

## Arquitetura teatral histórica: história do teatro aplicada em três lições

### Historic theatre architecture: applied theatre history with three lessons

Franklin J. Hildy

Trad. Evelyn Furquim Werneck Lima

#### Resumo

Este ensaio examina edifícios teatrais históricos, o porquê de serem preservados, porque são reconstruídos e o que podemos aprender com esses prédios. Ele propõe entender que atos de preservação e recreação não são atos de nostalgia, porém atos de "história do teatro aplicada", usando o passado para enriquecer e revigorar o presente. Tradicionalmente existe uma interrelação entre a dramaturgia criada pela cultura e a arquitetura do espaço no qual esta dramaturgia foi proposta para ser encenada. O entendimento deste interrelacionamento é como a compreensão de uma linguagem. Se nós formos traduzir uma peça histórica para um público atual, temos que compreender a linguagem teatral original na qual a peça foi escrita e para fazê-lo, necessitamos de teatros históricos.

**Palavras-chave** | Teatro históricos | História do teatro | arquitetura teatral

#### Abstract

This essay examines historic theatres, why they are preserved, why they are reconstructed and what we can learn from them. It proposes that acts of preservation and recreation are not acts of nostalgia but acts of "applied theatre history," using the past to enrich and reinvigorate the present. Traditionally, there is an interrelationship between the drama a culture creates and the architecture of the space such drama was created to be performed in. The understanding of that interrelationship is like the understanding of a language. If we are to successfully translate an historic drama for a modern audience, we need to understand the original theatrical language in which the drama was written and to do this we need historic theatres.

**Key-words** | Historic | Theatres, Theatre history | theatre architecture.

**Professor Franklin J. Hildy** é diretor do Programa de Doutorado em Estudos de Teatro e Performance na Escola de Teatro, Dança e Performance Studies na Universidade de Maryland. Ele é o editor-geral do [theatre-finder.org](http://theatre-finder.org), um guia virtual de todos os teatros existentes no mundo que tenham mais de 100 anos. Ele é co-autor, com o falecido Oscar G. Brockett, da *History of the Theatre*, o texto mais amplamente utilizado no campo. Ele

é um membro do Comité Consultivo de arquitetura para os curadores de Shakespeare Globe em Londres e coordenador do Grupo de Trabalho sobre a Arquitetura Teatral para a Federação Internacional de Pesquisa em Teatro. Ele publicou extensivamente na arquitetura de teatros históricos.

**Professor Franklin J. Hildy** is Director of the PhD program in Theatre and Performance Studies in the School of Theatre, Dance and Performance Studies at the University of Maryland. He is the general editor of [theatre-finder.org](http://theatre-finder.org), and web based guide to all the existing theatres in the world that are over 100 years old. He is co-author, with the late Oscar G. Brockett, of *History of the Theatre*, the most widely used text in the field. He is a member of the architectural advisory committee for the Trustees of Shakespeare's Globe in London and convener of the Working Group on Theatre Architecture for the International Federation for Theatre Research. He has published extensively on historic theatres architecture.

**Evelyn Furquim Werneck Lima** é Professora Doutora da Unirio e pesquisadora do CNPq e da FAPERJ

**Evelyn Furquim Werneck Lima** is a Phd Professor at Unirio, Reseacher for the CNPq and FAPERJ.

## Arquitetura teatral histórica: história do teatro aplicada em três lições

Franklin J. Hildy

Trad. Evelyn Furquim Werneck Lima

### Introdução

Porque é que alguns espaços teatrais são capazes de trazer à tona o melhor mesmo das mais fracas produções enquanto outros espaços teatrais podem sugar a vida da mais espirituosa das encenações? Esta foi uma pergunta que me intrigou desde que eu era um estudante de graduação, e enquanto eu não puder admitir ter encontrado as respostas definitivas, minha pesquisa tem me conduzido a alguns conceitos interessantes que podem ser dignos de consideração<sup>1</sup>.

Dado que sou um historiador profissional de teatro que ocasionalmente trabalha como consultor de teatro, não deve ser surpreendente que estes conceitos sejam baseados em pesquisas históricas. Há trinta anos tenho analisado edifícios teatrais, especialmente os edifícios teatrais históricos, de Taiwan à Irlanda e da Suécia a Malta. Eu tenho pesquisado sobre "áreas teatrais minóicas" em Creta, teatros gregos na Turquia, teatros romanos em Israel e Jordânia, teatros do século XVI na Itália e no Japão, teatros do século XVII na Espanha e na Alemanha, teatros do século XVIII na China e em toda a Europa teatros do século XIX, XX e do século XXI quase em toda parte.

