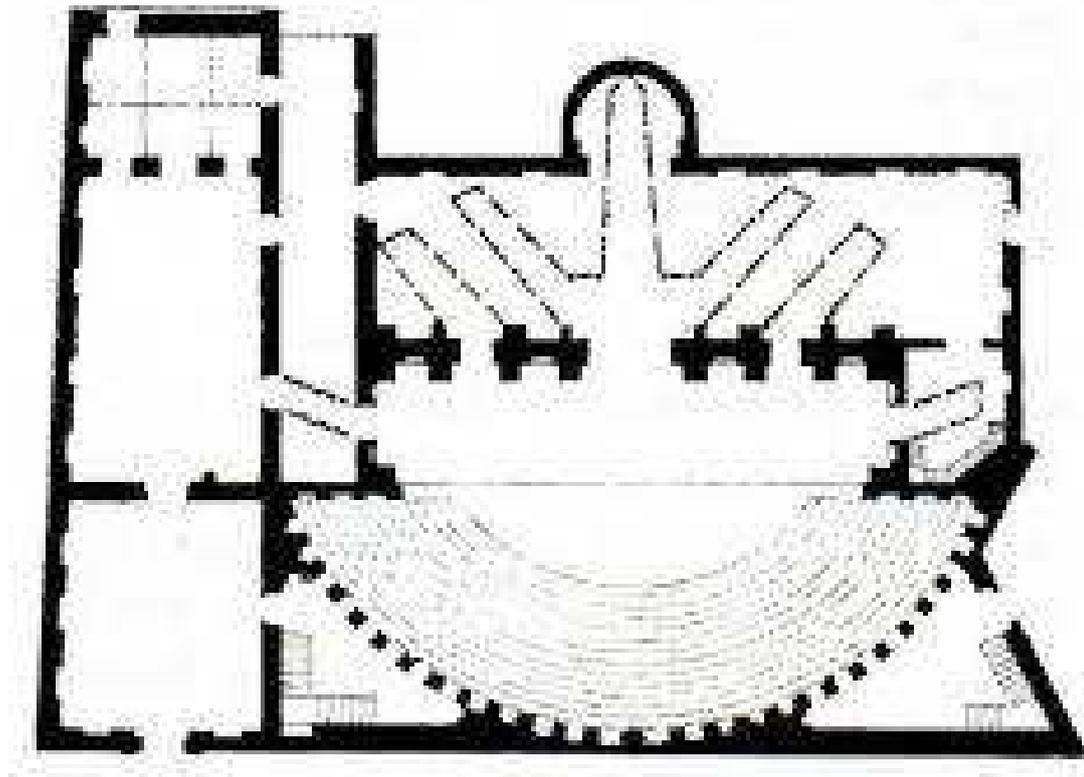


Figura 51: Planta do Teatro Olímpico de Vicenza. Construído por Andrea Palladio e concluído em 1584 por Vincenzo Scamozzi.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

Il progetto si ispira dichiaratamente ai teatri romani descritti da Vitruvio: una cavea gradinata ellittica, cinta da un colonnato, con statue sul fregio, fronteggiante un palcoscenico rettangolare e un maestoso proscenio su due ordini architettonici, aperto da tre arcate e ritmato da semicolonne, all'interno delle quali si trovano edicole e nicchie con statue e riquadri con bassorilievi. (Disponível em: < <http://www.teatrolimpicovicenza.it/>>)

A citação acima diz: O projeto se inspira declaradamente no teatro romano descrito por Vitruvius: um auditório escalonado elíptico, rodeado de colunas, com estatuas nos frisos, de frente para um palco retangular e um majestoso proscênio em duas ordens arquitetônicas, abertas por três arcos e pontuadas por meias-colunas, dentro do qual existem quiosques e nichos com estátuas e painéis com baixos-relevos.

Outro grande arquiteto desse período foi Giacomo Barozzi. Ele foi autor de dois livros que ajudaram a elaborar as regras arquitetônicas da Renascença, o primeiro *Regole delle cinque ordini d'architettura* (Regras das cinco ordens da arquitetura) e o segundo *Le Due Regole dela Prospettiva Pratica* (Duas regras da perspectiva clássica) no qual

ele aborda, entre outras coisas, como deveriam ser os cenários dos teatros renascentistas.

Giacomo Barozzi de Vignola, autor do tratado *Le Due Regole dela Prospettiva Pratica*, publicado postumamente por Dante em 1583, visa a um palco praticável composto em perspectiva até a terceira rua, isso é, com entradas para o palco tão recuadas quanto distantes da vista pintada. Ele recomenda que os bastidores em ângulos sejam substituídos por *periaktoi* moldados conforme os modelos da antiguidade. A cena deve ser formada por cinco prismas menores, também de madeira, que podem girar em pinos, com dois prismas menores também de madeira, de cada lado, como limites laterais, e outro, três vezes maior, atrás. (BERTHOLD, 1968: P. 287)

O palco praticável de Barozzi era formado por *periaktoi*<sup>15</sup> pintados em perspectiva com ponto de fuga além da cena de forma que se tivesse um pano de fundo de grande profundidade. Porém por essa profundidade ser tão grande, para que os atores não parecessem gigantes quando posicionados a uma certa distância do cenário, eles montavam suas posições em palco de forma limitada, o que diminuía o espaço de apresentação e influenciava na interpretação dos textos.



Figura 52: Exemplo de *periaktoi*.

Disponível em: <<http://www.mlahanas.de/Greeks/Technology/AncientGreekTechnology018.html>>

<sup>15</sup> É um equipamento cênico grego utilizado para a rápida mudança de cenário. É constituído de um prisma triangular que gira no próprio eixo. Foi amplamente utilizado no Renascimento.

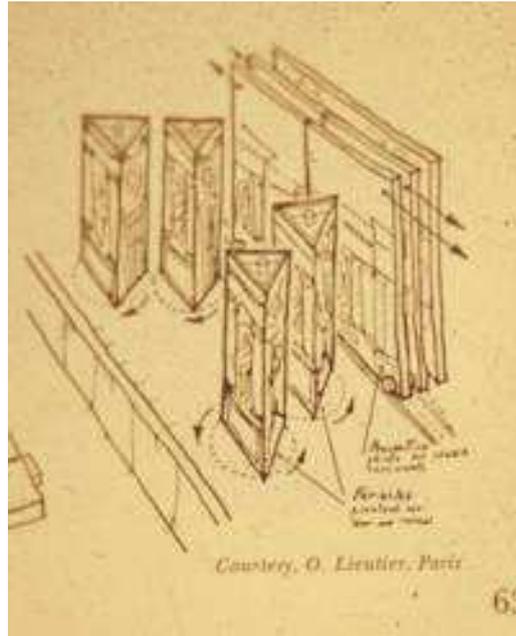


Figura 53: Representação tridimensional de *periaktoi* em sua posição no teatro do século XVII.  
Disponível em: <<http://library.calvin.edu/hda/node/1722>>

No Renascimento, a arquitetura interferiu nas artes dramáticas assim como ocorreu ao Império Romano. A ostentação dos edifícios e a complexidade dos palcos se tornou cada vez mais importante e os textos deixaram de ser o maior motivo no qual se assistiam as encenações.

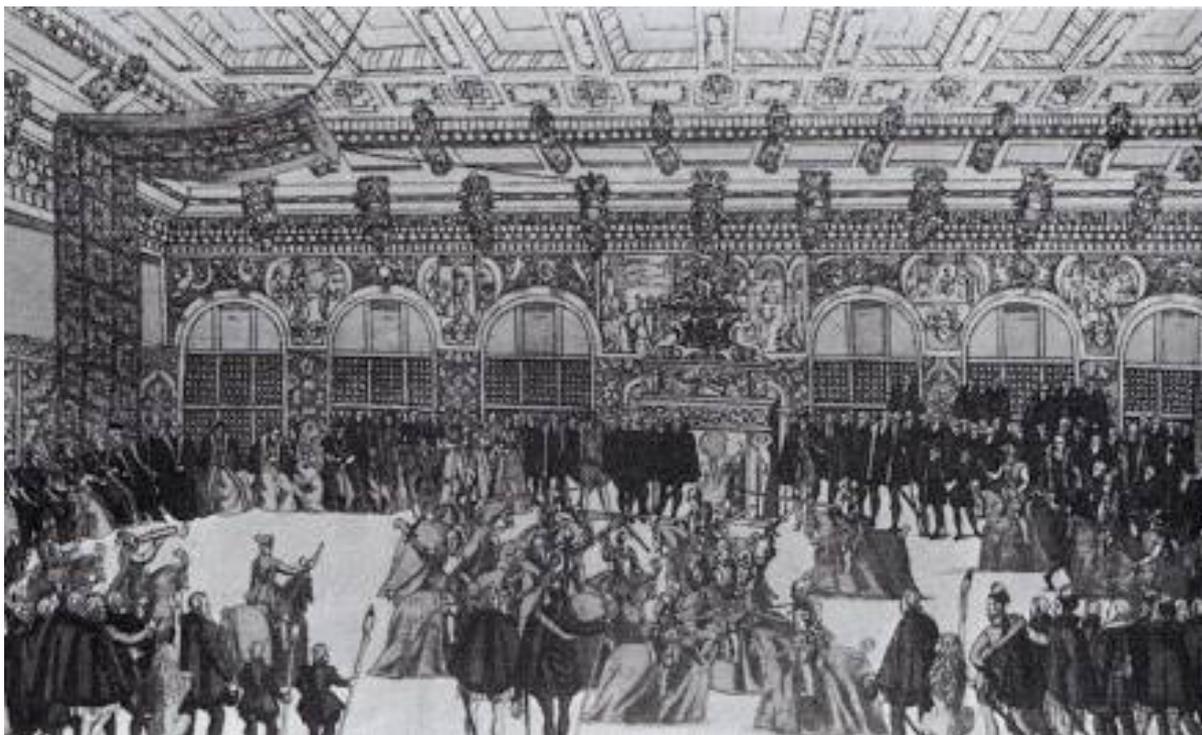
Quanto mais suntuoso o palco se tornava e quanto mais atenção era dispensada a seus aspectos visuais, mais desvalorizado ficava o conteúdo literário (BERTHOLD, 1968: P. 291)



Figura 54: Palco alemão do século XVII exemplificando a regra de Giacomo Barozzi.  
Disponível em: <<http://www.cockaigne.org.uk/research/17thCent.html>>

Paralelamente, aconteciam outros tipos de encenações durante o Renascimento, como os festivais da corte e o drama escolar protestante.

Os festivais da corte tinham como principal função a demonstração do poder dos Reis e Duques. Eles eram feitos por nobres para serem apresentados na corte durante casamentos e festas de recepção de outros membros da nobreza e ajudavam a firmar alianças, já que costumavam exaltar o convidado.



*Figura 55: Torneio de cavaleiros no grande salão do Residenz (Alter Hof) em Munique.*  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

Em certas ocasiões eram feitos ao ar livre em forma de procissão, mas diferente do teatro medieval, toda a procissão era um espetáculo e não só os carros-palco com apresentações individuais. A riqueza dos cenários móveis das procissões também era vista nos espetáculos dentro da corte, o que lembra mais os autos pascais do fim da Idade Média do que das encenações representadas dentro dos teatros renascentistas.

No caso das procissões ao ar livre em que toda a população tinha acesso, ainda assim era uma forma de afirmar o poder e a fortuna das famílias nobres. Isso aconteceu em grande escala em toda a Europa, principalmente na Itália.



Figura 56: Kubelstechen (justa) na Marienplatz. O eixo leste-oeste da praça está assinalado por dois arcos triunfais (Munique, Stadtmuseum).  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

Já o drama escolar protestante surgiu a partir das Academias teatrais dos países com maior força protestante. Esses foram utilizados para pregar contra o Vaticano e os papistas e foram apresentadas em casa de nobres protestantes em um palco simples de madeira.

O palco simples, de um único cenário, erguido sobre vigas cruzadas ou sobre barris, não necessitava de nenhum equipamento especial. (BERTHOLD, 1968: P. 303)

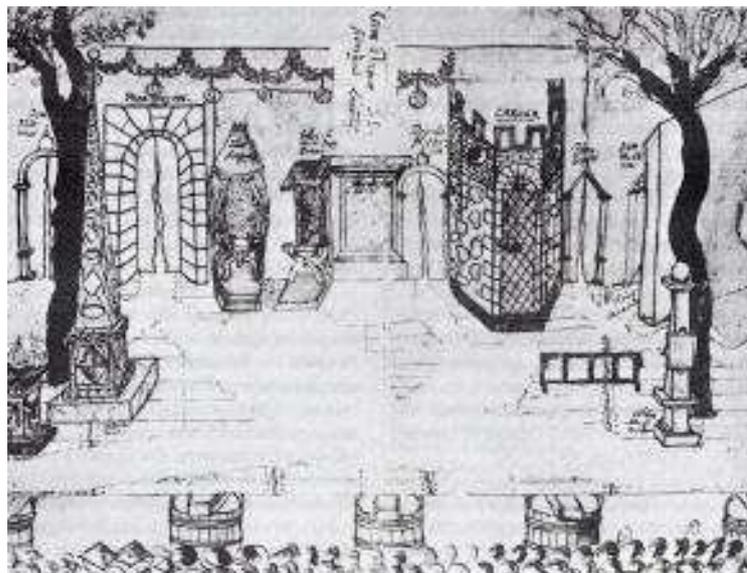


Figura 57: Desenho do cenário para o auto de Laurentius, por Stephan Broelman, Colônia, 1581. A peça foi apresentada no pátio do Laurentianer Burse; o palco é construído ao redor de duas árvores (Colônia, Stadtmuseum).  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

A influência do teatro do Renascimento Italiano no restante da Europa foi muito intensa, mas isso não significa que esse foi o único modelo a ser utilizado nas encenações. Existem estilos teatrais que surgiram e evoluíram em regiões específicas da Europa e que também repercutiram em outros períodos da história, como exemplo as *Rederijkers* na Holanda e Bélgica; os *Meistersinger* na Alemanha; e o teatro elisabetano na Inglaterra, o mais proeminente dos três.

As *Rederijkers* eram tipicamente holandeses e possuíam uma mistura entre as artes da retórica utilizadas na Idade Média com as ideias humanistas do Renascimento. Diferente do que houve no fim do Renascimento italiano, o teatro holandês conservou seu interesse pelos textos e pela retórica.

