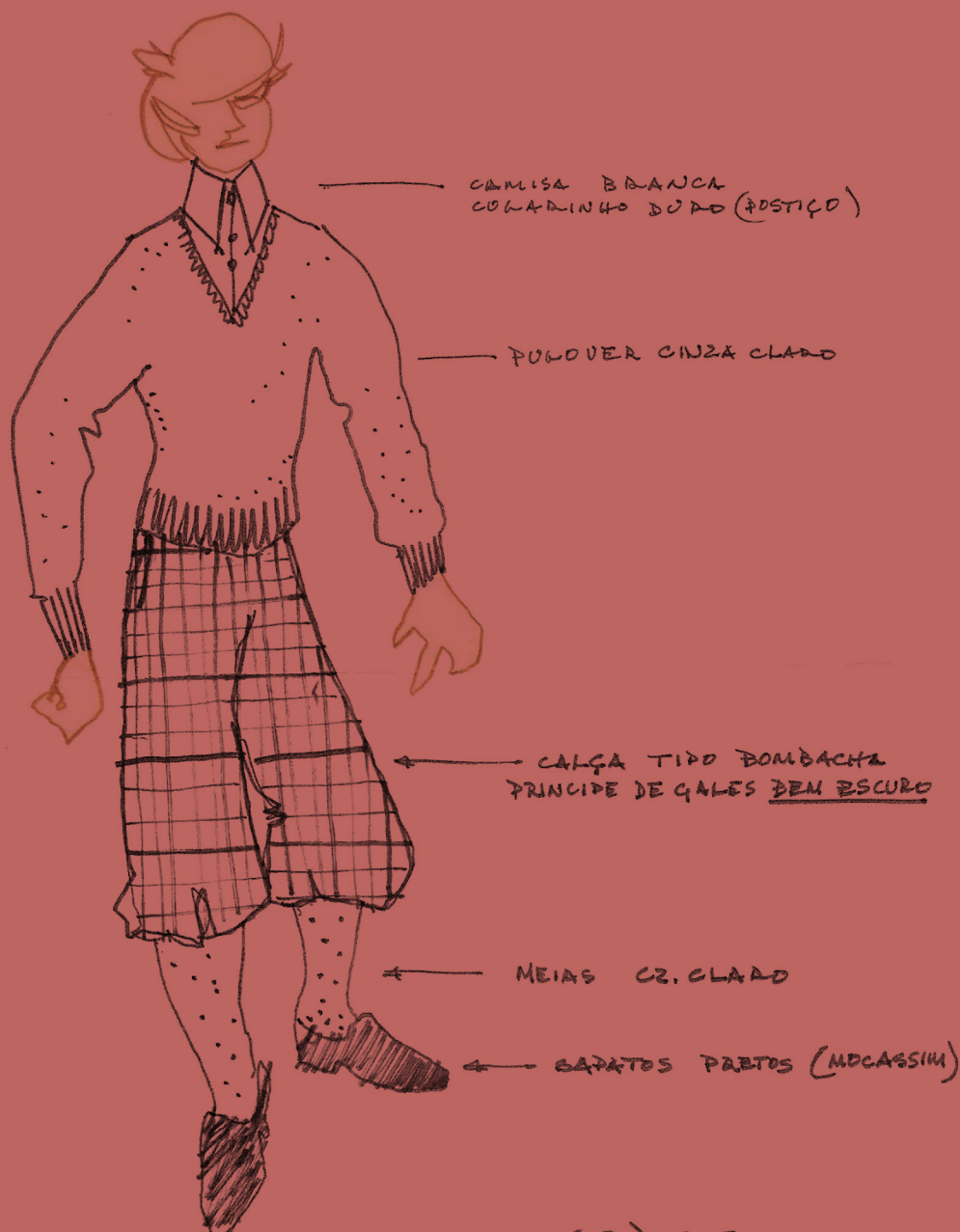


O teatro romântico e sua arquitetura

Notas e um comentário*

Jorge Osvaldo Caron**



GODOE
 MENSAGEIRO

(3)

Figura da página anterior:

Desenho de figurino, de autoria de Jorge O. Caron, para a peça “Esperando Godot” (Direção de Antunes Filho, 1977). Fonte Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Introdução

A observação do teatro romântico se impõe como fundamental ao estudo das propostas de espetáculo teatral de nosso tempo. Certamente as reformulações dramáticas do século XIX atravessam quase inteiramente o século XX. Mesmo as ondas naturalistas, épicas, didáticas, as rupturas criadas pelo teatro do encenador e pela explosão do espaço cênico não tiveram a intenção, nem mesmo o poder de retornar às ordens do teatro clássico. A revolução romântica criou já um outro público, um conceito de teatralidade, um trajeto sem retorno.