Desde 2010 tenho tentado catalogar todos estes teatros em um projeto *on-line* chamado [theatre.finder.org](http://theatre.finder.org). Originalmente, este projeto foi destinado a catalogar todos os teatros do mundo que ainda existem e que foram construídos antes de 1815. Entretanto, como o projeto progrediu, ele se expandiu para incluir todos os teatros que têm mais de cem anos de idade. Para isso o projeto foi desmembrado em quatro fases, a primeira fase cobrindo teatros construídos antes de 1815, a fase dois abrangendo aqueles construídos entre 1816 e 1865, a fase três cobrindo de 1866 a 1915 e a fase quatro na qual adicionarei continuamente teatros que

---

<sup>1</sup> Alguns parágrafos deste artigo foram apresentados em "Learning from Historic Theatres and Reconstructions" *Theatres Magazine: The Theatre Trust*. 16 (Winter 2008) 14--17.

alcancem seu centésimo aniversário e removerei os teatros históricos que desapareceram ou que foram perdidos devido a incêndios ou à expansão imobiliária. Uma preocupação primordial foi expandir este projeto para incluir o rico patrimônio teatral da América Latina, que teria poucos exemplos a serem incluídos caso a data-limite de 1815 original tivesse sido mantida.

O [theatre-finder.org](http://theatre-finder.org) destina-se a ser um projeto para a cooperação internacional de estudiosos de cada país, servindo tanto como editores quanto como colaboradores, proporcionando um conjunto consistente de dados para cada teatro na sua região. (Convido qualquer pessoa que ler este ensaio para fazer *logon* no site e considerar a adesão a este projeto). Os dados são fornecidos em duas partes, a primeira, que seria de valor para todos, incluindo aqueles que têm apenas um interesse turístico em teatros históricos, e dados mais detalhados que seriam úteis para os estudiosos que estejam fazendo pesquisas sérias comparativas sobre a arquitetura teatral. O projeto também pretende ser um recurso importante para a preservação histórica destes teatros que estão sendo constantemente demolidos para fins de expansão imobiliária ou negligenciados até um estado em que não há recuperação possível do imóvel. Porque todos esses dados são *on-line*, podem ser desenvolvidos aplicativos capazes de permitir que qualquer um localize os teatros históricos de seu próprio telefone. É um empreendimento ambicioso, mas eu espero que venha a permitir que os estudiosos realizem estudos mais sofisticados sobre a arquitetura de teatros históricos.

Minha preocupação original em examinar estes edifícios foi tentar entender a natureza da muito discutida relação "ator / audiência", criada pelo projeto arquitetural dessas estruturas. Mas, rapidamente percebi que este foi apenas um pequeno componente de uma pergunta mais importante, "como é que a arquitetura do teatro constrói um público?" Qual é a relação que a arquitetura permite que o público tenha com o próprio público, ou talvez mais precisamente, como a arquitetura teatral pode influenciar a relação dos vários componentes que o grupamento social que chamamos de "público" têm uns com os outros, bem como têm com os atores que eles se reuniram para assistir? Bons espaços teatrais facilitam um bem sucedido intercâmbio de energia social entre os atores e o público,

mas também facilitam a geração de energia nos espectadores. Em meus primeiros trabalhos como consultor de teatro, ganhei uma boa dose de experiência prática na compreensão de algumas das dinâmicas deste intercâmbio de energia. Porém, eu logo percebi que para empreender qualquer especulação razoável sobre o que torna um teatro bem sucedido, eu precisaria explorar teatros bem sucedidos construídos no passado.

Existem inúmeras lições a serem aprendidas a partir do estudo de edifícios de teatros históricos. Gostaria de considerar este trabalho, como "história do teatro aplicada" por causa de suas implicações para o teatro moderno. Entre essas lições que parecem mais relevantes para este artigo estão três máximas que eu desenvolvi para arquitetos que podem estar envolvidos na construção de espaços teatrais.

