



Novas perspectivas para uma antiga arquitetura: um *Romeu e Julieta* brasileiro no Shakespeare's Globe

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA¹

Unirio/CNPq

Introdução

Este artigo pretende confrontar as possibilidades de uma antiga estrutura arquitetural no sentido de abrigar uma peça contemporânea que, apesar de seguir um texto deslocado tanto no tempo quanto no espaço, comprova a universalidade de Shakespeare e permite perceber novas perspectivas para um modelo de edificação teatral com mais de quatrocentos anos. Trata-se da análise da montagem de *Romeu e Julieta* em Londres (2000), dirigida por Gabriel Vilella que desenvolveu a proposta de montar um espetáculo habitualmente representado na rua ou em espaços alternativos no interior de um teatro reconstruído tal como teria sido um dos espaços ocupados pelo dramaturgo inglês seiscentista, responsável pelo texto original. Ao longo da análise percebi que o diretor comunga com a opinião de Peter Brook de que uma das grandes necessidades do teatro pós-brechtiano é achar um caminho que retorne a Shakespeare. (Brook, 1970[1968], p. 89).

Fora dos limites da City, na margem direita do rio Tâmsa, num terreno próximo à Ponte de Londres, o Globe foi construído em 1598, com o reaproveitamento das vigas de madeira do velho Theatre. Trata-se da mais investigada das casas de espetáculo inglesas dos seiscentos, visto que para sua

¹ Evelyn Furquim Werneck Lima é arquiteta, doutora em História Social e pós-doutora em Artes (Paris X e EHESS), professora associada IV da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Pesquisador 1- C do CNPq. Autora de *Arquitetura, Teatro e Cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII* (2012), *Arquitetura e Teatro. De Andrea Palladio a Christian de Portzamparc* (2010) e *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia* (2002), entre outros.

reconstrução em 1997 foram realizados numerosos estudos (Hildy, 2012, p.117-135). Em 1613 o primeiro Globe foi destruído por um incêndio, mas foi reconstruído como a estrutura que aparece no famoso desenho de Hollar e, demolido em 1644 (Lima, 2012).

No atual teatro reconstruído, permanece a estrutura permanente do teatro elisabetano - com sua arena plana e descoberta – sem pano de boca-, uma grande sacada sobre o palco e uma segunda galeria menor. Para Brook, o palco elisabetano era um diagrama do universo como visto pela audiência do século XVI: deuses, corte e povo - três níveis separados e, no entanto, mesclando-se com frequência. “Um palco que era uma verdadeira máquina filosófica” (Brook,1970: 89). E é esta arquitetura que aparece em total sintonia com a dramaturgia shakespeariana, tão bem estruturada quanto o arcabouço de um edifício, que atende perfeitamente às peças contemporâneas.

Compreende-se o teatro elisabetano como uma forma de teatro própria da Inglaterra, do final do século XVI ao início do XVII, no qual se associam intimamente a escrita dramática, a arquitetura e enfim, uma maneira de representar (Sugers, 2010, p. 119). O espaço teatral quase cilíndrico apresenta-se como forma simbólica e como imagem do mundo por correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo, perpassando questões típicas do Renascimento e do Maneirismo quando a crença sobre esta harmonia entre o homem e o espaço planetário foi intensamente investigada por estudiosos como Leonardo da Vinci e Giordano Bruno, entre outros.

Muriel Cunin observa que o palco elisabetano, seja público ou privado, pode comportar até quatro níveis no sentido da verticalidade: O palco principal e seu espaço de descoberta ou *backstage*, o palco superior ou galeria, o céu e o alçapão. Entretanto, ela diz que era raro que uma peça do período 1580-1640 utilizasse todos os níveis. Pelas generalidades escritas pelos encenadores da época encontram-se as grandes características do palco elisabetano: portas, espaços de descoberta, galeria acima do palco, o alçapão e o céu. (Cunin, 2008, p. 173). Defendendo que *Romeu e Julieta* é uma peça que se coloca sob o signo da arquitetura, esta autora lembra que o verbo *delectare* é muito utilizado nos textos do arquiteto renascentista Alberti e confronta o erotismo que existe na dramaturgia com o prazer

estético por ele descrito como “a finalidade e o coroamento [...] da prática da edificação”. Este mesmo postulado é reforçado por Filarete para quem construir não é nada mais do que um prazer volumptuoso semelhante ao de um homem apaixonado. A aproximação da dramaturgia de *Romeu e Julieta* com a arquitetura inicia-se já no prólogo, quando o narrador anuncia “*Doas Casas.....*” pressupondo – se duas famílias, mas também dois palácios específicos de Verona.