A riqueza, portanto, do tema teatral do romantismo, impõe-me três análises das quais, no caso, a terceira é cerne de minha questão, a arquitetura desse drama.

Principalmente analisarei o ponto de inflexão entre o pensamento do drama romântico e o período clássico do século XVIII, tendo como problemática explícita a ruptura com as Três unidades aristotélicas. Esta é a questão definitivamente transformadora, no sentido de rito de passagem de um pensamento a outro, e, talvez, a conquista a não ser mais negada, constituindo-se como herança dramática legada ao século XX.

Em segundo lugar deve ser analisada a própria proposta dramática romântica, suas linhas ordenadoras, se assim se possa dizer de uma postura globalizante. Enfim, ao romper com uma estrutura de princípios, a nova proposta se alinha por outros, sem deixar seu campo abandonado à incongruência: destruída a verossimilhança e restaurada a teatralidade, princípios românticos passam a balizar a cena.

Finalmente, e como questão determinante neste trabalho, impõe-se a análise dos espaços edificados, destinados à produção cênica que a proposta romântica dispunha. Quais que o movimento propõe e lega ao progresso do espetáculo. Neste momento é de vital importância que sejam observados os avanços técnicos que a teatralidade apropriou, os que ela propõe e os que ignora. E como isto contribui ao estabelecimento da dramaturgia romântica.

Devo notar, neste momento, a ambigüidade, talvez ubiqüidade, do termo “teatro” em nossa língua. Tanto se refere à dramaturgia, quanto à produção do espetáculo, confundindo-se com o próprio conceito de espetáculo. Ainda para maior confusão, usa-se ao referir-se ao edifício que abriga espetáculos.

E mais, quem sabe por pobreza lingüística, se adere a conceitos militares (teatro de batalha), urbanísticos (teatralidade urbana), conceitos que, a mim, repugnam. Espero neste trabalho conseguir separar conceitualmente o âmbito de significados ao empregar o diabólico vocábulo.

* Ensaio originalmente publicado em: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995. Fonte das imagens: GAULME, Jacques. *Architectures scénographiques et Décors de théâtre*. Maquard, Paris, 1985.

** Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

A transgressão

Em termos de dramaturgia a ruptura romântica com o classicismo do século XVIII se estabelece sobre a negativa das três unidades aristotélicas. Essas três unidades da Poética se apoiam no tempo, no lugar e na ação. Unidade de tempo postulando que ação cênica, se não se travar no tempo real, não pode exceder o período de um dia. Unidade de lugar definindo-o como único e fixo para o total do espetáculo. Unidade de ação com o sentido único da expressão narrativa, mantendo a pureza e unicidade da tragédia enquanto tal, e o mesmo da comédia. Dois sistemas distintos, duas máscaras. O conjunto desta ordenação implica na anulação da narrativa, eliminando antecedentes e consequentes de um conflito, os primeiros trazidos à compreensão do público por informações aderentes no texto e os segundos eliminados no “pathos” de uma catarse moral. Eliminada a narrativa, não subsiste o conflito senão no interior do herói, cuja tensão telúrica, abismal, constitui o espetáculo trágico na busca do estado de terror e piedade. Estes sendo os elementos formadores da catarse do público.

Enfim, em termos narrativos, o sistema clássico não conta nada, tão somente o resultado heróico do conflito. E, sendo unitária a ação “o herói trágico pode tudo, exceto deixar de o ser equiparando-se aos outros homens.”¹ Ai de mim! é seu bordão. Dentro desse ambiente racionalista, destruída a narrativa, internalizado o conflito na tensão do herói, o “racconto” não existe admitindo-se que a estória seja conhecida pelo público, já que é um mito, sendo o espetáculo (momento de encontro do público com a ação) um rito com objetivo moral consubstanciado pela catarse.