Máxima um: **Não há lugar para espaço morto no teatro vivo.** Onde quer que se olhe em um auditório do teatro histórico lá estão os sinais de vida ou o potencial para a vida. Dentro do campo de visão de cada membro do público enquanto estiver assistindo a um peça, existem outros membros do público para olhar. Em lugares nos quais não pode ser assentado convenientemente nenhum público, podem ser localizados camarotes falsos que sugerem a possibilidade de que outros membros do público poderiam aparecer por lá. Até mesmo as portas, como as encontradas no final de cada corredor no famoso *Festspielhouse* de Wagner em Bayreuth, Alemanha, sugerem a possibilidade de alguma vida chegar a qualquer momento. Em locais nos quais a arquitetura não permite tais características, há estátuas, pinturas, motivos decorativos de plantas, ou alguns outros sinais de vida, e isso existe praticamente em todos os lugares que poderiam atrair o olho do espectador. Após a II Guerra Mundial, no entanto, as dificuldades econômicas combinadas à proliferação dos cinemas inspiraram alguns profissionais de teatro a solicitar ao arquiteto que a estética modernista do espaço neutro fosse aplicada à arquitetura do teatro. Isso, tal como foi discutido, prenderia o foco da platéia apenas sobre o palco. Houve inúmeras justificativas muito articuladas para esta abordagem, mas finalmente esta proposta operou contra a natureza social do teatro vivo. A natureza social do teatro vivo acaba por ser uma das suas características mais essenciais.

Máxima dois: **O preto não é uma cor que deva ser encontrada no espaço reservado ao público de um teatro.** A mesma estética modernista que ensejou a neutralização do espaço nos teatros pretendia eventualmente que o espaço teatral fosse uma "tela vazia" para a criação da arte do teatro. Mas a iluminação cênica tinha conseguido tal proeminência que esta tela vazia não poderia ser branca, como é para as artes pictóricas, e portanto o preto foi selecionado. Por volta do final da década de 1960 "teatros de caixa preta" foram sendo defendidos como o mais recente espaço criativo. Mas preto não é uma cor neutra e este conceito conduziu não a uma crescente criatividade, mas a um muito limitado "modo caixa preta" de concepção dramaturgica, direção e atuação. Edifícios teatrais devem ter a capacidade de se tornar psicologicamente espaços "quentes" ou "indiferentes" dependendo da dramaturgia que está sendo encenada. Você nunca vê a cor preta no esquema de cores originais de um teatro histórico porque o preto nunca poderia ser uma cor quente. Você nunca deveria ver a cor preta nos espaços ocupados por um público hoje em dia.

Máxima três: **O espaço ocupado por um público durante a encenação é conhecido como "a casa" para as pessoas de teatro - há uma razão para isso!** É certo que esta é uma lição menos tangível e que eu ainda tenho que buscar entender completamente. Mas há algo sobre espaços teatrais bem sucedidos que faz com que cada membro do público se sinta como se pertencesse ao teatro, não importa o quão opulento ou espartano possa ser o esquema da arquitetura de interior, e não importa quão fisicamente confortável ou desconfortável possa ser a qualidade das poltronas dos espectadores. E isso é verdade, não importa que dimensões ou forma possa ter o espaço destinado ao público, ou que tipo de relacionamento este público possa estabelecer com os atores. Como esse sentimento é transmitido para o público é um dos maiores mistérios para se ter uma arquitetura teatral bem sucedida. Ele parece ter pouco a ver com o conforto físico e muito a ver com o que me referi a como conforto social, a sensação de que uma pessoa sabe exatamente como proceder em relação aos que compõem o público em um espaço de inteiração. Rotulando este espaço meramente de "auditório ou sala", em uma planta de arquitetura, o

arquiteto acaba por não se envolver com a devida atenção para projetar com respeito ao aludido mistério. Nomear o espaço do público como “a casa” conferiria um olhar inteiramente novo aos conceitos que gerariam o projeto.

Como ocorre com toda a pesquisa histórica, existem limitações para o tipo de exploração que eu faço acerca de teatros históricos. Edifícios teatrais históricos que permaneceram intactos muitas vezes assim ficaram porque não foram teatros bem sucedidos. Eles foram abandonados por uma variedade de razões, após um curto período de utilização, mas não foram demolidos. Teatros que foram bem sucedidos correram o risco de destruição por incêndios, depois dos quais foram reconstruídos com um *design* mais moderno. Aqueles que não sofreram incêndios foram continuamente redecorados e modernizados para acompanhar a concorrência. Muito do meu trabalho envolve ajudar as pessoas a entender como reconstituir um determinado teatro histórico tal como ele havia sido. E para algumas arquiteturas teatrais mais bem sucedidas da história não existe sequer um único exemplar. Os teatros ao ar livre, construídos em Londres entre 1567 e 1623, por exemplo, eram parte de uma era dourada notável do teatro inglês, mas nem um único exemplar dessas estruturas peculiares sobreviveu os turbulentos anos de meados do século XVII. Para estudar estes teatros temos de reconstruí-los, ou talvez um termo melhor fosse “recriá-los”. Isso é o que nós fizemos para Shakespeare Globe Theatre, em Londres, em 1997, um projeto no qual trabalhei desde 1984 e ainda estou trabalhando hoje, quase trinta anos mais tarde. Isto é também o que foi feito para o Shakespeare Blackfriars Theatre, construído para o American Shakespeare Center em Staunton, Virginia, na tentativa de recapturar a essência dos teatros fechados da época de Shakespeare. No Shakespeare Globe agora estamos empreendendo a recriação de um teatro fechado semelhante ao da época de Shakespeare, baseado nos mais antigos desenhos de arquitetura teatral na Inglaterra, os chamados “desenhos do Worcester College”, assim intitulados devido ao arquivo no qual eles foram encontrados<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Os projetos, conhecidos como Worcester College drawings 7B and 7C foram inicialmente atribuídos à Inigo Jones como proposta para o Phoenix theatre of 1616, porém mais recentemente pesquisas acadêmicas sugerem que foram desenhos elaborados por seu