As apresentações das *Rederijkers* eram feitas mais comumente em palcos ao ar livre em festivais que duravam dias, visando o entretenimento de toda a população. As peças eram alegóricas morais e religiosas, o que ajudou a propagar as ideias da Reforma protestante. Além desse, também eram encenadas tragédias, peças pastorais e o drama histórico.

O palco no qual eram feitas as apresentações consistiam em um tablado de madeira recuado com ornamentos de colunas e arcadas, marcado por possuir tanto elementos da *scenae frons* romana quanto do teatro elisabetano.

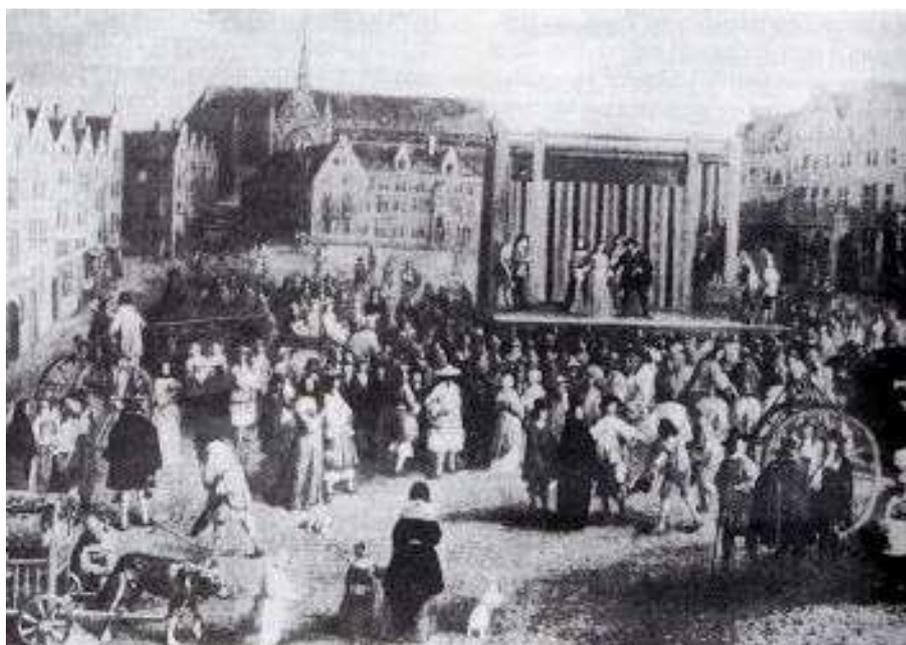


Figura 58: Palco de rua, no mercado de cavalos de Bruxelas. Pintado por Adam Frans van der Meulen, c.1650 (Vaduz, Galerie Lieschtenstein).  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

O teatro alemão, os *Meistersinger*, apesar de ter sido muito semelhante ao holandês no que se concerte a influência medieval, se difere desse quando verifica como essa influência foi aplicada ao novo teatro renascentista.

Assemelhava-se ao teatro medieval pois ainda eram encenadas farsas e peças com temas bíblicos, o uso da retórica e da arte da atuação eram mais valorizados que a arquitetura, e além disso, o palco utilizado foi, por diversas vezes, os altares da Igrejas, apesar de serem comuns também os palcos de rua semelhantes aos das *Rederijkers*.

Mas como no Renascimento, as tragédias também eram amplamente difundidas e, acredita-se que os cenários eram ricamente elaborados com equipamentos cênicos semelhantes aos usados nos espetáculos dos festivais cortesãos.

Seus temas eram clássicos e medievais, bem como frequentemente bíblicos, o que explica como puderam ser feitas apresentações na Igreja de Santa Marta de Nuremberg (BERTHOLD, 1968: P. 308)

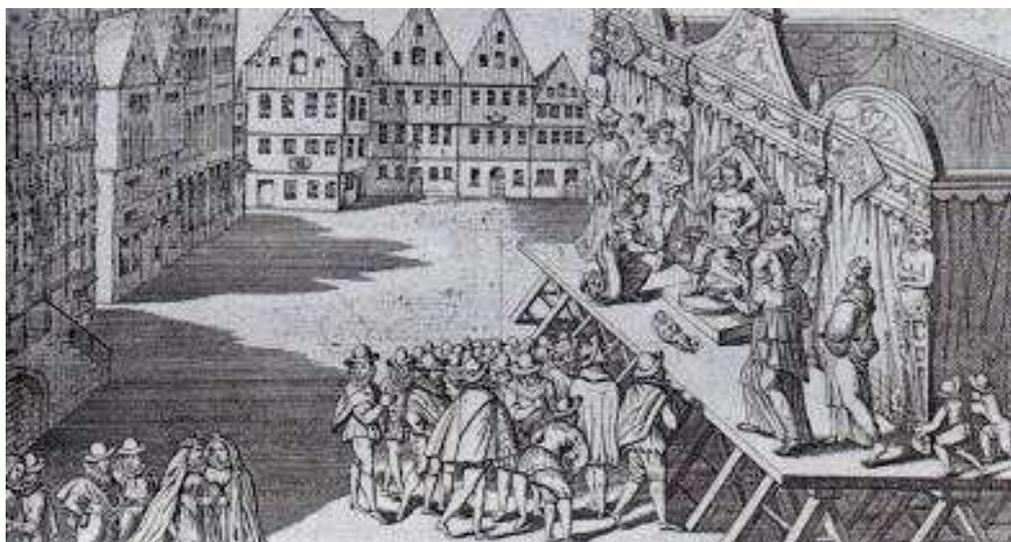


Figura 59: O Juízo de Salomão, encenado na praça do Mercado de Louvain, 1594. A partir de um desenho de Guillaume Boonen, 1594; copiado por L.van Peteghem, 1863 (Louvain, Museu da Cidade).  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

O último das vertentes do teatro renascentista que não seguiu na íntegra as regras italianas foi o teatro elisabetano da Inglaterra. Esse foi o mais importante quando se trata das artes dramáticas. Ele cresceu com o entusiasmo da população inglesa da época e com o gênio do maior dramaturgo da época, Shakespeare.

O teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade. Qual uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional. O tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elisabetano. (BERTHOLD, 1968: P. 312)

Os autores ingleses da época, inclusive Shakespeare, eram claramente influenciados pelos textos provenientes da Europa continental, porém quando se tratava do drama histórico, o maior dramaturgo da história inglesa apropriava-se de própria história de seu país.

O hálito ardente dos acontecimentos, que a *tragédie classique* francesa aprisionou nos grandes monólogos do drama com unidade de lugar, explodiu com Shakespeare em diálogos curtos e poderosamente delineados. (BERTHOLD, 1968: P. 312)

As encenações de Shakespeare eram únicas em sua composição. Ele, em seus próprios diálogos, pedia aos espectadores que utilizassem de suas imaginações para criar os grandes castelos e os mares revoltos descritos o chamado “cenário falado”. Seus cenários eram repletos de simplicidade e possuíam somente alguns acessórios cênicos mais complexos como guindastes. Além disso, seus textos não utilizavam das três unidades Aristotélicas na qual o teatro renascentista italiano se baseava.

O primeiro teatro, *The Theater* construído em Londres foi anterior a chegada de Shakespeare, era um teatro de arena ao ar livre e foi construído por James Burbage na margem direita do rio Tâmis em uma área fora da jurisdição do prefeito de Londres. Todos os outros teatros foram baseados nesse, porém os de maior destaque foram o *The Rose* e o *The Swan*.

O *The Swan* era o maior e foi considerado o melhor de Londres pelo holandês Jan de Witt e descrito por Berthold (1968) da seguinte forma:

A estrutura cilíndrica acomoda três galerias de espectadores, sendo a mais alta protegida por um telhado inclinado para dentro. O círculo fechado do auditório é acessível por dois lances de escadas pelo lado de fora, dentro eleva-se acima da estrutura do palco. O amplo pódio de atuação, denominado *proscenium*, projeta-se na arena interna descoberta. Duas portas levam ao *mimorum aedes*, camarins e

contrarregragem. Em cima há uma galeria coberta por um toldo suportado por pilares. Esta poderia ser ocupada por músicos, tornar-se parte da peça como um palco superior ou servir de camarote. (BERTHOLD, 1968: P. 318)

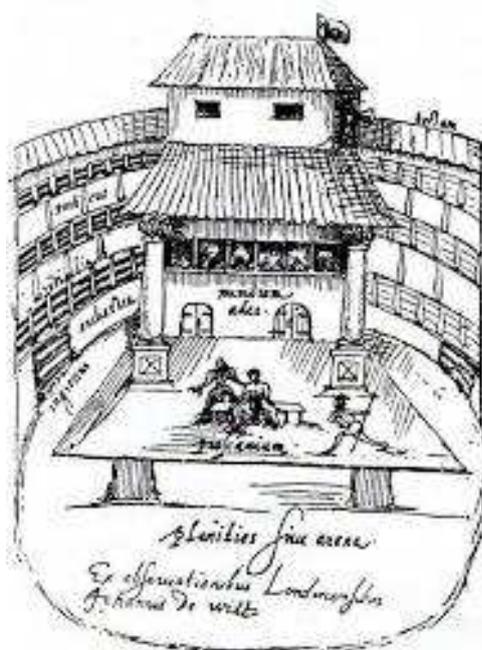


Figura 60: Vista interna do teatro de Swan, em Londres. Desenho baseado em notas de Jan de Witt.

Fonte: ADAMS, 1917

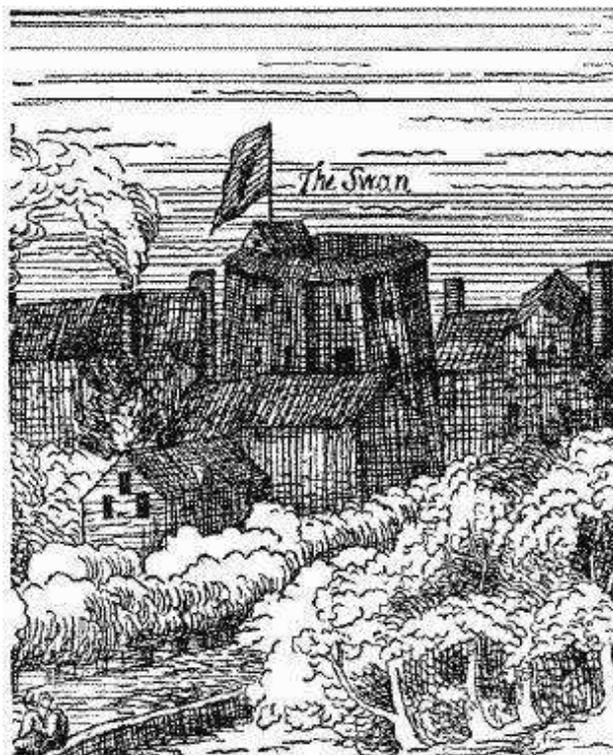


Figura 61: O teatro The Swan

Fonte: ADAMS, 1917

O teatro no Renascimento teve maior importância arquitetônica que dramática, excetuando o ocorrido na Inglaterra com o teatro Elisabetano. O fascínio pela cultura da Antiguidade no qual, principalmente a Itália mergulhou, tornou as artes representativas mais importante como fonte de erudição e pesquisa e menos criativa e inovadora.

Apesar disso, o resgate da arquitetura clássica se deu quase como uma experimentação, o que a tornou única no Renascimento e trouxe outras artes ao palco teatrais, como as artes plásticas nos elaborados cenários em perspectiva e a escultura, no minucioso adorno das arquibancadas.

## **2.6. TEATRO BARROCO**

O fim do século XVI foi marcado pelo período Barroco que durou até os meados do século XVIII, sendo um movimento cultural e artístico que surgiu na Itália e se espalhou na Europa, chegando até mesmo ao Brasil.

O Barroco foi quase uma evolução natural do Renascimento, ambos partiam do princípio que o modelo a ser seguido era a Antiguidade clássica, mas enquanto o Renascimento tentava seguir rigorosamente esse modelo, o Barroco apenas o utilizava como fundação. Dessa forma, as modificações observadas vieram das concepções da época, muito influenciadas pela Contrarreforma e pelo Absolutismo.

Transformação é a palavra mágica do barroco. A metamorfose tornou-se o seu tema favorito, inexaurível em suas potencialidades de exaltação glorificante. (BERTHOLD, 1968: P. 324)

O período barroco trouxe modificações para as todas as formas de arte, inclusive a arquitetura e o teatro. Sofisticados equipamentos cênicos marcaram o teatro, e o luxo e o conforto, o cenário arquitetônico.

Foi nesse período que surgiram a Ópera e o *Ballet* nas refinadas cortes absolutistas da Europa, o teatro jesuíta que representou o teatro religioso da época e também, o teatro popular *Commedia Dell'arte* na Itália, o teatro barroco francês e o teatro barroco espanhol, que adquiriram uma posição de destaque entre os demais teatros europeus.

A ópera surgiu a partir das peças pastorais do Renascimento, com sua musicalidade e coros, porém os estudiosos do período barroco atribuíram ao teatro grego sua inspiração.

Vicenzo Galilei, matemático erudito, estudioso da Antiguidade e pai de Galileu Galilei foi o maior entusiasta no que se tratava de musicalizar a poesia dos textos, principalmente quando ele o fez com trechos da Divina Comédia de Dante Alighieri. Ele “exigiu a subordinação da música a poesia” (BERTHOLD, 1968: P. 324), mas somente após sua morte que a primeira obra no novo estilo dramático, *Dafne*, escrita por Ottavio Rinuccini e musicada por Jacopo Peri, foi encenada em 1594 em Florença.

Essa encenação foi rudimentar em comparação a como se desenvolveria a Ópera nos anos que se seguiriam, mas apesar disso, a história mitológica da ninfa *Dafne* foi tão influente que todas as outras óperas eram baseadas nela ou no texto *Orfeu*, o rei da Trácia, encenado pela primeira vez poucos anos depois de *Dafne*.

Por isso, a ópera, nas suas primeiras décadas ficou conhecida por possuir temas repetitivos em seus textos, porém ser suntuoso em sua arquitetura.