De fato, a arquitetura interior do teatro contribui para a espetacularidade da peça montada, ora em análise. Lembramos que a estrutura cilíndrica compreende três galerias de espectadores, sendo a última galeria protegida por um telhado de sapê inclinado para o interior do pátio descoberto e que pode ser acessada por duas escadas externas.

Se considerarmos que os *amphitheatres* londrinos adequaram seus tablados – anteriormente armados nas praças de mercado para as trupes itinerantes - e que os três pisos de galerias que envolvem o pátio foram inspirados nas construções destinadas às estalagens e às arenas de lutas de ursos, pode-se deduzir que este espaço mágico e simbólico foi o “found space” da Inglaterra do século XVI ao XVII (Lima, 2012). Na versão preliminar do tablado erguido na praça provavelmente já existia uma *tiring-house* atrás do palco, como afirma Andrew Gurr. (2009, p.141)

No anfiteatro elisabetano, o palco era uma plataforma elevada em relação ao terreno medindo cerca de quarenta pés estendendo-se de uma das partes do quase círculo – na verdade quase todos eram poligonais – na direção do centro do pátio. Duas colunas sustentavam um telhado de duas águas, sob o qual várias cenas podiam ser representadas simultaneamente.

Vale lembrar que Tom Fitzpatrick analisou o panorama de Hollar à luz da computação gráfica e detectou que apesar de a gravura retratar a estrutura do teatro como um tambor totalmente circular, por várias razões expostas no artigo, ele afirma que mesmo este teatro que parecia ser cilíndrico, era na verdade uma “multi-sided polygonal structure”, e como tal foi reconstruído em 1997. (Fitzpatrick, 2004). Em recente estudo, Frank Hildy lamenta que o teatro tenha sido reconstruído com maior número

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

4

de arestas e com maior diâmetro do que as escavações arqueológicas comprovaram posteriormente à inauguração. (Hildy, 2012).

As escadas para acesso aos três níveis eram abrigadas por duas torres adossadas às fachadas, localizadas simetricamente em relação ao eixo central da casa de espetáculos que passava pelo centro da cobertura do palco. Atrás deste palco ficava o camarim dos atores (*tiring room*), do qual duas ou mais aberturas permitiam entradas e saídas no palco, separadas deste por cortinas. Muitas vezes estas duas portas ficavam ao lado de uma abertura central maior que se abria para o cômodo no qual ficavam os camarins e o depósito de objetos cênicos, e que também poderia ser utilizado para entradas e saídas mais cerimoniais dos próprios atores. No nível da primeira ordem de galerias, na fachada referente ao camarim dos atores, havia um balcão ou pequena galeria, na qual frequentemente ficava a orquestra com os músicos, mas onde também poderia ocorrer a ação dramática quando necessário representar acima dos demais níveis. Sobre o balcão existia uma cobertura (*heavens*) sustentada por duas robustas colunas que subiam do piso do palco, conformando um abrigo protegido das intempéries, muitas vezes um telhado de duas águas. Acima de todos estes níveis, no sótão, ficava a cabana, que servia como depósito de materiais e que era acessada por uma escada desde o camarim (*tiring-house*). Havia também um grande alçapão (*hell*), no piso do palco, permitindo que os personagens desaparecessem ou surgissem de repente, bem como a entrada e retirada de atores e de elementos cênicos.