## **A noção de que é desejável recriar o espaço de um teatro histórico é antiga**

Nos limites exteriores do sítio arqueológico de villa de Adriano, em Tivoli, situada a nordeste de Roma, existe uma grande estrutura identificada como um teatro grego. Este teatro grego fica a alguma distância a noroeste do Teatro Marítimo, ou Naval, uma estrutura que é frequentemente referida como um teatro grego, mas que na verdade não é grego e também não é um teatro. O teatro grego real, no limite do sítio, tem características arquiteturais helenísticas e foi construído, juntamente com o resto do complexo, nas primeiras décadas do segundo século depois de Cristo. Por que está lá? Por que teria sido feito um investimento tão alto na criação de uma forma arquitetônica que estava há muito tempo desatualizada e não iria servir às necessidades da dramaturgia daquela época? A resposta simples é que Adriano, que amava todas as obras de arte gregas, simplesmente queria aquele teatro e teve recursos para construí-lo. Mas por que será que ele queria aquela forma arquitetônica ultrapassada? Seria apenas mais um exemplo de uma importante forma de arquitetura que ele queria preservar?.

Será que ele pretendia encenar tragédias gregas naquele edifício teatral? Infelizmente nós não sabemos. Mas sabemos que na Villa Antonina de Lorium (atual Porcareccia), que foi construída pelo sucessor de Adriano, Antoninus Pius, foram descobertos na década de 1840, vinte e quatro mosaicos hexagonais cada um mostrando um par de atores com o figurino típico da tragédia grega. O figurino que aparece nestes mosaicos é coerente com o que sabemos sobre o figurino para a tragédia em teatros helenísticos.

---

assistente, John Webb, entre 1642 e 1656 quando os teatros estavam fechados. É possível que sejam plantas para um novo teatro ainda fundamentado em preceitos de antes da Guerra Civil. (não há arco do proscênio) ou podem referir-se à proposta para renovação de algum antigo teatro como o de Salisbury Court. Existe uma extensiva bibliografia sobre esta controvérsia, mas uma completa cobertura pode ser constatada pela leitura de D. F. Rowan, "A Neglected Jones/Webb Theatre Project," *Shakespeare Survey* (23, 1970):125-29; Iain Mackintosh, "Inigo Jones – Theatre Architect," *TABS* (31, no. 3, Sept., 1973): 99-105; John Orrell, *The Human Stage: English Theatre Design, 1567-1640*. (Cambridge; CUP, 1988):186-203 + 225-252; Barlow, Graham. "Wenceslas Hollar and Christopher Beeston's Phoenix Theatre in Drury Lane." *Theatre Research International*, 13, No. 1, March 1988: 30-44; John Harris and Gordon Higgott. *Inigo Jones: Complete Architectural Drawings*, (New York: Drawing Center, 1989): 266-269; and Gordon Higgott. "Reassessing the Drawings for the Inigo Jones theatre: a Restoration Project by John Webb?" (unpublished conference paper February 13, 2005, London, Shakespeare's Globe).

A existência desses mosaicos e do “teatro grego de Adriano” sugere que havia um interesse significativo na encenação da tragédia grega entre o círculo de amigos de Adriano, independentemente de sabermos se eles realmente encenaram peças lá ou não. Este teatro representa a primeira articulação da ideia de que para apreciar plenamente a natureza de uma forma histórica de dramaturgia, você precisa ver esta dramaturgia encenada no espaço físico para o qual ela foi originalmente desenvolvida, e esta noção tem estado no âmago do meu interesse na arquitetura de teatros históricos.