Seus cenógrafos e encenadores mostraram-se incansáveis na intervenção de mecanismos sempre novos, de puxar, voar e deslizar para movimentar a multidão de figuras alegóricas que sufocavam o verdadeiro tema da ópera. (BERTHOLD, 1968: P. 325)

Inicialmente as óperas eram apresentadas nos teatros das cortes, porém entre 1637 e 1639, em Veneza, foi aberto a primeira casa de ópera pública, o *Teatro di San Cassiano* construído pelo arquiteto Benedetto Ferrari. A partir daí, a ópera se popularizou entre a nobreza e as casas de ópera se mostraram um investimento muito rentável. Assim, teatros como o de *San Cassiano* foram construídos em todas Itália e depois por outras cidades da Europa, como Viena, Praga e Salzburgo.

A ópera, nesse meio tempo, havia chegado ao ponto em que o próprio teatro, pretensamente seu servo, fazia-se seu mestre. A ópera era um meio para um fim, uma oportunidade para a exibição da magia da decoração e maquinaria barrocas. (BERTHOLD, 1968: P. 330)

Como exposto na citação, a importância das óperas, assim como aconteceu no fim do Renascimento, era maior em sua estética visual do que na qualidade dos textos. Muitas vezes a própria música era deixada de lado enquanto os equipamentos cênicos se destacavam.

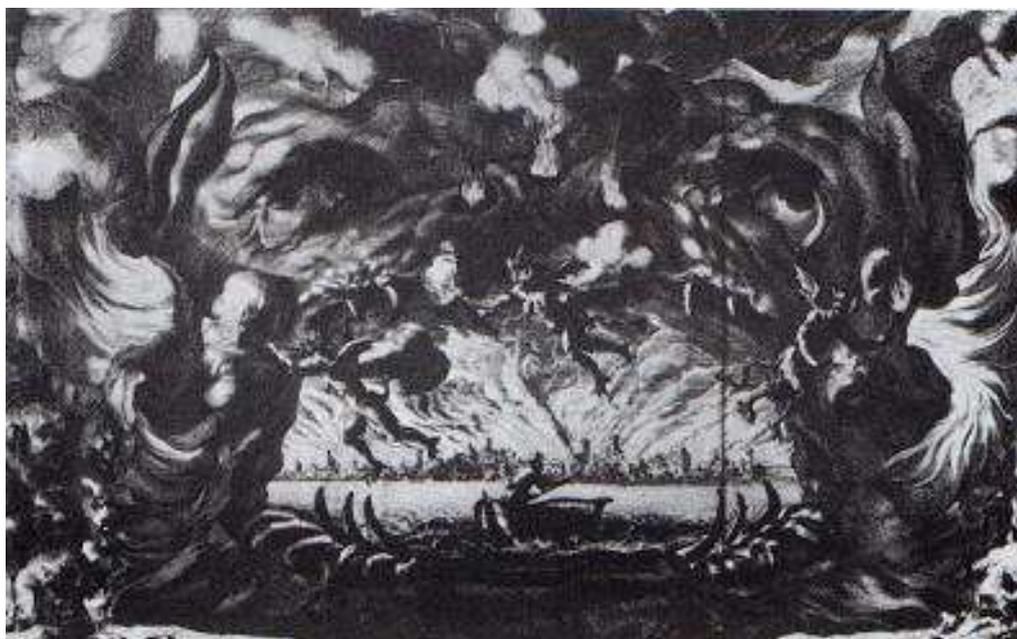


Figura 62: Ludovico Burnacini: projeto de cenário para a ópera *Il Pomo d'Oro* de Cesti e Sbarra, Viena, 1668. Boca do Inferno com o barqueiro Caronte. Gravura de Mathaus Kusel. Fonte: BERTHOLD, 1968.

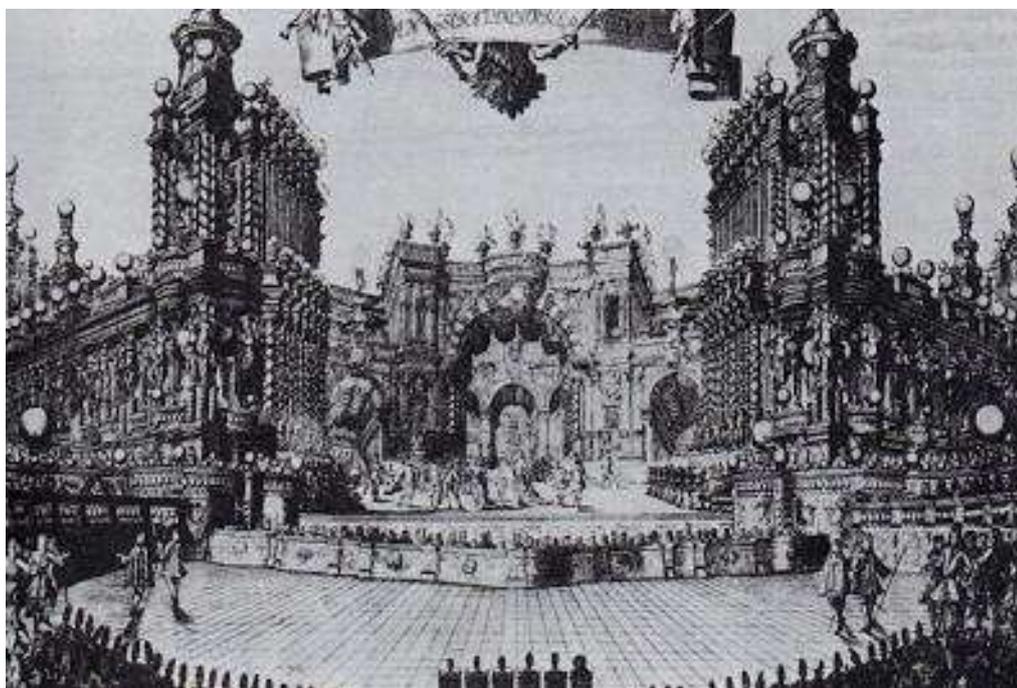


Figura 63: Apresentação ao ar livre da grande ópera *Angelica, Vincitrice di Alcina*, de J.J. Fux, no Parque Favorite de Viena, 1716. Criação de cenário de Ferdinando e Giuseppe Galli-Bibiena; gravura de F. A. Dietel.

A primeira casa pública de Ópera de Veneza, *Teatro di San Cassiano*, foi a grande casa da arte teatral que o dramaturgo francês Charles Estienne desejou que fosse construída durante o Renascimento.

Costumava-se alugar os camarotes para as famílias nobres, garantindo assim, um valor fixo para as os donos das casas de Ópera que buscaram investir cada vez mais na estrutura física dos teatros a fim de acomodar e atrair mais nobres.

Por isso os teatros possuíam uma estrutura de anfiteatro com um grande palco, a orquestra posicionada em um fosso a frente desse, e uma plateia rodeada de balcões com diversos pavimentos separados em camarotes.

Os teatros barrocos e os equipamentos cênicos eram comumente construídos pelos mesmo arquitetos, então todas as modificações observadas no teatro barroco em relação ao renascentista são fruto das novas concepções nas artes representativas e em seu novo e luxuoso cenário.

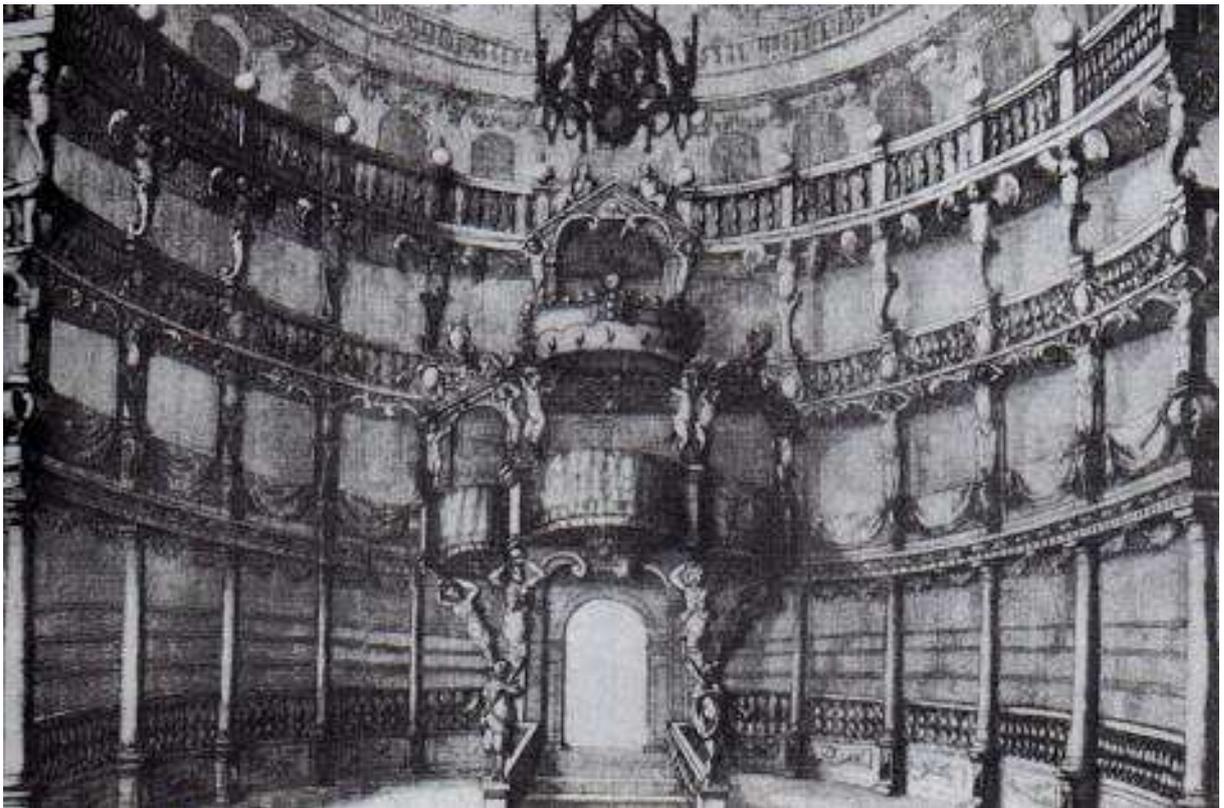


Figura 64: Interior da casa de ópera de Munique, na Salvatorplatz. Gravura de Michael Wening, 1686.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

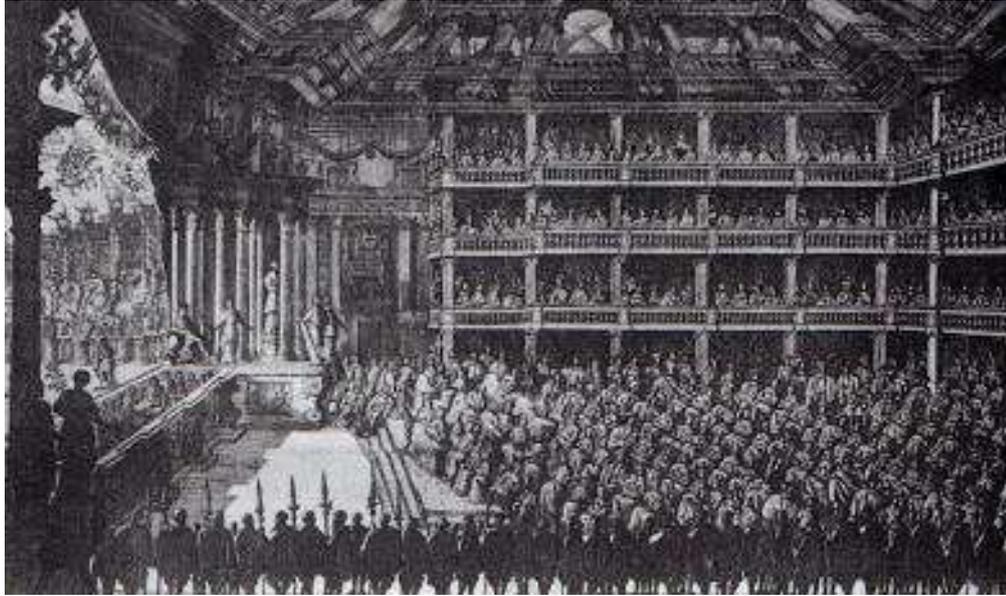


Figura 65: Espetáculo de gala de *Il Pomo d'Oro* na nova casa de ópera de Viena, construída por Ludovico Burnacini em 1668. Gravura de Frans Geffels.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

A primeira modificação na arquitetura foi o tamanho do palco, pois houve a necessidade de torná-lo maior a fim de acomodar o cenário com barcos em movimento, nuvens que transportavam atores, ou outros equipamentos cênicos que utilizavam de maquinas, e também os bastidores deslizantes, uma nova e revolucionária forma de movimentar cenários que causou a gradual perda de importância dos *periaktoi*. Devido essas modificações o palco barroco possuía maior espaço para atuação que o renascentista.

Os bastidores deslizantes eram diferentes dos cenários em ângulos do Renascimento e não utilizavam *periaktoi*. Eles possibilitavam mais diversidade de cenários por apresentação e consistiam em telas pintadas de madeira enfileiradas em trilhos que saíam ou entravam de cena em qualquer ordem de acordo com a necessidade da encenação.

As telas ainda mantinham as pinturas em perspectiva, mas dessa vez eram alcançadas somente através de uma elaborada técnica de pintura que chegou ao seu ápice no período barroco.

Outra importante modificação foi a utilização de iluminação no palco de forma cênica, algo inédito até então.

Um modelo de palco da época era o do Teatro Farnese em Parma, que apesar de possuir a estrutura de arquibancadas do teatro renascentista e de ser considerado

renascentista, teve o palco o tamanho e o formato do palco como modelo para os teatros barrocos.



Figura 66: Teatro Farnese, Parma.