Obedecendo às descrições acima, o atual edifício reconstituído se assemelha bastante ao antigo teatro de Shakespeare, permitindo a ocupação do espaço em altura, em largura e em profundidade e é nestas três dimensões que se estabelece a relação entre o público e o palco. O dramaturgo pode a seu critério utilizar os diferentes lugares dentro do espaço cênico elisabetano. Na verdade trata-se – como sugere Peter Brook – de um espaço vazio repleto de possibilidades (Brook, 1970). O poder de sugestão da palavra, a utilização de acessórios e o próprio corpo dos atores em cena agem como potentes motores de imagens cênicas.

Esta disposição arquitetural foi reconstruída no Shakespeare's Globe, inaugurado em 1997, que tem servido de palco para inúmeros espetáculos contemporâneos entre eles o *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, ali montado em 2000 e em 2012. O espetáculo que aqui analisamos foi o encenado em 2000², e nele destacamos a feliz adequação do poder do imaginário shakespeariano ao espaço teatral que remete ao circo, resguardadas as características trágicas da peça.

Se entendemos que a reconstrução do Globe permite que peças contemporâneas reacendam o sucesso que caracterizava a cena teatral nos seiscentos, pode-se afirmar que este seria um dos caminhos para a arquitetura teatral no século XXI: um espaço estruturado em níveis segundo vetores verticais e horizontais, altos e baixos, espaços praticamente ao ar livre, que permitam forte analogia com a própria cidade, com o mundo, com o universo. Sabe-se que o espaço teatral elisabetano tem sido almejado pelos encenadores contemporâneos pelos diferentes níveis espaciais que apresenta, pela possibilidade de maior participação do público, e, sobretudo, por permitir aos espectadores um elevado grau de imaginação. A inexistência de cenário no teatro elisabetano era uma de suas maiores liberdades, e sabe-se que a própria arquitetura do *amphitheatre* colaborava para o dinamismo da ação. O palco contava com pouca caracterização, utilizando apenas alguns móveis e objetos como elementos de cena. As primeiras edições de Shakespeare continham poucas didascálias para elucidar a cena e hoje temos certeza de que algumas das indicações cênicas foram acrescidas pelos editores (Cunin, 2008, p. 170). Mas as próprias palavras são tão evocativas, que permitem reconstruir cenários a cada momento.

Nesse sentido, Shakespeare ofereceu material suficiente para a imaginação dos espectadores ao sugerir cada ambiente e cada cena no texto dramático: o 'cenário falado no próprio texto das peças'. Pretende-se, neste ensaio, analisar a encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão no Globe em 2000, com a hipótese de demonstrar a contemporaneidade daquela arquitetura, que abrigou com sucesso a encenação que aqui se investiga.

² Em 2012 o Grupo Galpão foi novamente convidado para encenar *Romeu e Julieta* no Globe.

2- *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão (2000): um espetáculo popular brasileiro numa arquitetura londrina

Inicialmente vale ressaltar que o espaço teatral do Globe parece traduzir perfeitamente a atitude e os gestos dos indivíduos do século XVII, com seu pátio destinado aos menos afortunados - mas que nem por isso deixavam de vibrar com as peças dos dramaturgos - com suas galerias superpostas lembrando as estalagens que abrigavam a pequena burguesia, além dos camarotes nas laterais e sobre o palco, que revelavam já a necessidade apresentada pela aristocracia que almejava ser vista pelo público, contentando-se mais em ouvir do realmente em ver a peça. Para Heinrich Wölfflin, "un style architectonique traduit l'attitude et les gestes des hommes de son époque" (Wölfflin, 1996, p. 82) .

Sabe-se que houve uma coincidência cronológica entre a recorrência da construção dos teatros públicos na Inglaterra elisabetana e "la formidable vigueur de la création théâtrale de cette époque ,marquée par la splendeur des grandes oeuvres du théâtre elizabethain"(Cunin, 2008, p. 28). Naquela ocasião, já se verificava o caráter democrático do espaço, pois contrariamente ao teatro italiano, que segregava completamente as classes sociais, o *amphitheatre* elisabetano reúne, mais do que segrega, a população londrina ávida de espetáculos teatrais.