O mais antigo teatro pós-romano existente na Europa de hoje também foi um projeto de história de teatro aplicado inspirado pelo mesmo tipo de ideias que parecem ter inspirado a criação do teatro grego da Villa de Adriano. Temos, no entanto, muito mais documentação sobre seu propósito original. Nos anos 1580, a Academia Olímpica de Vicenza - situada a oeste de Veneza-, estabeleceu para si própria a tarefa de construir um espaço adequado em que pudesse ser encenada a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles. A Academia era uma das muitas agremiações privilegiadas de homens eruditos que surgiram em toda a Itália no século XVI, na qual os membros se reuniam para fins de aprendizagem continuada. Ao decidir construir este teatro eles estavam se posicionando em direção ao lado grego de um debate que estava preocupando intelectuais em todos os Estados italianos da época: o debate sobre qual era a cultura mais importante para estudo, a dos gregos ou a dos romanos. Em Vicenza eles contrataram um dos membros mais notáveis da Academia, o arquiteto Andrea Palladio, para projetar seu teatro grego, no sentido de poderem assistir à produção da peça *Edipo-Rei* em seu próprio contexto. O que ele concebeu não foi um teatro grego, mas um odeon romano com sete conjuntos de cenários em perspectiva renascentista por trás das cinco portas do proscênio e duas nas laterais. O Teatro Olímpico foi inaugurado em 1585. Foi e ainda é, uma estrutura extremamente bonita, mas a Academia rapidamente o abandonou e foi encenar suas produções dramáticas em outros palcos. Este teatro permite levantar muitas questões interessantes sobre a reconstrução dos edifícios teatrais históricos, mas para os meus propósitos o que gostaria de explorar neste ensaio é:

quão perfeito deveria ser um projeto de reconstrução histórica de teatro para possibilitar uma boa recepção dos espetáculos de época nele encenados?

É muito raro alguém ser capaz de estudar um teatro histórico durante uma encenação, ou seja, enquanto uma peça está acontecendo em seu interior. Muitas vezes, quando alguém assiste uma peça em um desses teatros históricos em geral não se trata de uma peça do mesmo período histórico da construção do edifício. Mesmo quando alguém tem a sorte de ver uma peça da mesma época da qual o edifício é um exemplar, a encenação pode ser ultra moderna considerando que os diretores se sentem compelidos a colocar sua marca em sua produção com encenações conceituais contemporâneas. Tal fato revela pouco sobre de que modo as encenações foram criadas ou elaboradas por um dramaturgo, mas fornece uma grande quantidade de informações sobre como funciona a arquitetura. É notável ver como um público moderno - que não consegue ver a peça com os mesmos olhos que o público para o qual o teatro foi originalmente construído - pode ainda experimentar a troca de energia que é uma característica essencial de um prédio de teatro bem sucedido. Talvez seja por isto que tantos teatros foram tão meticulosamente restaurados ao longo dos anos e porque ainda existam tantas tentativas para recuperar teatros perdidos.

Dennis Kennedy, em *Looking at Shakespeare* (4) salientou que produções teatrais "são fabricadas para um público bastante específico tanto no que tange à geografia, quanto às questões sócio-políticas" e, ao longo do tempo, "perderão sua conexão significativa para a cultura que invocam" e, portanto, devem ser reinterpretadas. O mesmo pode ser dito sobre edifícios teatrais e, de fato, tais observações são frequentemente usadas para sublinhar a futilidade de projetos como a reconstrução do Shakespeare Globe em Londres. Não podemos ser elisabetanos, argumenta-se, então como podemos apreciar um teatro de Shakespeare ou as práticas de encenação shakespearianas da mesma maneira que eles fizeram? A arquitetura e as práticas de encenação devem ser reinterpretadas no presente exatamente como os membros da Academia Olímpica estavam

tentando fazer com o seu edifício teatral e sua montagem de *Édipo* em 1585.

Mas quais são os parâmetros dessas reinterpretações que Kennedy diz que devemos empreender? Se o passado não tem nenhuma relevância para o presente nós deveríamos estar escrevendo novas peças, e não reinterpretando as antigas; deveríamos estar construindo novos teatros, e não preservando, restaurando ou recriando os antigos. Mas se há algo a ser aprendido a partir destas peças antigas ou estes antigos edifícios teatrais nós deveríamos traduzir este algo em termos que um público contemporâneo possa entender. A tarefa então, para quem pretenda reinterpretar os espaços do teatro histórico ou a dramaturgia de épocas passadas, é a da tradução. Não se trata da tradução da linguagem do texto da peça, embora isso muitas vezes seja necessário, mas a tradução da linguagem teatral do espaço, movimento, som, cor, ritmo e espetáculo que existem na encenação de uma peça. Então, quem são os tradutores da arquitetura histórica ou de práticas históricas de encenação e onde aprendem a ser fluentes na linguagem que eles estão tentando traduzir?