A negação das três unidades representa assumir outra esfera de desafios. Negar a unicidade de lugar, tempo e ação, implica em assumir a narrativa, estabelecer um herói novo, como reflexo do público, que já não é alvo de uma catarse coletiva, mas em um nível dialético, se indigna, se lamenta, se vê ridicularizado, se torna consciente.

É a ruptura com verossimilhança aristotélica, estruturada no racionalismo de sua ordenação. “Tentaram basear suas leis na verossimilhança, e é justamente ela que exclui do drama a natureza; até mesmo sem falar do tempo do espaço, etc.; que diabo de verossimilhança há em uma sala dividida em duas partes onde uma está ocupada por 2000 pessoas supostamente invisíveis àqueles que estão sobre o palco?”²

Na frase acima resumem-se dois conceitos: veja-se por um lado, a verossimilhança aristotélica colocando a narrativa dramática e estabelecendo a teatralidade, por outro. É necessário contar histórias, valorizar o enredo, e, ao mesmo tempo, valorizar o princípio da teatralidade. A ordenação da Poética cedendo lugar ao drama romântico.

“O caráter do drama é o real; o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação. Porque a poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários. (...) Tudo o que existe na natureza existe na arte.” Vitor Hugo resume o ideário romântico em seu “Prefácio” do Cromwell dentro de uma visão dialética “como nunca o Teatro. Clássico, com seus compartimentos estanques, pôde fazê-lo”³

Agora, supor que o drama romântico seja uma simples contestação do sistema de unidades clássicas, seria uma visão formal. Uma postura reformista que não levaria além do drama burguês de Diderot. O caráter transgressor nasce de razões históricas.

¹ Almeida Prado, D. “O Teatro Romântico: a Explosão de 1830” in Ginsburg J. - O Romantismo. Perspectiva, São Paulo, 1985.

² Puschkin, A.S. “Prefácio a Boris Godunof”. Revista USP nº 11, 1991, pp 126/8.

³ A. Prado, D. op. cit.

⁴ A. Prado, D. op. cit.

Novamente Hugo: “A cauda do sec. XVIII arrasta-se ainda sobre o sec. XIX; mas não seremos nós, jovens que vimos Bonaparte, que a iremos carregar.”⁴ Nesta frase, um mundo em transformações sucessivas se reflete.

⁵ Büchner, “A morte de Danton”.

A burguesia revolucionária aliada aos “sans culottes” leva a aristocracia à guilhotina diante da ideia totalizante de um mundo igual, fraterno e livre. Democrático, em suma. No mesmo cesto rolam as escolas da elite, o nome dos meses, a cabeça de Danton que, de carrasco, passa a herói romântico: “Querem minha cabeça. Por mim... Estou farto dessas tribulações todas. Podem pegá-la, que me importa? saberei morrer corajosamente, é mais fácil que viver”⁵. Sua morte deixa em pé o racionalismo de Robespierre, e a traição da burguesia hegemônica desarmando o povo. Fica em pé a tragédia reformista, o drama burguês, e os cânones classicistas de Luis David. Em nome da Revolução, Napoleão instaura a monarquia e exporta o movimento abrindo um império.

⁶ Rosenfeld, A. “Nietzsche e o irracionalismo”, in Revista USP, no 11, 1991, p. 7.

Quem viu Bonaparte, imperador e deportado, a Restauração sob o estabelecimento da burguesia, tinha que apagar o rabo do “ancien régime” setecentista. E os cânones classicistas sobre os quais se apoiavam o capital vitorioso. O individualismo racionalista clássico da Iluminação servia à burguesia ascendente. Um novo individualismo se contrapõe a “o individualismo da Ilustração, que afirma (em tese) o valor absoluto da razão, idêntica em todos os homens (...), o individualismo de Sturm und Drang e dos românticos que salienta o valor da singularidade e unicidade de todo indivíduo.”⁶

Desta forma, sim, podemos afirmar que a transgressão romântica, rompendo os cânones da Poética, é um passo sem retorno no pensamento da dramaturgia moderna.