A análise da peça *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão exatamente no Globe de Shakespeare reconstruído permite concordar com Cunin que :

"le théâtre public élisabéthain, à l'architecture si singulière, a nécessairement influé sur l'écriture des pièces. Car le rapport de l'homme de théâtre élisabéthain au lieu théâtral est fonctionnel et empirique: c'est l'espace dramatique qui s'adapte à l'espace scénique à la troisième dimension, font de l'espace théâtral un usage dynamique, et leur théâtre fortement architecturé parait dégager de manière symbolique les fondements mêmes de l'architecture: horizontalité/verticalité, intérieur/extérieur, haut/bas..... (Cunin, 2008, p. 28)

A montagem de Villela explora estas questões espaciais por meio da utilização das portas da camionete que implantou sobre o palco “avental” do atual Globe. Os espaços de descoberta também são bem aproveitados, assim como o alçapão e a galeria superior, que permitem que personagens surjam do alto ou de baixo. Os malabarismos circenses são possíveis graças à arquitetura do edifício, enfatizada pelo uso do automóvel e de inúmeras escadas.

Diferentes tipos de imaginário podem advir a partir de uma mesma peça, em função das montagens e seus encenadores, da estética das diferentes épocas e da própria recepção. No caso em análise, a montagem da peça *Romeu e Julieta* pelo Grupo brasileiro - por convite do *Shakespeare's Globe Theatre* em 2000-, marcou a audiência londrina. Para compreender os efeitos utilizados naquela ocasião a definição com a qual Patrice Pavis descreve a encenação – « vision synchronique de tous les systèmes signifiants dont l'interaction produit du sens pour le spectateur (Pavis, 1990, p. 20) - revela-se particularmente esclarecedora, assim como suas denegações, antes de tudo a propósito dos percursos operados entre o texto e sua passagem para a cena. Segundo este autor: (i) a encenação não é a realização cênica de uma potencialidade literária; (ii) a encenação pode ou não ser fiel ao texto dramático; (iii) a encenação não aniquila nem dilui o texto dramático; (iv) as encenações de um mesmo texto dramático, especialmente realizadas em momentos históricos diferentes não leram o mesmo texto; (v) a encenação não é a figuração pela representação das relações do texto dramático; (vi) a encenação não é o encontro de dois referenciais (literal e cênico); (vii) a encenação não é a realização performativa do texto (Pavis, 1990, p. 17-18). Assim, a montagem contemporânea de *Romeu e Julieta*, que parte da modificação do contexto da tragédia, introduz um repertório poético e musical de autores brasileiros, confere um papel fundamental ao público, ilustra da forma mais concreta possível os diferentes rumos pelos quais uma leitura contemporânea permite alterar as diferentes informações cênicas contidas no texto dramático. O todo da encenação alimenta uma forma de espetacular que não é apenas brasileira, mas completamente contemporânea e perfeitamente adequada ao edifício.

Recorrendo à imaginação, o *Romeu e Julieta* do Galpão é produto de uma montagem que reúne música e símbolos de uma cultura tipicamente brasileira à encenação de uma tragédia do século XVII, constituindo uma criação artística de grande efeito. As cantigas e modinhas remetendo ao Carnaval do passado se alternam sobre o palco com as valsas dançadas no baile do Palácio dos Capuletos, onde, por alguns minutos, os cavaleiros dançam com manequins sem os membros inferiores, em possível alusão ao teatro de marionetes muito comum nos teatros de Minas Gerais no século XVIII. (Lima & Lacroix, 2007, p. 25-51). Mas, apesar do figurino circense de alguns personagens, após seu casamento, Julieta dança um *pas-de-deux* com seu vestido branco e romântico, contrastando com Romeu - vestido e pintado como palhaço, sobre pernas de pau -, cantando a maior parte do tempo com o acompanhamento de seu acordeão - instrumento bastante popular no interior do Brasil (Ato II).