É possível um arquiteto moderno criar um teatro que capte a essência do *Shakespeare Globe* com apenas um conhecimento rudimentar de tais estruturas? Pode um diretor traduzir integralmente a linguagem teatral de uma peça clássica se ele têm limitada experiência com a linguagem teatral da época em que a peça foi escrita? Em geral insistimos que aqueles que vão traduzir um texto de uma língua falada para outra, tem que ter fluência em ambas as línguas. Queremos certamente que aqueles que traduzem a linguagem teatral de um período histórico para um equivalente moderno seja fluente tanto na linguagem do palco moderno quanto na linguagem do palco da época em que o texto foi criado. Quando nós preservamos, restauramos ou recriamos um exemplo da arquitetura teatral histórica, tornamos possível estudar os dramas de épocas passadas dentro de seu contexto físico original. Isto nos permite tornar-nos mais experientes quando se trata da linguagem teatral que está sendo usada em peças que produzimos. Obriga-nos a aprender a língua de origem de uma maneira sistemática e disciplinada - e nos seus mínimos detalhes. Requer que reconheçamos que aprender uma linguagem teatral não é apenas uma

questão de saber traduzir as palavras, é também uma questão de aprender a gramática e a sintaxe e, no espaço teatral, aprender as maneiras pelas quais o espaço dá significado ao texto. Não nos é possível tornar-nos completamente fluentes na linguagem teatral de uma época passada, e quem realmente poderia nos dizer se nós estávamos sendo? Mas isso não significa que não podemos desenvolver um bom conhecimento para trabalhar a linguagem teatral de um período como o da época de Shakespeare e que não podemos usar esse conhecimento para criar produções mais sofisticadas daquelas peças para um público moderno.

Se olharmos apenas um grande exemplo podemos ver como o estudo do passado pode informar tanto quanto às decisões arquitetônicas e quanto às de encenações em nosso pensamento sobre novos teatros e produções modernas. Nota-se que na época de Shakespeare era a prática utilizar como figurino os trajes de época, geralmente de uma forma mais sofisticada do que os membros do público podiam ver nas ruas em torno deles, com algumas sugestões de figurino histórico. Isto continuou ao longo dos séculos XVII e XVIII. Cada vez que a moda mudava, os figurinos utilizados pelos atores adotavam as mudanças. Então, em 1773, o grande ator-diretor londrino Charles Macklin decidiu fazer a indumentária dos personagens principais de sua montagem de *Macbeth* em figurino que pretendia ilustrar o período em que se passava a história. Esta foi uma ruptura na prática da época e só se repetiria esporadicamente. Em 1824, no entanto, o famoso ator-empresário, Charles Kemble, tomou o próximo passo encenando *King John* em traje completo de época e com cenografia de época especificamente concebida para sua montagem. Mas foi somente quando o ator William Charles Macready assumiu a gestão do Covent Garden em 1837 que os trajes "históricos" e os cenários "históricos" tornaram-se moda para produções de Shakespeare. Isto ficou conhecido como "ilustração pictórica", muitas vezes referida como "antiquarianism." Apenas algumas empresas tinham recursos para acompanhar plenamente esta nova tendência, mas gradualmente tornou-se um padrão ao qual a maioria das companhias teatrais aspirava no final do século XIX.

O que é raramente é noticiado é que a chegada do "antiquarianism", na década de 1830 salvou a atuação dos intérpretes de Shakespeare. Existe

uma relação entre as forma como as pessoas falam e o tipo de roupa que estão vestindo. Quando a roupa e a linguagem estão em desacordo com um outro, a linguagem torna-se ininteligível. Da época de Shakespeare até o fim das guerras napoleônicas, as produções da indumentária de época funcionaram porque o figurino que era usado continha uma ornamentação, uma fluidez e uma imponência que combinavam com o esplendor da linguagem de Shakespeare.