A proposta

O teatro romântico se coloca o problema de contar, dramaticamente, uma estória. Não valorizando o conflito pontual, preestabelecido pelo mito, mas o enredo, o fluxo narrativo. A questão do “racconto”, por sua vez, passa a ser balizada pelas linhas mestras do ideário romântico: o estado de contradição entre o sublime e o grotesco, dialeticamente relacionados; o nacionalismo com suas bases históricas de cidadania; o individualismo gerador de um novo herói, abatido pela organização social; o papel da mulher na construção de um universo dominado pelo sentimento; a paixão pascaliana sobrepondo-se à razão cartesiana.

Tal reestruturação do pensamento teve que buscar novas temáticas, distintas dos mitos arquetípicos, que envolvessem o homem real, contraditório, e sua relação com a natureza. Essas temáticas vêm a ser encontradas no passado próximo, no homem documental, histórico, na paisagem conhecida. Não, com certeza, dentro de uma visão naturalista, de referências precisas, mas em um quadro idealizado, orientado pelo sentimento, brumoso. Talvez, na desconstrução do mito, criando outro, o do herói romântico.

O campo básico da temática aparece, no início, no período medieval, alargando-se mais tarde pelos personagens renascentistas, chegando ao comentário da própria Revolução Francesa. Se no período medieval o herói se insere no panorama dos

primórdios do pensamento de nação (o “Ivanhoe” de Scott), introduz, por outro lado, a questão do saber popular, presente na formação cultural de uma burguesia artesã. Em contraposição e enfrentamento com o saber acadêmico e os poderes feudais.

Outras razões aproximam o romantismo da referência medieval. No desmonte do teatro de convenção, clássico, descobre o teatro barroco, livre de ordens e unidades, e ainda mal liberto de suas origens medievais. Diante do fato de que o teatro enquanto atividade se profissionaliza na Idade Média e que, seja na sua versão laica, seja na religiosa, se encaminha a um diálogo direto com o público popular, o teatro barroco, recém saído das ruas para o abrigo do mecenato, mantém o sabor e a estrutura da coisa popular. Não há as unidades da Poética para ele, sendo Aristóteles, ainda, uma propriedade do saber acadêmico. O romantismo se apropria da liberdade cênica do teatro barroco, que se permite trafegar por torres, florestas e salões, empregando o tempo ao ritmo da narrativa. Apropria-se de seu personagem (construção “personificada”, mascarada) ambíguo, trágico e humorista, sofredor e sarcástico, em estado de permanente procura de novas definições. Hamlet, Sigismundo, Shakespeare (principalmente) e Calderón, servindo de matéria referencial ao novo teatro libertário.

Isto quanto à estrutura, à carpintaria dramática. Quanto ao panteísmo pessimista da tragédia barroca, também. Nela “o homem e prisioneiro do pecado geral do mundo; toda a Natureza está destinada à morte, motivo preferido da poesia barroca; a própria história humana é o caminho da paixão da humanidade.”⁷

Mas não quanto ao objetivo da narração. Carpeaux afirma que a apoteose do teatro barroco é a morte centrada no indivíduo do monarca que a vence ou é vencido. Já no romantismo é a apoteose do indivíduo isolado na “ordem vigente”. Do cidadão contra o monarca restaurado.

O romantismo empresta do barroco a ênfase narrativa, a ambiguidade entre o naturalismo e o sobrenatural, a incerteza do “Theatrum Mundi”, política. Mas cria um novo herói.

O herói romântico não é a vítima clássica do destino. Ele é a vítima de um mundo absurdo, irracional e convencional. É um marginal à sociedade, bandido, poeta, revolucionário. Cavaleiro andante do sentimento enfrentando os moinhos do capital. Sua permanência no mundo é impossível: é um herói em fuga, carregando suas incertezas (c.f. Lorenzaccio, Danton).

A mulher como personagem eterno, e catalisadora do sentimento. Como heroína é oprimida pela estrutura social, encontrando saída pelo adultério, pela crueldade e pela morte. Não é mais a vítima de deuses obscuros, distantes, mas do marido a seu lado, arauto da convenção. Ambos, herói e heroína, são presas do desânimo do século, o Weltschmerz que se resume na frase de Danton: “a vida não merece o esforço que se faz para conservá-la.”