Disponível em: <<http://www.provincialgeographic.it/129-arte-cultura/musei-di-parma-citta/511-galleria-nazionale-e-teatro-farnese.html>>

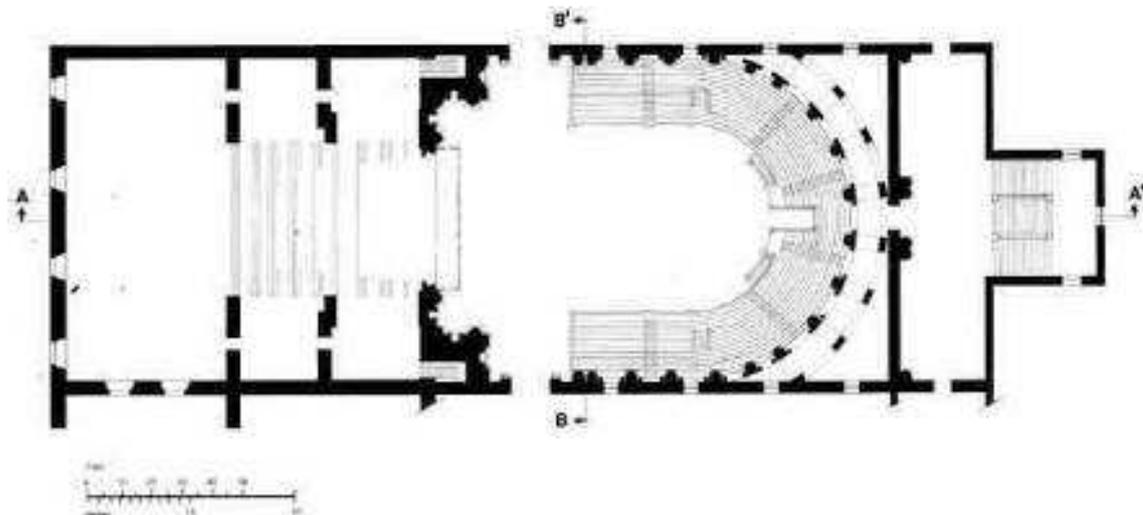


Figura 67: Planta baixa Teatro Farnese.

Disponível em: <<http://www.kvl.cch.kcl.ac.uk/THEATRON/theatres/farnese/assets/images/farimg35.html>>

O *Ballet* também se apropriou do mesmo estilo de casa de espetáculo, porém na França, onde o estilo representativo surgiu, os teatros eram construídos dentro dos palácios reais e as apresentações de *ballet* eram feitas com o intuito de homenagear figuras da realeza e nobreza e raramente eram feitas para o povo.

O primeiro edifício teatral feito para a apresentação do *ballet* foi o teatro do *Palais Cardinal*, hoje conhecido como *Palais Royal* e ele foi inteiramente construído a partir

dos teatros de camarotes da ópera. Foi nele, que pela primeira vez foi apresentado um *ballet* com abordagem profissional que modelou o *ballet* moderno.

Antes dessa construção, os espetáculos de dança eram apresentados em grandes salões de baile com os espectadores na mesma altura dos bailarinos.



Figura 68: *Ballet Comique de la Royne* em Paris, apresentado em 1581. Gravura do programa, Paris, 1582.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

Já o teatro jesuíta se utilizou de todos os palcos construídos na época, tanto os nobres quanto os populares, assim como palcos improvisados nas praças e os altares das igrejas barrocas.

Os países da Europa central foram os primeiros países a ter encenações jesuítas em suas praças e igrejas e a possuírem escolas jesuítas que ensinavam, entre outras coisas, a arte da retórica e o drama. Mas rapidamente esse o novo teatro religioso se espalhou por toda a Europa.

O teatro jesuíta tinha uma função pedagógica e propagandística a fim de combater a Reforma protestante, por isso o seu teatro utilizou-se de meios como os cenários luxuosos e os equipamentos cênicos mecânicos para chamar atenção do público, que era amplo, da família real ao cidadão comum.

Seus temas eram históricos e bíblicos. A vida de Mary Stuart, Rainha da Escócia era um tema muito comum que reforçava a Igreja e o Novo Testamento também.

A ópera, o ballet e o teatro jesuíta foram os estilos que dominavam a Europa como um todo no período barroco, mas em alguns países, o teatro ganhou estilos próprios que se destacaram por seus elaborados textos e/ou encenações.

Na França surgiu o a *tragédie classique*, a tragédia barroca francesa e com a *haute comédie*, a comédia clássica francesa.

A *tragédie classique* foi influenciada pelo teatro humanista e o do tardo-medieval. Esse seguia à risca as três unidades aristotélicas descritas no texto do grego *Poética* e era escrito seguindo a métrica literária alexandrina. Seu maior dramaturgo foi Racine, que conseguiu usar todas as regras da tragédia francesa de forma formidável.

Já a *haute comédie* teve como grande dramaturgo Molière<sup>16</sup>. Seus temas foram sempre o cotidiano influenciados pela mitologia grega e suas comédias eram satíricas com críticas sociais. Essa influenciou costumes da época e levou ao auge o teatro barroco na França.

Molière foi fortemente influenciado pela comédia italiana barroca e é considerado o fundador da comédia francesa, porém, diferente da *Commedia dell'arte* italiana, a comédia francesa era voltada principalmente para a corte, por isso eram apresentadas nos grandes teatros da nobreza.

A *Commedia dell'arte* possuía um forte veio popular. Era direcionada pra o povo e seus temas eram o próprio povo. Eram semelhantes as farsas atelanas da Antiguidade pois possuíam personagens característicos, suas encenações eram improvisadas e usavam máscaras em seus figurinos.

Esse estilo de teatro surgiu na Itália, especificamente durante os carnavais, mas se espalhou por toda a Europa e influenciou o teatro tão fortemente que seus personagens mais marcantes, o arlequim, o pantaleão, o capitão e o zanni repercutiram em diversos períodos da história das artes representativas.

As apresentações eram feitas ao ar livre em praças em sua maioria, mas também eram feitas em teatros na presença da nobreza.

---

<sup>16</sup> Dramaturgo e ator francês do século XVII que é considerado o fundador indireto da comédia francesa.

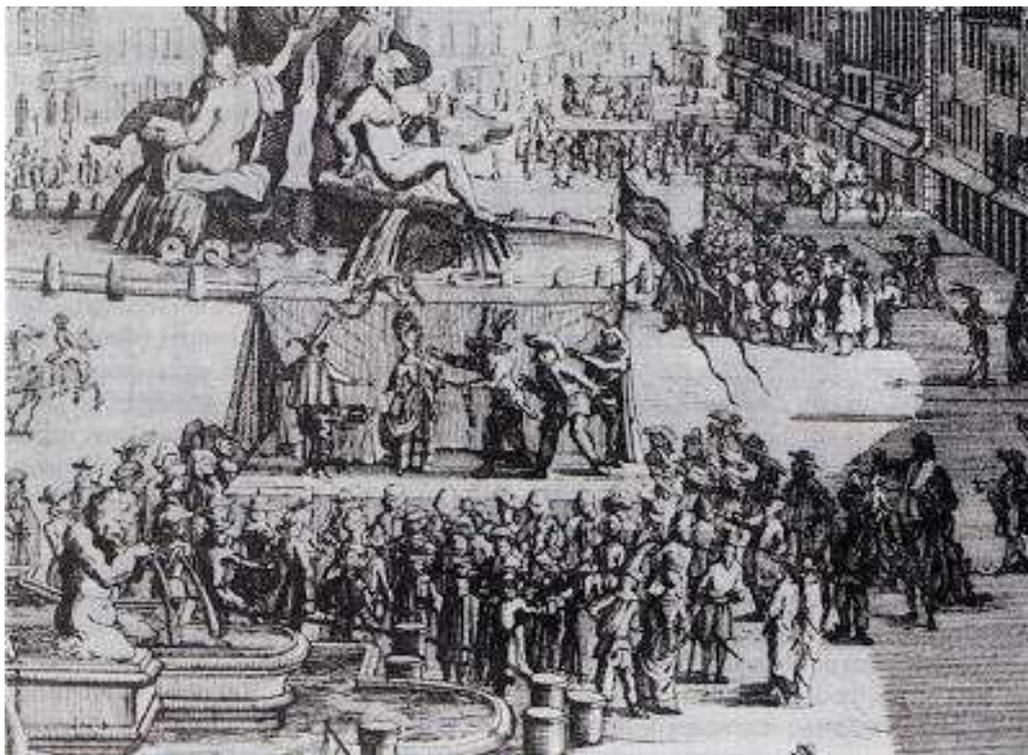


Figura 69: Commedia dell'arte e Carnaval na Piazza Navona em Roma. Detalhe de uma gravura de cobre de Petrus Schenk, Amsterdam, 1708.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

O teatro barroco europeu possuía em geral, uma influência religiosa, mas nenhum tão forte quando no teatro barroco espanhol. As encenações comumente utilizavam-se de histórias bíblicas, mas isso não significa que sempre possuíam uma função pedagógica, pelo contrário, a maioria dos textos até mesmo debochava do clero e caracterizava os personagens bíblicos com desejos humanos, algumas vezes os tornando até vulgares.

Além do tema bíblico, era muito explorado nesse teatro as lendas e o nacionalismo e orgulho espanhol. Muitas vezes, todos esses temas eram misturados em um mesmo texto, buscando sempre manter a fantasia das encenações.

Esses eram comédias muito bem escritas, que por vezes, se utilizavam de música e dança nas encenações, e inicialmente, seus palcos eram simplórios palcos montáveis em praças ou carros-palco semelhantes aos medievais, mas com a sua popularização, o rentável teatro espanhol começou a utilizar-se de terraços em hospitais ou áreas entre residências a fim de sistematizar a cobrança de ingressos. Esse palco era chamado *Corral*.

Porém, devido a influência dos suntuosos cenários e dos luxuosos teatros das grandes cidades da Europa, não demorou muito até que o teatro barroco espanhol

aderisse aos grandes teatros nas cortes com os equipamentos cênicos mecânicos. Mas uma diferença sempre o destacou dos demais teatros europeus: o conteúdo dos textos continuou maior que a importância dos equipamentos cênicos.

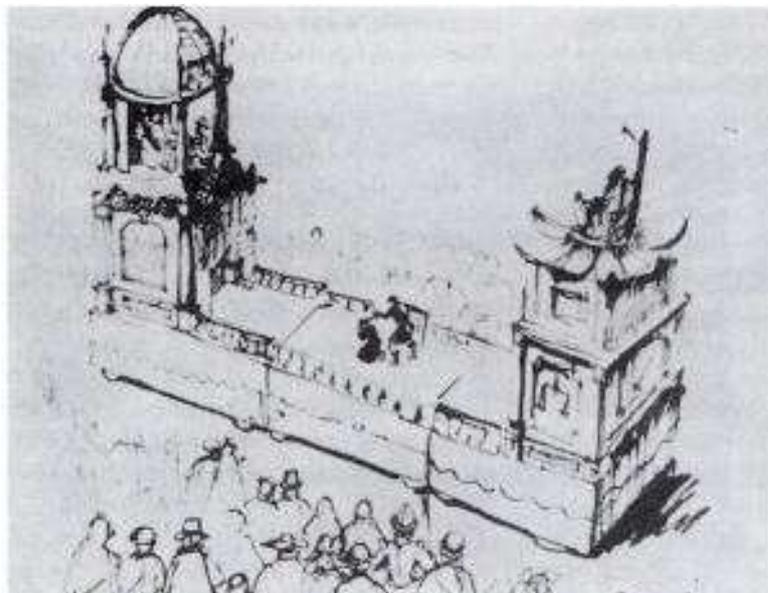


Figura 70: Carro-palco tripartite, Madri, 1608. Reconstrução de Richard Southern (1960).  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

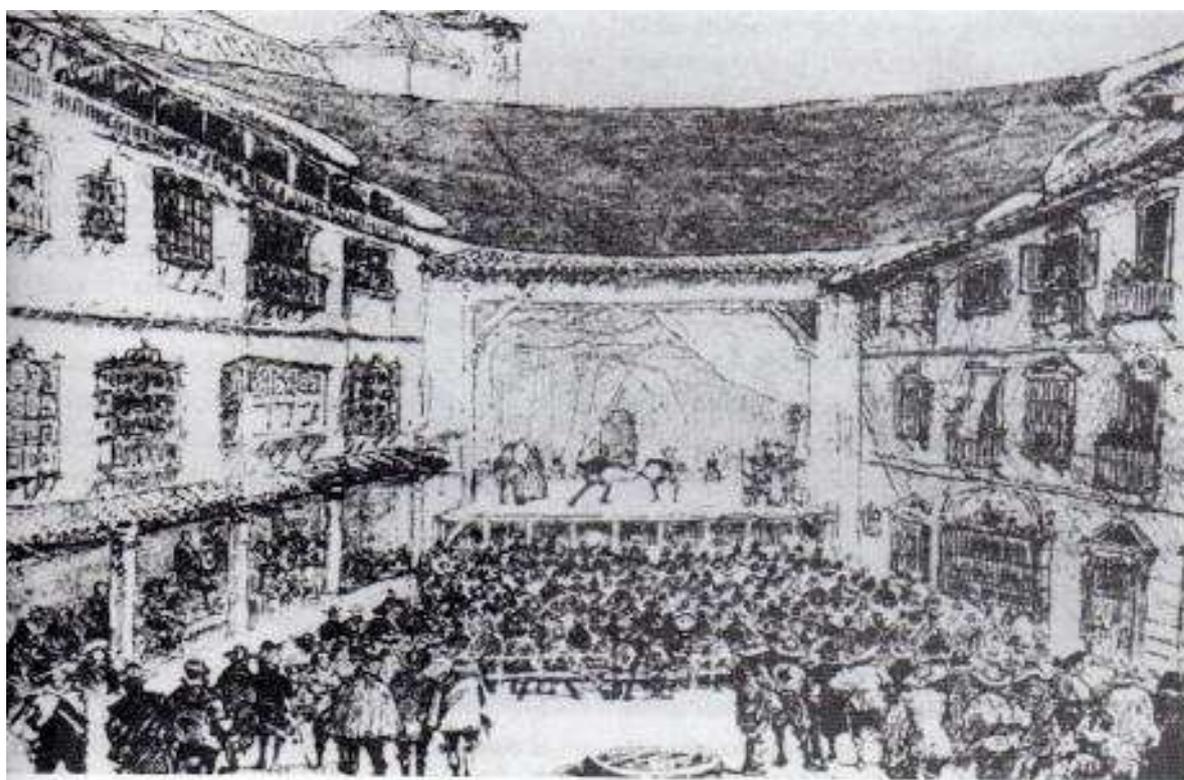


Figura 71: Teatro-coral espanhol do século XVII. Desenho de reconstrução de Juan Comba y Garcia (1888).  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

O último dos teatros barrocos que possuiu uma posição de destaque entre os demais da Europa foi o teatro ambulante, que teve como local os países da Europa central que participaram da Guerra dos 30 anos<sup>17</sup>.