Ao longo do processo de construção do espetáculo, Villela introduziu uma série de inovações que expandem o poder da imaginação: o recurso das serenatas, o uso de sobrenomes tradicionais de famílias de Minas para substituir o dos Montéquios e dos Capuletos, a utilização de guarda-chuvas coloridos e das tochas. A proposta implícita do encenador era provocar um choque cultural decorrente do deslocamento do espaço e do tempo. A apresentação é simultaneamente originária de uma mescla de espetáculo de rua e de exploração de técnicas corporais sofisticadas. Atores e músicos revelavam fisionomias de *clown* graças a uma perfeita maquiagem. Na cena da festa dos Capuletos, quando Romeu e seus amigos “penetraram” disfarçadamente seguindo a tradição das *masques*, tão apreciadas na Inglaterra elisabetana e jacobeano, o espetáculo brasileiro apresenta-se tão rico quanto o shakespeariano em música, dança e figurino. Vale lembrar que no tempo de Shakespeare, tal como o “bobo da corte” os mascarados podiam se engajar em atividades transgressoras, normalmente proibidas.

Os atores desafiavam constantemente o equilíbrio: Romeu representava sobre pernas de pau, Julieta sobre sapatilhas de ponta de ballet, os demais se movimentavam como equilibristas sobre um fio, aludindo ao risco do amor e à eminência do final trágico. Elementos como os refrãos, as serenatas, os acessórios e adereços, a vegetação brasileira no palco colaboravam para criar o clima deste espetáculo

que produzia no público uma recepção acalorada e que aproximava o teatro de Shakespeare dos espetáculos produzidos quatrocentos anos mais tarde em um estado do interior do Brasil.

Investigando as negociações por meio das quais obras de arte - especialmente as literárias - geram e amplificam uma poderosa energia social, Stephen Greenblatt lembra que o teatro shakespeariano depende de uma certa comunidade: não há redução de luzes, não há tentativas de isolar ou despertar as sensibilidades de cada indivíduo da plateia, não há o sentido de fazer a multidão desaparecer. As peças de Shakespeare são produto de extensivos empréstimos, trocas coletivas e encantamento mútuo (Greenblatt, 1988, p.5-7).

Na montagem de Villela, também são recorrentes as metáforas, as danças, os emblemas que se deslocam de uma determinada zona cultural para outra, numa constante reapropriação e de novas aquisições simbólicas.

A transgressão na cenografia ocorre por meio dos vários planos horizontais explorados no veículo utilitário colocado no centro do palco elisabetano. Na tradicional cena do balcão, Romeu escala a verticalidade do espaço cênico para alcançar sua amada. Na montagem do Galpão no Globe, Romeu chega pelo alto para visitar Julieta que está em seu quarto, representado pelo interior do carro, e portanto, em nível inferior.

Vale lembrar que um dos objetivos para a reconstrução do Globe foi permitir que atores e diretores de todo o mundo explorassem novas formas de encenação, no sentido de rever como poderia ter sido nos primeiros tempos do Globe, na tentativa de não deixar ocorrer um teatro sem vida, como afirmou um crítico louvando a encenação de Vilella em 2000:

“(...) Although one of the main purposes of rebuilding the Globe was to allow actors and directors to explore the way the plays were first performed, and thus learn new things about them, the Globe company has generally given us almost exactly the same productions they would have done on a proscenium stage, and generally lifeless ones at that” (Berkowitz, 2000).

Algumas considerações: A arquitetura e o espetáculo circense

Pode-se concluir que a universalidade da obra de Shakespeare deve-se sem dúvida à capacidade de dialogar com culturas diferentes em épocas diferentes. No caso do espetáculo de *Romeu e Julieta* deslocado para o interior de Minas Gerais, Shakespeare não perde nem sua essência nem sua capacidade de se comunicar com o público, como se prova pela capacidade de os espectadores ingleses vibrarem com as canções brasileiras. E os efeitos plásticos e visuais conferem uma nova espetacularidade ao autor seiscentista. Neste contexto, e porque a peça é bem conhecida do público, a língua ficou relegada a um papel secundário, uma vez que o espetáculo foi integralmente em português.