A moda da indumentária mudou inúmeras vezes durante este período, mas cada nova moda manteve um nível de elaboração que correspondia ao nível de sofisticação da língua de Shakespeare. Com o fim das guerras napoleônicas, no entanto e o subsequente aumento rápido na industrialização, o vestuário, especialmente o dos homens, tornou-se cada vez mais severa com bordas duras, reduzindo a quantidade de detalhes e cada vez com menos cor. Os atores que utilizavam figurino de seu tempo nos anos 1780 podiam até parecer que estavam falando a erudita linguagem de Shakespeare, porém por volta de 1830, eles pareceriam tolos se o "antiquarianism" não tivesse sido introduzido para salvá-los com a inserção do figurino histórico.

Quase imediatamente depois que a adoção do "antiquarianism" para a encenação de peças de Shakespeare se tornou popular, apareceram aqueles que se rebelaram contra esta prática. Assim como os Pré-Rafaelitas na pintura se rebelaram contra a arte materialista da Revolução Industrial, havia aqueles que se rebelaram no teatro contra a "ilustração pictórica". Alguns se opuseram à "ilustração pictórica" porque não podiam dar conta de pagar por um figurino histórico. Outros eram contra ele por causa do movimento editorial que estava defendendo os textos "autênticos" de Shakespeare. A utilização de versões autênticas dos textos sugeria também o uso do autêntico das práticas de montagem. Outros achavam que o processo de criação de figurinos historicamente compatíveis e cenário para cada cena em uma peça de Shakespeare era antitético em relação ao que era conhecido sobre a encenação na época de Shakespeare. Para estes a peça ficava mais vagarosa, menos estimulante para a imaginação, e menos instigante para o pensamento. Para eles a precisão histórica que queriam

ver na encenação brotava do período no qual a peça foi escrita e não do período no qual o enredo fora ambientado.

Este movimento, conhecido como o "revival" elisabetano, trouxe com ele, trajes de época que estavam mais uma vez em sintonia com a linguagem de Shakespeare. Ele também introduziu o uso do palco avançado, que estava em sintonia com o tipo de encenação que tinha feito as peças de Shakespeare tão poderosas no teatro. Gerações posteriores manteriam o palco avançado, mas redescobririam o figurino moderno em meados de 1920, e desde que este era rentável e parecia ser novo, elas o adotaram. Estas gerações não perceberam a interrelação entre a linguagem e o figurino, portanto elas ignoraram este aspecto. Não é nenhum acidente, no entanto, que este é o momento em que vemos um aumento significativo na percepção pública de que a linguagem de Shakespeare é difícil e trabalhosa para compreender. Para encontrar um figurino que combinasse com a falta de ornamentação da linguagem de Shakespeare você não precisa usar o figurino usado na época de Shakespeare, mas você precisa traduzir um equivalente moderno do estilo elisabetano. Você não pode fazer uma boa tradução até aprender a matriz da linguagem.

A mesma relação que existe entre a forma como as pessoas falam e a maneira como se vestem também existe entre a maneira com a qual se monta uma peça e maneira com a qual se projeta a arquitetura teatral. Muito do trabalho que eu desenvolvo tenta estabelecer um sentido para essa relação. O revivalismo elisabetano focou-se no palco elisabetano em como ele poderia ser usado. As primeiras tentativas de construir um teatro elisabetano para cercar este palco foram realizadas em Londres, na Earl's Court Exhibition of 1912, em Chicago na Century of Progress World's Fair em 1934, na California Pacific International Exhibition em San Diego 1935, na Texas Centennial Exposition em Dallas em 1936, na Great Lakes Exposition em Cleveland, Ohio em 1936 e na "World of Tomorrow" Feira Mundial em Nova York em 1939<sup>3</sup>. Estas eram recriações muito pouco rigorosas mas refletem a realização de que na prática a busca para aprender sobre a encenação da época de Shakespeare não poderia estar

---

<sup>3</sup> Eu escrevi bastante sobre estas reconstruções dos anos 1930 in " Why Elizabethan Spaces?." *Elizabethan Performances in North American Spaces: Theatre Symposium*. (12, 2004): 98-120.

limitada ao uso de palcos avançados, pois todo o edifício era necessário à encenação.<sup>i</sup>

A busca para compreender práticas de montagem elisabetanas ajudou-nos a contar histórias convincentes no palco, movendo a ação sempre para a frente e revelou o valor de colocar os atores no mesmo volume de espaço juntamente com o público, e ofereceu novos insights sobre o que eu identifiquei como a diferença entre a participação do público e a autorização para o público responder e fez-nos repensar sobre a natureza do conforto do público em um espaço teatral. (Ninguém acreditava, quando nós estavam promovendo o projeto do *The Globe* de Londres, por exemplo, que entre 500 e 700 pessoas pagariam para ficar em pé em cada sessão, mas elas pagam). A nova geração de espaços elisabetanos recriados nos permitirão explorar a relação entre a linguagem, o figurino e a música de maneira que nunca foi realizada antes. A busca de práticas de montagens originais pode dar origem a uma disciplina que bem poderá levar a uma abordagem totalmente nova para o teatro em nossa cultura onde "qualquer coisa pode ser arte".