No fim do século XVI, devido a constantes conflitos políticos na Inglaterra com a regulamentação do teatro, muitos grupos teatrais ingleses buscaram outros países para apresentar suas encenações e assim surgiu o teatro ambulante barroco na Europa Central.

Esse, inicialmente, seguia a retaguarda dos exércitos, mas, posteriormente também passaram a se instalar nas cidades e nas cortes, principalmente após o fim da Guerra. Nas cortes o teatro ambulante ganhou o privilégio, por algumas vezes, de apresentar nos teatros da Nobreza, porém, devido a dispendiosa guerra, esses edifícios eram poucos, assim como os investimentos voltados a eles.

Os textos encenados, muitas vezes eram textos ingleses do teatro elisabetano ou da *Commedia della arte*, mas houve também, muita produção por parte de dramaturgos alemães e holandeses.

Os temas costumavam ter uma moralidade religiosa e por isso, alguns textos do barroco italiano, francês, espanhol ou do renascimento inglês eram levemente modificados.

Os palcos usados eram móveis e simples, por vezes influenciados pelo teatro inglês, por vezes pelo teatro renascentista holandês, o *Rederijker*. Mas quando as encenações aconteciam na corte, os palcos recebiam um tratamento semelhante ao teatro barroco do restante da Europa, com os luxuosos figurinos e a pompa de um típico cenário da época.

---

<sup>17</sup> Guerra entre diversos países da Europa Central como Alemanha, Suécia, Dinamarca e alguns do leste Europeu como a França por motivos econômicos, territoriais e religiosos. Iniciou-se em 1618 e seu fim foi através do Tratado de Vestfália em 1648.



Figura 72: Cena no tablado de atores ambulantes. Gravura de cobre, frontispício de uma coleção alemã de peças apresentadas por atores ingleses e franceses. Frankfurt-am-Main, 1670.  
Fonte: BERTHOLD, 1968.

Durante o período barroco o teatro como edifício refletiu as artes representativas, pois assim como se observava o luxo nos cenários e figurinos das encenações, também notava-se o mesmo luxo na arquitetura, com exceção das apresentações ao ar livre.

Esse luxo foi a grande marca dessa época e exatamente o que irá moldar o teatro do século XVIII.

## 2.7. TEATRO DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Entre o século XVIII e o século XIX, grandes mudanças políticas e sociais ocorreram na Europa. O absolutismo chega ao seu topo e decai, o povo começa a exigir posturas do governo em relação a sua condição de vida, e ocorre a revolução industrial.

Berthold chama esse período de “Era da cidadania burguesa” (BERTHOLD, 1968: P.381). Esse nome se justifica pela força do teatro durante esse século, não se baseia somente na nobreza e na corte, mas também na burguesia ascendente, não excluindo a influência da nobreza, pois foi nesse século que o chamado *Teatro Nacional Alemão* surge, representando seu poderio no teatro no século XVIII.

Durante esse período o teatro pode ser dividido em quatro diferentes estilos: o primeiro com influências do iluminismo que teve a França como palco; o segundo, o classicismo que encontrou força em diversas cidades alemãs cada uma a seu modo; o terceiro, o romantismo que dominou os palcos de toda Europa na primeira metade do século XIX; e o último o realismo, também presente em toda Europa.

O primeiro dos estilos era determinado pelos ideais iluministas e de acordo com eles, o teatro não era mais exclusividade da nobreza, mas um instrumento de educação popular. Então as encenações eram abertas ao público com condições financeiras que possibilitavam o pagamento do ingresso, isso é, a burguesia. Também, devido ao novo ideal, os temas das encenações eram sempre ligados a valorização das virtudes e repletas de sentimentalismo, sendo chamadas na época de *comédie larmoyant* ou comédia lacrimosa.

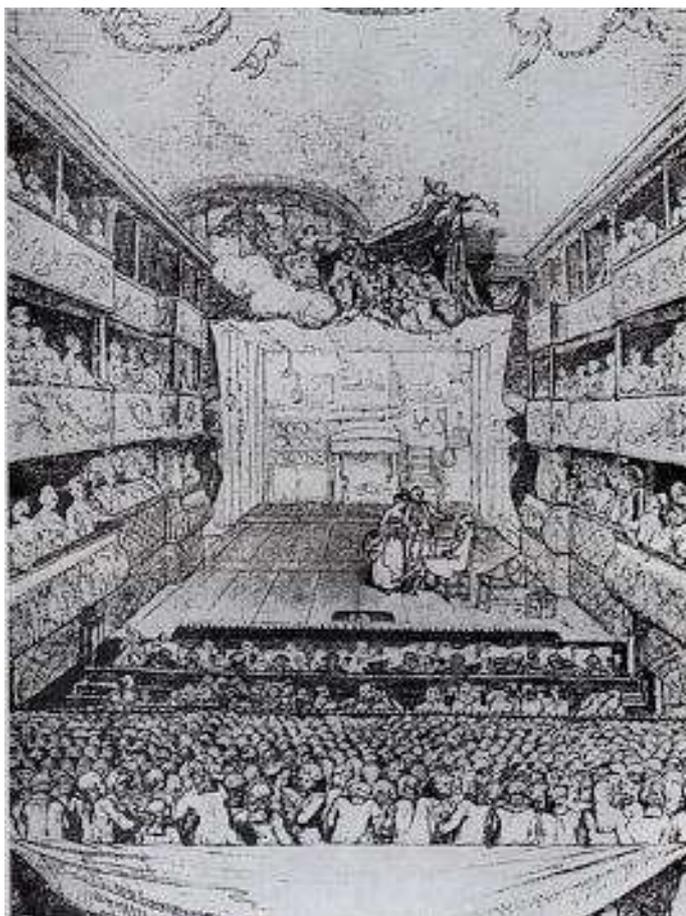


Figura 73: Encenação de uma *ópera comique* de caráter burguês no Hotel de Bourgogne, Paris, 1769. Desenho de P. A. Wille o Jovem (Paris, Biblioteca Nacional).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Devido à grande importância dada a razão na época, o teatro assumiu um papel ligado a perpetuação dessa, buscando utilizar-se da filosofia moral e a verossimilhança ao invés da fantasia característica do período barroco.

É importante também deixar claro que não houve uma ruptura no teatro barroco para que o teatro do século XVIII surgisse, pois ambos coexistiram na Europa com ênfases diferentes de acordo com a região.

Os teatros barrocos espanhol, italiano, inglês e principalmente o francês, continuaram a dominar suas devidas cortes e seu povo, e também algumas outras cidades da Europa, mas também sofreram modificações em seu teatro devido as novas ideias iluministas.

Alguns dos países cuja influência do teatro clássico francês era muito grande nas cortes, com o passar do tempo, iniciaram suas próprias tentativas na criação de um teatro nacional. Observou-se essa tentativa em Copenhague, Estocolmo, Moscou, Praga, mas onde ela obteve mais força foi nas cidades alemãs como Viena e Berlim.

As grandes diferenças entre o teatro barroco e o teatro do século XVIII foram duas: a primeira baseada na ruptura com as comédias inspiradas na *Commedia dell'Arte* italiana, pois essa não valorizava as virtudes humanas, pelo contrário, mostrava o personagem virtuoso como um bobo e o não virtuoso como o esperto que sempre conseguia o que queria; e a segunda modificação foi nos cenários luxuosos do barroco, pois no século XVIII houve a nova ideia de que as encenações deveriam parecer reais de acordo com o período retratado, a verossimilhança e assim, os figurinos franceses da moda não serviam como vestimentas para os atores em um texto grego de época.

O período do teatro influenciado pelo classicismo teve diversas escolas sendo as de Weimar, Berlim e Viena as mais importantes.

A escola de Weimar foi a primeira entre elas e contava com Goethe como pensador do “estilo de Weimar” que pregava a maior importância da oratória e menor do realismo da encenação, como ele mesmo dizia: “Primeiro belo, depois verdadeiro” para justificar seus excessos de regras sobre técnica do discurso. Em Weimar, devido ao pequeno orçamento, o edifício teatral nunca teve um grande representante, pois eram construídos em madeira e mesmo os maiores não eram tão imponentes e acabaram destruídos em incêndios.



Figura 74: O teatro da corte de Weimar na época de Goethe. Gravura de L. Hess.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Em Berlim, diferente de Weimar, o orçamento para o teatro era muito maior e a influência barroca também. A beleza do discurso não era tão importante quanto os cenários e os equipamentos cênicos. Berlim possuiu nesse período um teatro empreendedor que tinha como objetivo atrair o maior número de espectadores possível e utilizava do luxo para fazê-lo com maestria.

Foi nessa cidade que o maior teatro da Alemanha na época foi construído: o *Das Neue Schauspielhaus*, projetado por Karl Friedrich Schinkel, destruído durante a Segunda Guerra Mundial e reconstruído logo após seu fim.

Esse teatro, como todos os teatros da época eram muito semelhantes ao do período barroco com a única diferença por existirem teatros nacionais, e possuírem uma fachada mais suntuosa com elementos das realezas absolutistas. Os teatros que não eram os nacionais eram exatamente iguais aos do barroco.

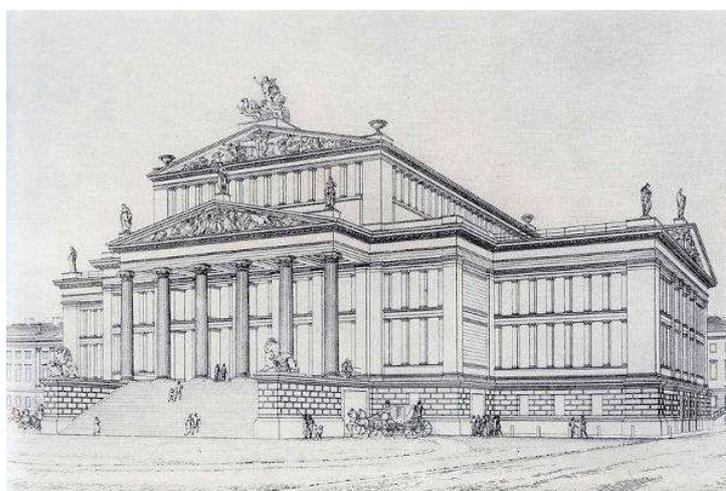


Figura 75: *Das Neue Schauspielhaus* em Berlim em 1821. Desenho de Berger, gravura por Normad Sohn.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

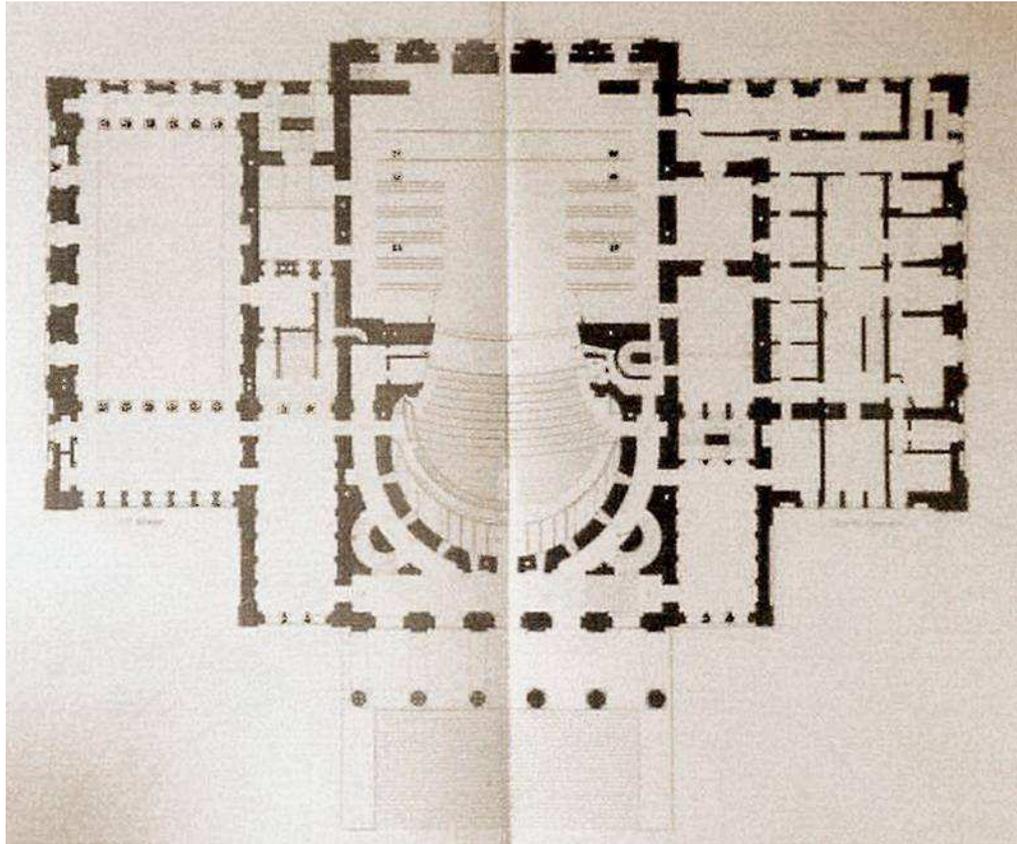


Figura 76: Planta-baixa do *Das Neue Schauspielhaus* em 1821.  
Disponível em: < <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/burgues-deutschland.htm>>

Os teatros possuíam grandes palcos e uma luxuosa plateia central e balcões com diversos camarotes, exatamente no mesmo modelo dos teatros do barroco. Sua decoração era luxuosa e buscavam acomodar o público de forma mais confortável possível.



Figura 77: O Schauspielhaus nos dias atuais.  
Disponível em: < [http://de.wikipedia.org/wiki/Schauspielhaus\\_Berlin](http://de.wikipedia.org/wiki/Schauspielhaus_Berlin)>

Viena também possuiu um orçamento modesto em relação a Berlim, mas não tão modesto quanto o de Weimar. Seu teatro buscava um maior sentimentalismo que os dois outros, porém se assemelhava mais ao de Weimar por sua simplicidade que ao de Berlim. A ópera ganhou força em Viena desde desse século e essa força perdura até os dias atuais.