Ainda que a exploração do imaginário popular tenha sempre existido no teatro, e, em particular em um grande número de peças de Shakespeare, a montagem tipicamente brasileira do Grupo Galpão, renova a perspectiva, visto que introduz elementos inéditos que atentam para a imaginação do espectador, seja pela transformação de uma obra de um dramaturgo inglês do seiscentos em um espetáculo de circo, com canções em português com música e versos de autores brasileiros, mas também pela introdução de elementos cênicos totalmente inesperados. O *Romeu e Julieta* brasileiro soube reunir dois mundos heterogêneos: aquele da cultura hegemônica europeia e aquele da cultura popular do interior do Brasil. A proposta transgressora do Grupo Galpão sugere também que o teatro tem o poder de tocar diretamente o espectador, introduzindo-o não mais no cenário da Verona do século XIV, mas nas ruas de Minas Gerais, no coração do Brasil do século XXI, ratificando as possibilidades de adaptação do texto para a cena apontada por Pavis (Pavis, 1990, p. 17-18).

Desta maneira, o espetáculo brasileiro permitiu um reencontro frutífero entre a dramaturgia e a arquitetura elisabetanas, a estética da rua, a linguagem popular do circo-teatro e o barroco de Minas. E para citar Aimara Resende, pode-se dizer que «o espetáculo brasileiro conduziu Shakespeare para onde ele jamais deveria ter saído» (Resende *apud* Brandão, 2002, p. 27), ou seja, em outros termos, que o teatro elisabetano reencontra o ambiente popular da rua, como se reunisse novamente no ambiente do velho Globe, o público heterogêneo composto de artesãos, de pequenos comerciantes e de aristocratas,

no qual os autores elisabetanos combinavam a musicalidade das palavras com sua intensidade dramática, a violência, o lirismo, a magia e a imaginação em contraponto à realidade. Neste sentido, o efeito espetacular, produzido pela formas mestiças, nasceu da síntese operada pelo diretor Gabriel Villela, que fez a plateia compreender que tudo aquilo que parecia espontâneo e acidental, fora bem planejado, tal como ocorre na produção dramatúrgica de Shakespeare.

E, uma das hipóteses iniciais da pesquisa foi comprovada, ou seja, a arquitetura teatral elisabetana ainda é adequada para abrigar peças concebidas por diretores do século XXI.

Referências Bibliográficas

BERKOWITZ, Romeu and Julieta Shakespeare's GlobeSummer 2000. Disponível em: <http://www.theatreguidelondon.co.uk/reviews/romeoarchive.htm>. Acesso em 10 de março, 2013.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: uma história de risco e rito*. 2ª Ed. Belo Horizonte: o Grupo, 2002.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CUNIN, Muriel. *Shakespeare et l'architecture*. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer. Paris: Honoré Champion Éditeur Br, 2008.

FITZPATRICK, Tim. "Reconstructing Shakespeare's Second Globe using CAD design tools", *Early Modern Literature Studies*, March 2004. Disponível em: <http://www.shu.ac.uk/emls/emlshome.html>. acesso em 12/10/2012.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations*. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.

GURR, Andrew. *The Shakesperean Stage. 1574-1642*. Cambridge University Press.(fourth edition), 2009.

HILDY, Franklin. Colocando uma “cinta” ao redor do The Globe. Arqueologia e tamanho do teatro de Shakespeare. In: LIMA, Evelyn F.W. (org.) *Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012. P. 117-135.

LIMA, Evelyn F. W. «Aspectos da história de um espaço urbano de entretenimento: o sul de Londres nos séculos XVI e XVII». in: FREITAS, Bernardino e MENDONÇA, Eneida.(org.) *A construção da cidade e do urbanismo.ideias têm lugar?* Vitória: EDUFES, 2012, p. 203-222.

LIMA, Evelyn F.W.. « Le Groupe Galpão et le spectaculaire. L’ exemple de Roméo et Juliette au Shakespeare's Globe Theatre ». *Sociétés et Représentations*, v. 31, Paris : Aux Publications de la Sorbonne, jan/juin 2011, p. 79-86.

LIMA Evelyn F. W. e LACROIX, Nicole, « Théâtre et Société dans la région du Minas au Brésil : Un public métis pour les salles de spectacle », *Annales Canadiennes d’Histoire*, n° 42, printemps/été 2007, p. 25-51.

SUGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris : Armand Colin. 2010.

PAVIS, Patrice, « L’ enfantement de la scène », *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolégomènes a une psychologie de l’architecture* (1886) trad. Bruno Queysanne, Paris, 1996, p. 82.