Teatro é sobre público e atores e figurinos e música e estilos de som e movimento e uma infinidade de outros detalhes que compõem o seu sistema completo de signos. Olhar a História do Teatro pode nos ensinar que quando estamos insatisfeitos com o *status quo*, não estamos limitados aos nossos próprios recursos para começar novas abordagens; podemos olhar para trás para o que outros aprenderam sobre como o teatro pode funcionar e beneficiar-se da experiência, mesmo que nós não sejamos as mesmas pessoas que eles foram. Quanto mais detalhados e completos forem nossos exames do passado, mais podemos ver de sua complexidade, e mais sofisticadas podem ser as soluções por eles inspiradas.

O Revivalismo Elisabetano correu paralelo ao Revivalismo Grego e às tentativas para recuperar a forma de encenação histórica do Renascimento Espanhol e da Commedia dell'Arte italiana. Em última análise, estes projetos todos concluíram que a relação entre a dramaturgia e o lugar teatral foi essencial. Eu não posso pretender ter compreendido inteiramente essa relação, mas eu continuo a tentar. A contribuição que mais almejo é ajudar os outros a localizar e obter acesso aos edifícios teatrais históricos

ainda existentes no mundo e a experimentar o volume espacial criado por esses teatros e o conforto social eles conferem ou não aos públicos que os frequentam. Estas averiguações são intangíveis e não podem ser obtidas a partir do estudo de descrições, plantas, desenhos, fotos ou até mesmo modelos 3D. Experimentar esses teatros pode alterar o ponto de vista sobre o quanto a arquitetura teatral pode e deve fazer. Estas constatações também podem despertar nas pessoas o desejo de preservar esses teatros para que as gerações futuras também possam ter esta experiência. Isto é importante. Muitos dos nossos teatros mais antigos sobreviveram devido a acidentes da história. Agora, sua sobrevivência dependerá de um envolvimento deliberado para preservá-los.

## Referências

BARLOW, Graham. "Wenceslas Hollar and Christopher Beeston's Phoenix Theatre in Drury Lane." *Theatre Research International*, 13, No. 1, March 1988: 30-44

BROCKETT, Oscar Gross and Robert R. Findlay, *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*. 2nd ed., Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1991.

DONALDSON, John William. *Theatre of the Greeks*. 7th edit., London: G. Bell and Sons, 1860.

GOLUB, Spencer. *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*. Ann Arbor; UMI Research, 1984.

HARRIS, John and Gordon Higgott. *Inigo Jones: Complete Architectural Drawings*. Drawing Center, 1989.

HIGGOTT, Gordon. "Reassessing the Drawings for the Inigo Jones theatre: a Restoration Project by John Webb?" (unpublished conference paper) February 13, 2005, London, Shakespeare's Globe.

HILDY, Franklin J. "Learning form Historic Theatres and Reconstructions" *Theatres Magazine: The Theatre Trust*. 16 (Winter 2008) 14--17.

HILDY, Franklin J. *Shakespeare at the Maddermarket*. Ann Arbor: UMI Research , 1986.

HILDY, Franklin J. "theatre design" *Encyclopædia Britannica: Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*, Encyclopædia Britannica Inc. (work done for hire). <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1542181/theatre-design>>.

HILDY, Franklin J. " Why Elizabethan Spaces?." *Elizabethan Performances in North American Spaces: Theatre Symposium*. 12 (2004): 98-120.

KENNEDY, Dennis *Looking at Shakespeare*. Cambridge: CUP, 1993.

MACKINTOSH, Iain. "Inigo Jones – Theatre Architect" *TABS* (31, no.,3, Sept., 1973): 99-105

ORRELL, John. *The Human Stage: English Theatre Design, 1567-1640*. Cambridge; CUP, 1988.

ROWAN, D. F. "A Neglected Jones/Webb Theatre Project: Barber- Surgeon's Hall Writ Large." *Shakespeare Survey* 23 (1970):125-29.

SPEAIGHT, Robert. *William Poel and the Elizabethan Revival*. London: Heinemann, 1954.

WIESELER, Friedrich. *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1851.

---