Uma particularidade marcou os cenários de Viena: apesar da grande proporção dos palcos, os cenógrafos posicionavam seus cenários bem mais próximos da plateia diminuindo assim a área de atuação. Isso era feito para facilitar a noção de proporção entre as cenas pintadas ao fundo e a encenação e sua área de atuação ficou conhecida por seu grande comprimento e pequena profundidade.



Figura 78: Interior do antigo teatro *Burgtheater* em Viena, hoje chamado de *Hof-und Nationaltheater*. Gravura colorida, início do século XIX.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

A partir do século XIX o romantismo tomou conta de todos os teatros da Europa. Não houve um rompimento com o classicismo, mas o romantismo cresceu e se desenvolveu entre as novas cidades e seu novo estilo de vida industrial.

O romantismo, muito influenciado pelo teatro de Shakespeare, se diferiu do classicismo pela informalidade e pela genialidade. Enquanto o classicismo estabelecia leis de interpretação e priorizava o discurso formal e o texto em verso, o romantismo prezava pelo sentimentalismo e pela prosa e pelos temas livres criados por poetas geniais.

O teatro desse período foi marcado por experimentações cenográficas e se popularizou ainda mais pelas classes burguesas e os populares.

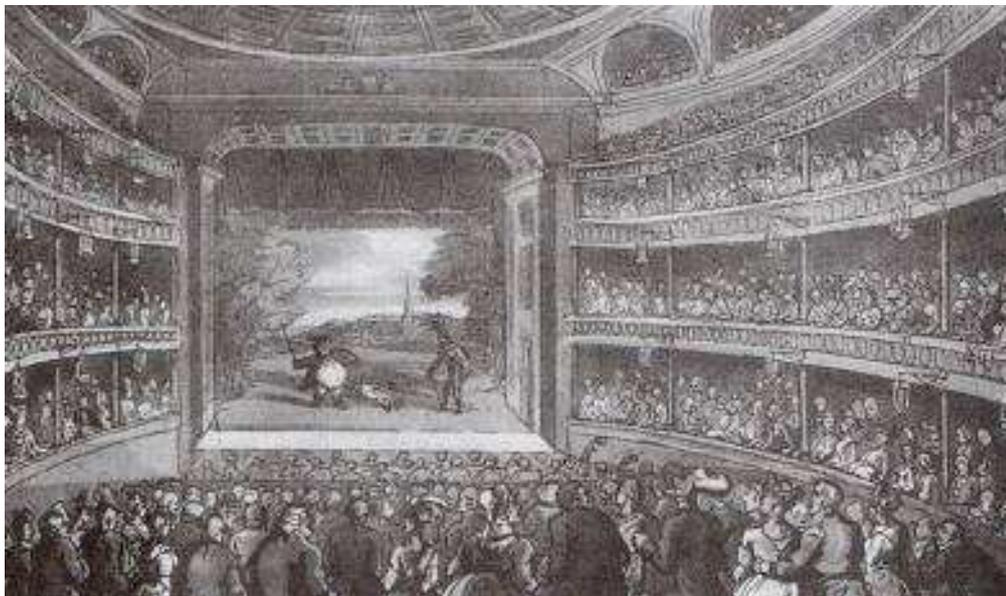


Figura 79: O Covent Garden Theatre de Londres no início do século XIX. De Thomas Rowlandson, Londres, 1815.

Fonte: BERTHOLD, 1968

O realismo surge após a segunda metade do século XIX, primeiramente na pintura, mas logo migrando para outras artes como o teatro.

Nesse estilo, a encenação buscava maior contato com a realidade, tanto com o cenário, figurino e aparatos cênicos, quanto nos textos. Berthold resume em seu livro *A História Mundial do Teatro* de 1968, em um parágrafo o que foi a grande mudança entre o realismo e o romantismo com o seguinte exemplo:

As personagens sentavam-se à mesa tomando chá ou jogando paciência e, falando com seus parceiros, em vez de dirigir-se ao público, casualmente revelavam seus problemas. (BERTHOLD, 1968: P. 441)

Os figurinos não simulavam mais as peles de animais exóticos com pele de coelho pintada, mas com a própria pele em questão, as armas eram agora armas verdadeiras e a forma na qual as falas eram pronunciadas e a interação entre os atores, buscava a realidade de todas as formas possíveis.

As encenações eram mais simples pois custavam muito, com exceção dos grupos financiados com grandes quantias de dinheiro.

O teatro desses dois séculos foi marcado pela evolução das artes representativas e não pela arquitetura, já que os teatros se mantiveram da mesma forma dos edifícios do período barroco no seu interior, havendo modificações somente em sua fachada, que era mais luxuosa nos casos dos teatros nacionais.

A relação entre as artes representativas e a arquitetura dos teatros se distancia desde o período barroco e se observa ainda mais intensamente durante os séculos XVIII e XIX.

Isso porque a arquitetura dos teatros passa a ser um artifício para o mercado, pois o conforto que o período barroco buscava passou a ser uma forma de ganhar dinheiro. Houve o aumento de assentos e de camarotes, tornando assim a arquitetura uma forma de aumentar a renda dos teatros.

Outro motivo foi o simples fato de que a discursão desses dois séculos é a respeito da forma na qual as artes representativas eram apresentadas e o tema de suas encenações, sem exigir grandes modificações arquitetônicas nos cenários.

A maior riqueza para a arquitetura dos teatros no período em questão foi a sua formalização como teatro nacional, fazendo-o assim responsabilidade dos Governos e mostrando sua importância como instrumento pedagógico para as massas.

## **2.8. TEATRO DOS SÉCULOS XX E XXI**

Os séculos XX e XXI foram séculos marcados por mudanças rápidas em diversos aspectos sociais, por guerras mundiais e novos sistemas econômicos e políticos. Mudanças radicais foram notadas em diversas áreas do conhecimento científico e nas artes, assim como nos modelos urbanos das cidades e na forma de vida das pessoas no mundo inteiro.

Essa grande velocidade é muito notada nas artes representativas com o surgimento do cinema e uma notória sucessão de estilos teatrais, e também a coexistência de outros deles como afirma Berthold (1968):

Formas de estilo e de jogo teatral seguiam em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e absurdo, teatro mágico e teatro de massa. (BERTHOLD, 1968: P. 452)

Apesar de haver tantos estilos teatrais em tão pouco tempo, todos eles deixaram algum legado para o teatro como arte representativa e para cenografia, porém uns deixaram mais que outros e por isso, os mais influentes desses serão mais aprofundados que os demais.

Porém todos eles possuíam algo em comum: todos buscavam denunciar de alguma forma a ordem social da época e os mais radicais possuíam até mesmo um veio revolucionário.

No final do século XIX, o teatro realista já enfrentava críticas a respeito do seu “realismo”. Para os dramaturgos e críticos da época, esse já não era o suficiente. Eles buscavam algo ainda mais fiel a realidade, não somente a comédia de costumes tão comum no realismo, mas um teatro com pessoas reais, em situações reais.

Foi nesse contexto que o primeiro estilo teatral do século XX nasceu: o Naturalismo cênico. As modificações trazidas por esse novo estilo foram muitas, entre elas foi o destaque dado ao diretor das peças teatrais que antes era focado somente nos atores. Outra modificação pertinente foi a questão dialética de Bertold Brecht<sup>18</sup> que debatia se o teatro servia somente para o entretenimento ou possuía propostas didáticas.

O naturalismo buscava a intimidade do interior da alma humana para elaborar suas encenações e seus cenários, se apropriava de elementos cotidianos para se compor. Era comum que os cenários fossem feitos com arbustos reais, paredes reais e os figurinos não utilizassem mais peles de coelho para simular uma pele de raposa, mas sim a pele de raposa, pois nada no cenário poderia ser simulado. Esse foi conhecido como o primeiro componente cênico do naturalismo.

O segundo componente cênico foi conhecido como a “quarta parede”, que era quando os atores ignoravam o público e se posicionavam de costas para ele, como se a cena se passasse entre quatro paredes.

Os temas abordados eram a fome, pobreza, a vida comum e burguesa e textos de todas as épocas foram encenados e adaptados nesse período. Esse estilo foi muito forte em diversos países da Europa, principalmente a França, Alemanha e Inglaterra.

---

<sup>18</sup> Eugen Berthold Friedrich Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX.

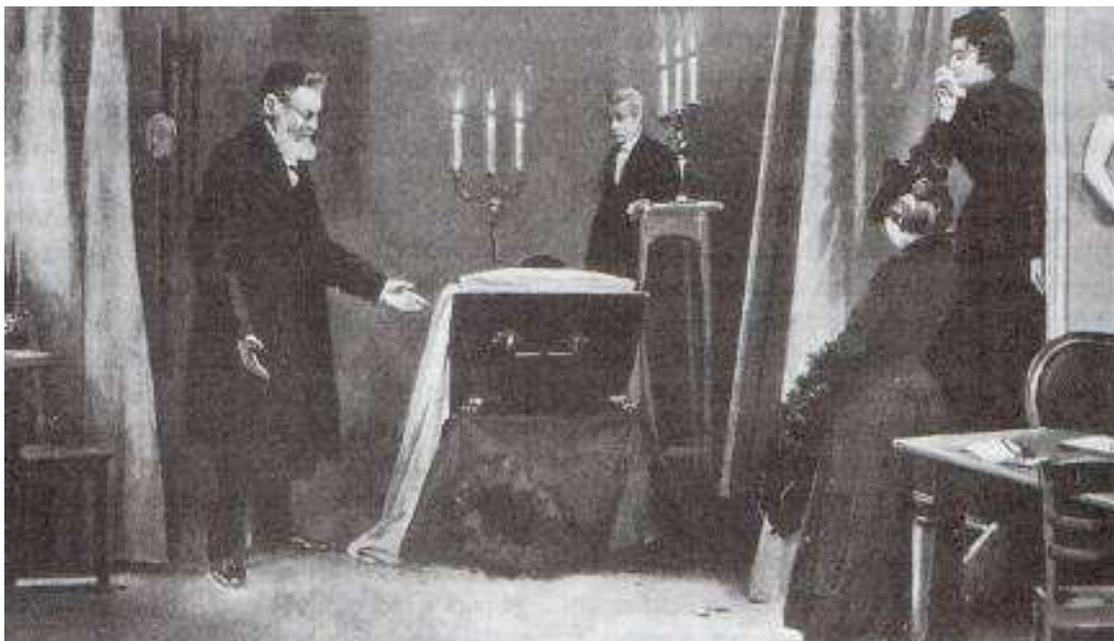


Figura 80: Cena característica do Naturalismo de *Michael Kramer*, de Gerhart Hauptmann, estreia em 1900 no Deutsches Theater, Berlim. Extraído de *Buhne und Welt (Palco e Mundo)*, vol. 1900-1991. Fonte: BERTHOLD, 1968

Apesar de ter sido criticado por diversos críticos de teatro como Èmile Zola, o Naturalismo conquistou seu espaço lentamente dos diversos países da Europa e tornou-se um sucesso. Mas isso não impediu que o teatro fosse modificado e diversas experimentações teatrais foram parte desse período.

Em Moscou, por exemplo, houve o teatro experimental de Stanislávski<sup>19</sup>, que se baseava no Naturalismo, mas focava na representação dos atores além dos cenários. Seus livros sobre atuação são ainda hoje material de estudo para atores de todo o mundo. Outros estilos importantes de experimentação foram o simbolismo, o expressionismo, o surrealismo e o futurismo.

O simbolismo pregava o oposto do naturalismo: a arte representativa deveria ser simbólica e poética, auxiliada pela imaginação do espectador. Os cenários eram simples, com escadas representando ascensão de poder e quartos com apenas os móveis necessários para a compreensão do texto, já que para eles, os cenários naturalistas impediam reflexões profundas a respeito da encenação.

---

<sup>19</sup> Constantin Stanislavski, foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

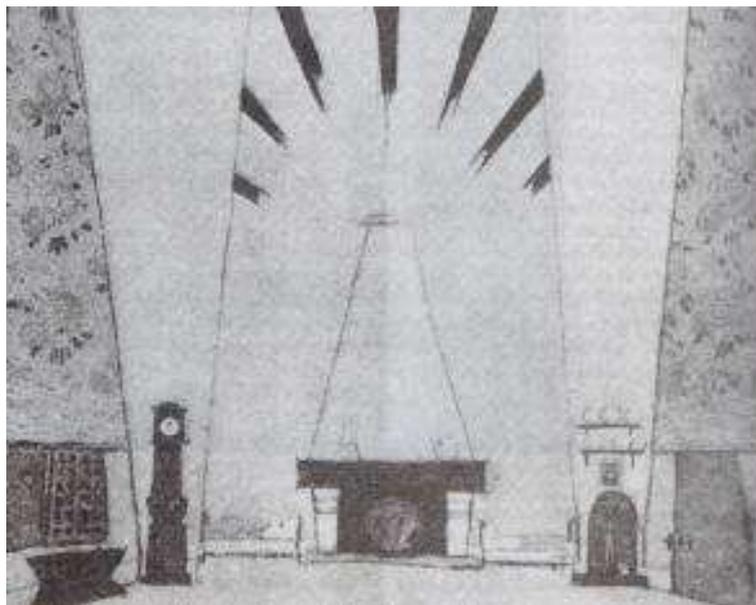


Figura 81: Projeto de cenário para o conto de fadas simbolista O pássaro azul, de Maurice Maeterlinck, Paris, 1923 (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

O expressionismo possuía um grande veio revolucionário e crítico. Seus temas debatiam a pobreza e a forma de vida dos trabalhadores urbanos. Seu cenário era simples como o simbolista e foi nesse estilo que a iluminação cênica ganhou força, pois era com esse artifício que toda encenação era feita e todas as atuações eram baseadas. As cores e a intensidade da luz atenuavam ou intensificavam os sentimentos que interessavam ao diretor e foi amplamente utilizado para destacar sombras e envolver personagens em luz.



Figura 82: *Morte na árvore*. Pintura de César Klein para o cenário da montagem expressionista de Victor Barnowsky do texto *Desde a Manhã da Meia Noite* de Georg Kaiser, 1920 em Berlim.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

O surrealismo foi muito forte nas apresentações de *Ballet* pois esse estilo utilizou da dança para adaptar encenações inteiras como as cenas de lutas de Shakespeare em Ricardo III, e possuía uma grande exigência dramática dos espetáculos. Esse estilo abriu as portas para a ascensão do pintor e do cenógrafo por seus cenários dramáticos, e assim atraiu grandes pintores da época como Picasso e Matisse.

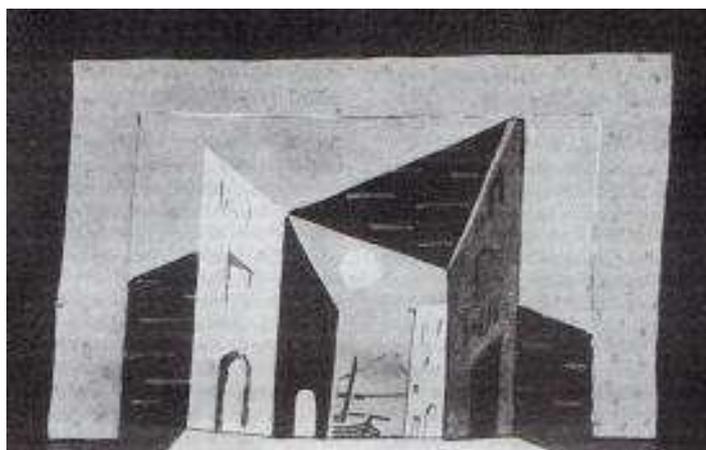


Figura 83: Quadro de cenário de Picasso para o *Ballet O Chapéu de três Bicos*, de Manuel Falla. (Alhambra Theater, Londres, 1919).  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Já o futurismo foi um estilo que recusou-se radicalmente a ser tradicional. A dinâmica da máquina e a mecanização da vida eram os critérios do teatro futurista e para os atores isso significava a redução da pessoa como indivíduo. E a cenografia também deveria ter a mesma dinâmica com um movimento ritmado como de uma engrenagem. Esse estilo foi mais expressivo no cinema, mas também possuiu importância cênica para o teatro por seu aparato cênico tecnológico.

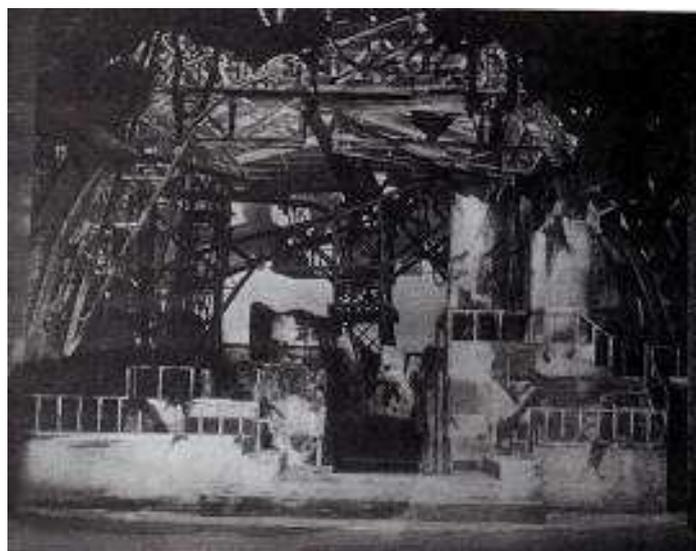


Figura 84: Cenário de Emil Pirchan para *Gas*, de George Kaiser. 1928 em Berlim.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Além desses estilos experimentais, um outro vinculado ao diretor Max Reinhardt<sup>20</sup> também se destacou no século XX, tanto nas artes dramáticas quanto na cenografia. O teatro de Max Reinhardt ficou conhecido por sua magia e sua técnica cenográfica, que de acordo com Berthold se caracterizava da seguinte forma:

O ciclorama, iluminação multicolorida, horizonte em cúpula e projetores de efeitos completavam o arsenal das novas possibilidades de magia e Max Reinhardt tornou-se um mestre em seu uso. (BERTHOLD, 1968: P. 483)

Alguns desses equipamentos e artifícios cênicos são usados até hoje, mas alguns, como o ciclorama<sup>21</sup> é característico do teatro desse diretor.

Os cenógrafos recorreram a artifícios cênicos para as mudanças de cenários, sendo amplamente utilizado na época os palcos giratórios que já eram elétricos e assim se tornaram viáveis, intensificando ainda mais a magia proporcionada por esse diretor.

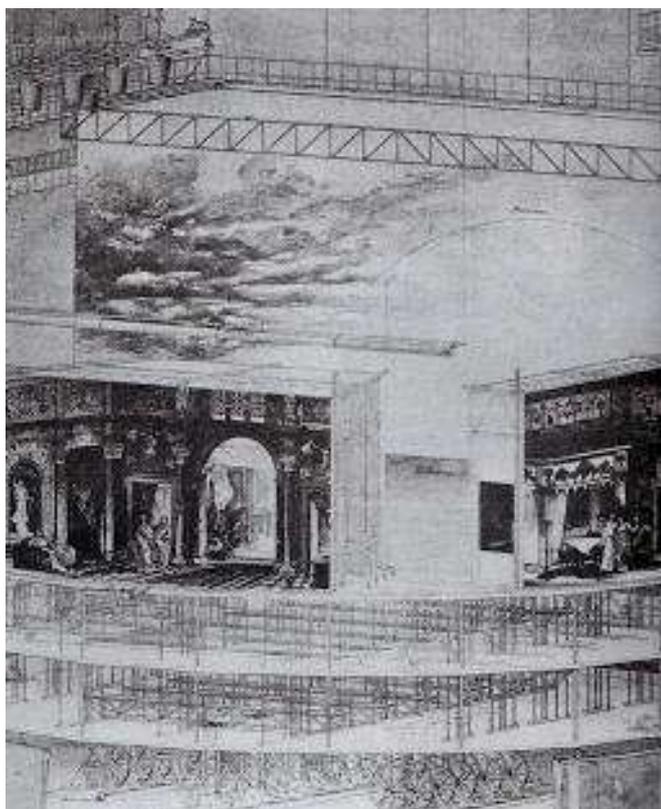


Figura 85: Palco giratório operado eletricamente. Usado pela primeira vez em 1896, Munique.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

---

<sup>20</sup> Max Reinhardt foi um produtor e diretor austríaco de teatro que obteve grande sucesso no século XX.

<sup>21</sup> Fundo curvo geralmente pintado de cor clara que possibilita a criação de efeitos de céu ou de infinito.

Max Reinhardt também ficou conhecido por ser um dos idealizadores e planejadores do Festival de Teatro de Salzburgo, que foi um festival de teatro religioso que seguia a estrutura das encenações do tardo-medieval e até os anos 60 ainda possuía grande importância como festival cristão.

Nem todos os estilos teatrais da época foram considerados experimentais. Alguns deles foram também considerados políticos, como exemplo do teatro soviético pós-revolução socialista que contou com o ator e diretor russo Meierhold como principal incentivador.

O teatro político de Meierhold possuiu duas vertentes: a primeira ao ar livre onde eram encenadas cenas históricas ligadas a revolução e utilizava de canhões e fogos de artifício como acessórios cênicos para provocar um sentimento nacionalista na população; e o segundo dentro dos palcos da URSS com o mesmo engajamento político que eliminou todo o teatro burguês do país tornando o teatro operário e popular. Os cenários usados por Meierhold possuíam poucos elementos e costumavam se compor com maquinarias e peças de metal.

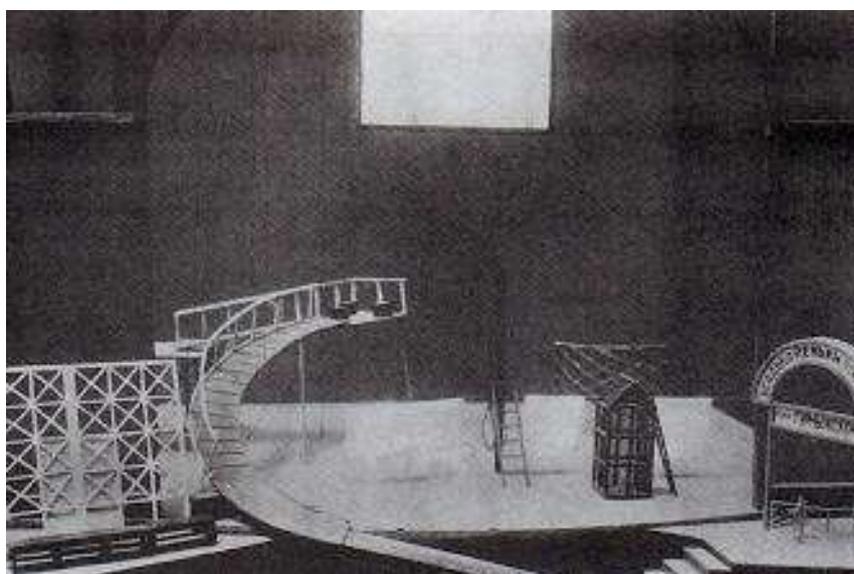


Figura 86: Cenário com escada espiral da comédia *A Floresta* de Alexander Ostrovsky, montada por Meierhold, 1924. Maquete de Feodorov.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

Esse período histórico russo também teve outros representantes além de Meierhold, como Vakhtângov e Taírov que também formaram teatros engajados cada um à sua maneira. Vakhtângov criou um teatro mais lúdico e poético que utilizava da improvisação e Taírov desenvolveu um teatro extremamente racionalista e ligado a regras fixas de interpretação.

Em Berlim também houve um estilo teatral que visava somente a propaganda política do socialismo e não possuía interesse na arte. Esse estilo foi criado por Piscator, um diretor e produtor de teatro alemão que possuía ideais socialistas e usou o teatro para propagá-los entre a população alemã.

O “teatro proletário” de Piscator era um instrumento de luta de classes. Dirigia-se à inteligência dos espectadores com argumentação política, econômica e social. (BERTHOLD, 1968: P. 500)

Piscator enfrentou muitos obstáculos nos anos em que encenou suas peças com suas concepções teatrais, chegando até a ser expulso do teatro no qual era o diretor e produtor chefe. Nessa ocasião Walter Gropius, o diretor da Bauhaus na época, fez um projeto de um “teatro total” que nunca foi construído, mas representou as ideias do teatro engajado de Piscator. De acordo com Berthold (1968), esse teatro é descrito da seguinte forma:

(...) um ultramoderno “teatro total”, uma proposta de casa de espetáculos polivalente, audaciosamente concebida, com piso giratório e adaptável a quase todo aparato cênico. Ele poderia ser utilizado como anfiteatro, como arena com palco central, ou ainda com atuação periférica e acessos circundando o auditório. (BERTHOLD, 1968: P. 501)

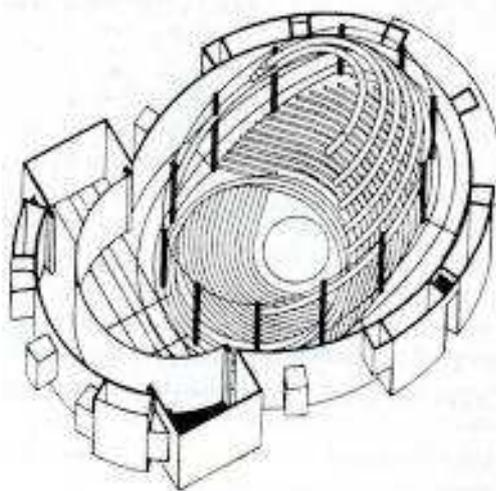


Figura 87: Totaltheater. Projeto de Walter Gropius para Erwin Piscator, 1927.  
Fonte: BERTHOLD, 1968

O último dos teatros engajados do século XX foi o teatro épico de Eugen Berthold Friedrich Brecht que foi caracterizado por “desmascarar fatos” e não apresenta somente palavras de ordem.

O teatro épico buscava inserir o espectador no espetáculo exigindo decisões e confrontando o texto. Durante a encenação, placas com comentários, marcações de capítulos e trechos de textos eram mostrados e a peça não possuía um fim formal, dando margem a continuidade, tanto do texto quanto da vida.

Além dos teatros experimentais e engajados, houve outros modelos que seguiram linhas próprias como exemplo o *Show Business* na Broadway.

Nos Estados Unidos o teatro já possuía um considerável contingente teatral desde 1750 quando diversos atores e dramaturgos atravessaram o Atlântico, mas por muitos anos o teatro não possuiu autonomia criativa e sempre exportava textos e estilos da Europa.

A mudança veio com a criação do sistema *star* no século XIX, no qual o estrelato dos atores, as práticas comerciais e as longas temporadas são características. Porém, ainda assim, não havia muitas produções de novos textos e somente na segunda metade do século XIX que isso foi notado.

Desde essa época o teatro norte americano teve mais importância comercial que artística, visando sempre a lotação dos espetáculos. Mas isso também não quer dizer que não houve importância artística, pois, já no século XX, nos Estados Unidos foi criado o estilo de arte representativa *musical*, que ganhou fama em toda Europa.

A partir da criação dos *musicais*, surgiu uma necessidade de um teatro próprio entre os dramaturgos americanos e adaptações de livros contemporâneos e romances leves com temas históricos e sociais começaram a ser feitos. Ainda hoje a Broadway funciona dessa forma, mas as novas criações são reduzidas devido a grandes custos para a montagem que, se o espetáculo não for um sucesso, não trará retorno para os investidores.

Apesar da Broadway ter muita importância no cenário teatral dos Estados Unidos no século XX, houve também o teatro experimental americano, que buscava descaracterizar o teatro como comercial e incentivar novos autores e artistas a explorar diversos estilos teatrais.

Durante os séculos XX e XXI o teatro experimental continua a ser estudado e encenado em diferentes países do mundo. No século XXI o teatro mantém a linha de adaptações de textos de outras épocas a novas formas de se fazer teatro e também a criação de novos textos, mas de forma bem mais branda que no século anterior. A verdade é que o teatro do novo século ainda é um embrião e seu desenvolvimento não o difere verdadeiramente do feito no século passado, pois possui os mesmos problemas, encara os mesmos desafios e possui uma infinidade de temas.

O teatro de hoje é tão secularizado em suas possibilidades formais e tão uniforme em suas tendências, que a agulha do barômetro assinala em Nova York ou Londres, Paris ou Berlim iguais níveis de alta ou baixa. Hoje o teatro do mundo é verdadeiramente um teatro mundial. (BERTHOLD, 1968: P. 521)

Apesar de toda a globalização em que vivemos, a problemática da crise no teatro é comum nas conversas entre os estudiosos, mas existem relatos dessa preocupação já na Roma Antiga. Mas o que realmente pode-se extrair do teatro hoje é que ele carrega uma mistura de ideias e culturas em diferentes escalas ao redor do mundo. Podemos ver encenações de teor político, religioso, lúdico, social ou todos esses ao mesmo tempo.

O teatro foi e sempre será reflexo das pessoas e da história, assim, o momento em que vivemos, quando nos questionamos o nosso propósito na Terra e discutindo as consequências das nossas ações, propicia a ele grande e ilimitada variedade de público alvo, justificando assim tanto sua diversidade, quanto a insatisfação dos espectadores.

Sobre a arquitetura, pode-se confirmar que durante esses dois séculos o fator econômico foi infinitamente mais determinante que a arte representativa para seu desenvolvimento.

Hoje se verifica uma nova era nas construções de entretenimento, em que diversos usos devem ser dados a um único prédio. Um exemplo de teatro muito particular desses dois séculos é o Teatro Nacional de Londres projetado pelos arquitetos Sir Denys Lasdun e Peter Softley, que possui também uma galeria de arte e três salas de concerto, além do teatro.



Figura 88: Teatro Nacional de Londres.

Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Royal\\_National\\_Theatre#mediaviewer/File:National\\_Theatre,\\_London.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_National_Theatre#mediaviewer/File:National_Theatre,_London.jpg)>

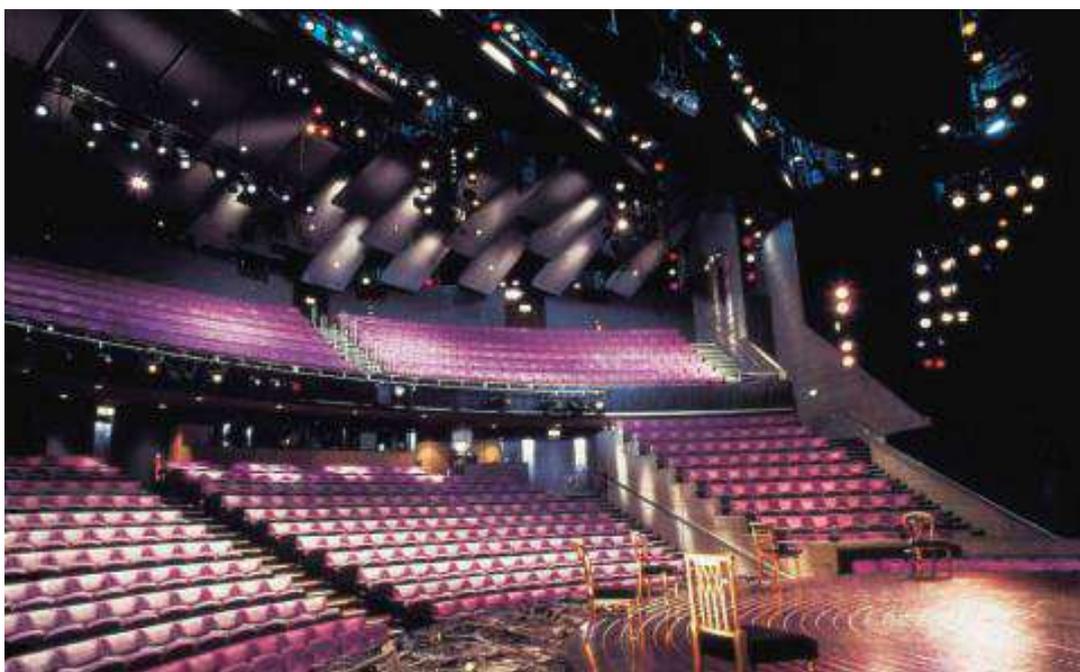


Figura 89: Teatro Nacional de Londres.

Disponível em: <<http://www.timeout.com/london/theatre/national-theatre-2011-season>>

No Brasil de hoje, é muito comum a construção de Centros de Convenções nos quais os auditórios possuem preparação para receber espetáculos teatrais, mas novos edifícios próprios para teatros não são mais comumente construídos.

Não podemos dizer que a arquitetura está completamente independente da arte representativa, mas podemos observar seu afastamento. A arquitetura dos teatros barrocos foi modificada com os anos, mas seu fim, que era o de receber o máximo de espectadores possível, mantém-se até hoje. Grandes teatros/auditórios são tão longos que torna necessário o uso de equipamentos de áudio para viabilizar os espetáculos.

Os séculos XX e XXI são muito variados quando se trata de estilos teatrais e até mesmo quando se trata da arquitetura estética dos teatros, mas em termos funcionais, os teatros são padronizados havendo poucas mudanças em relação aos períodos anteriores.

### 3. ARQUITETURA CENOGRÁFICA

Apesar dos conceitos de arquitetura cenográfica e cenografia já terem sido tratados e exemplificados ao longo do trabalho mostrou-se necessário reforçar essa compreensão e esclarecer definitivamente os seus significados.

Cenografia é a arte de criar cenários para encenações teatrais. É adornar com elementos cênicos o espaço do palco de forma transmitir uma mensagem através de símbolos e signos.

(...) cenografia é um conjunto de manifestações visuais que se correlacionam de forma organizada em um determinado espaço cênico (...) que possibilita ao espetáculo transmitir uma mensagem. (CARDOSO, 2009: P. 19)

Durante todos os períodos da história, os cenários foram utilizados em diversos tipos de artes representativas, mas cada período contribuiu de alguma forma para a evolução dessa arte. No teatro primitivo, apesar de não existir o edifício teatral, cenários já eram utilizados para compor o espaço do ritual. A partir disso, fica claro que a cenografia é tão antiga quanto o teatro, apesar de que somente no século XX, o cenógrafo ganha uma grande importância como artista.

Nesse período em diante, mais e mais arquitetos começam a atuar como cenógrafos, mas não significa que isso se transformou em arquitetura cenográfica.

Arquitetura cenográfica é um tipo de arquitetura lúdica utilizada para fazer na vida urbana o que a cenografia faz nos palcos. Enquanto a cenografia busca a composição de um cenário para auxiliar o transporte do espectador para o mundo irreal do espetáculo, a arquitetura cenográfica utiliza intervenções urbanas ou edifícios pontuais para estimular o surreal na realidade urbana.

Esse tipo de arquitetura pode ser aplicado em diversas circunstâncias como exemplo a intervenção feita na cidade de Águeda em Portugal que no ano de 2012 cobriu algumas das ruas com guarda-chuvas coloridos, transformando todo o cenário urbano.



Figura 90: Intervenção com guarda-chuvas em uma rua de Águeda, Portugal. Foto tirada pela fotógrafa Patrícia Almeida.

Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-62834/cenografia-e-arquitetura-guarda-chuvas-de-agueda> >

Ou também a creche Giraffe Childcare Centre que fica em Paris, projetada por Raphaëlle Hondelatte e Mathieu Laporte, sócios do escritório francês Hondelatte Laporte Architects. A creche possui alguns elementos infantis como uma grande girafa amarela e um uso do branco em suas fachadas que não só cumpriram com sua função de atrair atenção das crianças como também de modificar a paisagem do entorno.



Figura 91: Projeto da Creche Giraffe Childcare Centre em Paris.

Disponível em: < <http://www.livingdesign.net.br/2013/01/arquitetura-ludica-para-criancas.html/giraffe-childcare-centre3> >



Figura 92: Projeto da Creche Giraffe Childcare Centre em Paris.  
Disponível em: < <http://www.livingdesign.net.br/2013/01/arquitetura-ludica-para-criancas.html/giraffe-childcare-centre3> >

Sabendo disso, o teatro como edifício, pode ser tratado como o primeiro espaço arquitetônico do lúdico. Onde espectadores chegam preparados para entrar em uma realidade diversa das suas e vivenciar as experiências artísticas proporcionadas pelas artes representativas.

#### 4. CONCLUSÃO

Desde o princípio desse estudo sabe-se que existe uma relação muito próxima entre o teatro como arte representativa e o teatro como edifício, mas ao longo do estudo histórico ficou claro como essa relação se formou, evoluiu e se encontra nos dias de hoje.

O teatro surgiu como a arte de representar e foi apenas isso por muitos séculos. Apenas na Grécia Antiga que o teatro torna-se também edifício, primeiro um rudimentar de madeira e depois um magnífico teatro de pedra ao ar livre.

O edifício sempre esteve submisso à arte representativa: da Grécia antiga ao barroco pode-se verificar a evolução do teatro a partir dos textos dos poetas. Se eles exigiam maiores cenários, os edifícios teatrais construídos seriam maiores, se eles precisassem de fossos para seus equipamentos cênicos ou depósitos maiores, assim seguiria o projeto dos arquitetos.

Mas isso não é nenhum comportamento único no mundo, já que a arquitetura sempre busca adaptar da melhor forma as necessidades do cliente.

Sabe-se que a partir do século XVI, a arquitetura dos teatros buscava formas de abrigar cada vez mais espectadores e com o passar dos séculos percebe-se que essa necessidade tornou-se tão importante que a arquitetura deixou de servir aos poetas para servir os donos das casas de teatros e suas necessidades financeiras.

Mas o questionamento perdura: Em algum momento da história o teatro influenciou as artes representativas?

Acredito que a resposta é positiva. No período do Renascimento isso fica claro, já que os cenários e a aparência dos teatros com suas esculturas e ornamentos muito detalhados reprimem a arte representativa fazendo-a adaptar-se em relação a textos e movimentação no espaço aos novos equipamentos cênicos. Isso é, quando os cenários foram pintados em perspectiva e tornaram-se muito utilizados os *periaktoi*, o espaço em cena foi diminuído para que os atores ficassem na escala ideal em relação aos cenários pintados e também nesse período, o texto perdeu sua relevância, pois a nobreza buscava pelo teatro para apreciar a beleza lúdica que ele transmitia através de sua arquitetura e seus cenários.

Já a outra questão colocada por esse estudo foi sobre qual teria sido a influência das artes performáticas na evolução dos teatros. E a resposta é tão longa e complexa quanto a própria história.

A evolução dos teatros sempre foi relacionada com diversos fatores e não somente com as artes representativas, mas também com fatores políticos, econômicos, sociais e religiosos. As artes representativas influenciaram a partir dos seus textos e seus ideais (os estilos teatrais), mas não definiram a arquitetura dos teatros.

Em cada período da história algum fator se destaca mais que os outros, como por exemplo o fator religioso na Idade Média e o fator político no teatro engajado russo do século XX, mas podemos afirmar que as artes representativas nunca deixaram de influenciar a arquitetura, mesmo agora, no século XXI, quando a arquitetura parece mais distante dos textos dos autores do que em qualquer outro período histórico.

Conclui-se que a arquitetura dos teatros e as artes representativas são conectadas a ponto de ser indissociáveis porque elas são artes complementares que não existem sem sofrer influências uma da outra.

O mundo testemunhará ainda novos estilos teatrais e novas formas de se fazer e assistir teatro, assim como novas concepções arquitetônicas do que seria mais um espaço lúdico mais propício para se viver o teatro.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Joseph Quincy. **Shakespearean Playhouses: A History Of English Theatres From The Beginnings To The Restoration**. Gloucester, Mass. Peter Smith, 1960. Copyright, 1917, By Joseph Quincy Adams. Disponível em: <[www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)> Acesso em: 15 de maio 2014.

ARQUITETURA LÚDICA PARA CRIANÇAS. Living Design. Disponível em: <<http://www.livingdesign.net.br/2013/01/arquitetura-ludica-para-criancas.html/giraffe-childcare-centre3>>. Acesso em: 2 de julho 2014.

**Arquitetura, Teatro e Cultura: Revisando espaços, cidades e dramaturgos do século XVIII** / Organizado por Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Cidade** / Leonardo Benévolo; [tradução Silvia Mazza]. São Paulo: Perspectiva: 2009.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDOSO, João Batista. **Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas**. São Paulo: AnnaBlume, 2009.

CENOGRAFIA E ARQUITEURA. Arch Daily. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/tag/cenografia-e-arquitetura>>. Acesso em: 2 de julho 2014.

DE CARVALHO, Milena C. R. **ARQUITETURA CÊNICA: real e imaginário. Interpretações do Espaço Cenográfico da microssérie Hoje é dia de Maria**. Trabalho de Conclusão de Curso. São Luis: Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Curso de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

FLETCHER, Banister F. **A History of Architecture on the Comparative Method**. London: Athlone Press, University of London, 1896. Disponível em:<[www.e-booksdirectory.com/listing.php?category=336](http://www.e-booksdirectory.com/listing.php?category=336)> Acesso em: 15 de maio 2014.

HAMLIN, Alfred D.F. **History of Architecture**. New York: J.J. Little & Ives Co. 1896. Disponível em:<[www.e-booksdirectory.com/listing.php?category=336](http://www.e-booksdirectory.com/listing.php?category=336)> Acesso em: 15 de maio 2014.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck & CARDOSO, Ricardo José Brugger. **Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc** / Evelyn Furquim Werneck Lima, Ricardo José Brugger Cardoso. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck & MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro** / Evelyn Furquim Werneck Lima, Cássia Maria Fernandes Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia** / Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano** / Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

NEUFERT, Ernst. **Arte de Projetar em Arquitetura**. 13.ed. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 1998.

SILVA, Pérides. **Acústica arquitetônica e condicionamento de ar**. 4.ed. Belo Horizonte: EDTAL E. T. Ltda, 2002.

SOFOCLES. **Édipo em Colono**. Trad. Padre Dias Palmeira. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 119 a 156.

VITRÚVIO. **De Architectura: Livro V**. Trad. Morris Hicky Morgan, Ph.D., Ll.D. London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1914. Disponível em: <[www.e-booksdirectory.com/listing.php?category=336](http://www.e-booksdirectory.com/listing.php?category=336)> Acesso em: 15 de maio 2014.

## APÊNDICE