Politicamente, o herói é nacional. A noção clara do caminho político, inexorável, na direção das unificações nacionais, fazem do personagem uma figura da cidadania. Mesmo que às avessas: assassino, corrompido, suicida. Um anti-herói, tanto quanto as monarquias européias do século XIX são o anti-clímax da Revolução.

⁷ Carpeaux, O.M. “Teatro e Estado Barroco”, in Estudos Avançados nº 4/10, USP, set./dez. 1990, pp 18.

Os espaços construídos

São as dramaturgias que propõem um novo espaço cênico e não o contrário. O edifício que abriga a realização de espetáculos é, no dizer de Rossi, um monumento urbano. Nem sempre de forma direta, já que é frequente o emprego de edifícios reciclados para tal atividade, eventualmente monumentalizados por uma cultura de valorização histórica.

A contradição básica do edifício-teatro, é que em seu interior, em sua caixa preta, abriga a produção de um espaço que não é de natureza arquitetônica, mas cênica, sendo esse espaço, do espetáculo, interativo e imaginário. Com exigências condicionantes de natureza física: nele deve ser visto o que se deseja que seja visto e ouvido o que se deseja que se ouça. Esse “desideratum” e o programa que a dramaturgia impõe ao edifício-teatro. A questão do espaço do espetáculo é dela, daí em diante, não mais da arquitetura. Apagada a luz da sala e de serviço evapora o espaço da arquitetura e surge o espaço do espetáculo, inconstante e intangível. Somente inteligível.

A proposta dramática romântica, revolucionária, exigiria, naturalmente, seu espaço. “Les dramaturgies non aristotéliennes font jouer un rôle plus important, qu’elles conçoivent différemment. Il n’est plus seulement un cadre. (...) Cet état de fait doit trouver son expression dans l’architecture scénique.”⁸

⁸ Brecht, B. *Ecrits sur le Théâtre*, L’Arche, Paris, 1972.

A proposta cênica do classicismo impõe um espaço fixo convencional, cravado no tempo e no caráter da ação. Isto é, a unidade do espetáculo clássico é a própria peça. O barroco, por sua vez, herdeiro do teatro medieval, rompe o espaço e o tempo em favor de uma estrutura narrativa, articulando cenas que, em sequência, montam o enredo. Neste caso, a unidade dramática é a cena.

O romantismo, referido à liberdade da cena barroca, herdou como instrumento um teatro frontal apropriado à música cantada, na forma de espetáculo operístico. Uma máquina pesada. Por um lado, liberto da opressão do lugar e do tempo. Por outro, limitado por um instrumento lento para as mudanças cênicas. Diante da contradição, a dramaturgia romântica coloca uma proposta cênica em que a unidade é o ato (e os “quadros”), onde a “cena” se configura pela mudança de personagens no mesmo espaço cenográfico.

Mesmo que o romantismo herdasse do período do teatro burguês um instrumento acústico mal destinado a mudanças radicais do espaço cênico, sua dramaturgia não cessa de buscar uma flexibilidade cênica maior que favorece uma dinâmica narrativa ágil.

No entanto, deve-se observar que a dramaturgia romântica não colidiu com o teatro frontal e sua sala dividida em dois (c.f. Puschkin). A ruptura espacial do espetáculo é fenômeno posterior ao segundo após a guerra do século XX.

Neste ponto, é necessário dar alguns traços genealógicos do edifício cênico. Consideremos o ponto de partida no Renascimento, já que ao chamado teatro antigo (Epidauro, etc.) cabe a dúvida se corresponde ao que chamamos de teatro (e não é este o lugar desta discussão) e que a encenação medieval prescindia de uma

edificação mantendo com o público uma relação de rua. É a meados do século XVI que os comediantes são proscritos, reduzidos à condição de delinqüentes, devendo sobreviver sob a égide de um mecenas. O sistema do mecenato passa a prover um edifício ao comediante expulso da praça, ao menos, um lugar apropriado.

Este lugar, ainda mantendo traços do teatro medieval, pouco solicita da mudança cenográfica, constituindo-se, no entanto, em um dispositivo cênico exigente. O edifício cênico barroco, mesmo enquanto dispositivo, adotou diversas expressões dentro dos contextos culturais em que se desenvolve. No âmbito deste trabalho basta observar seus paradigmas.

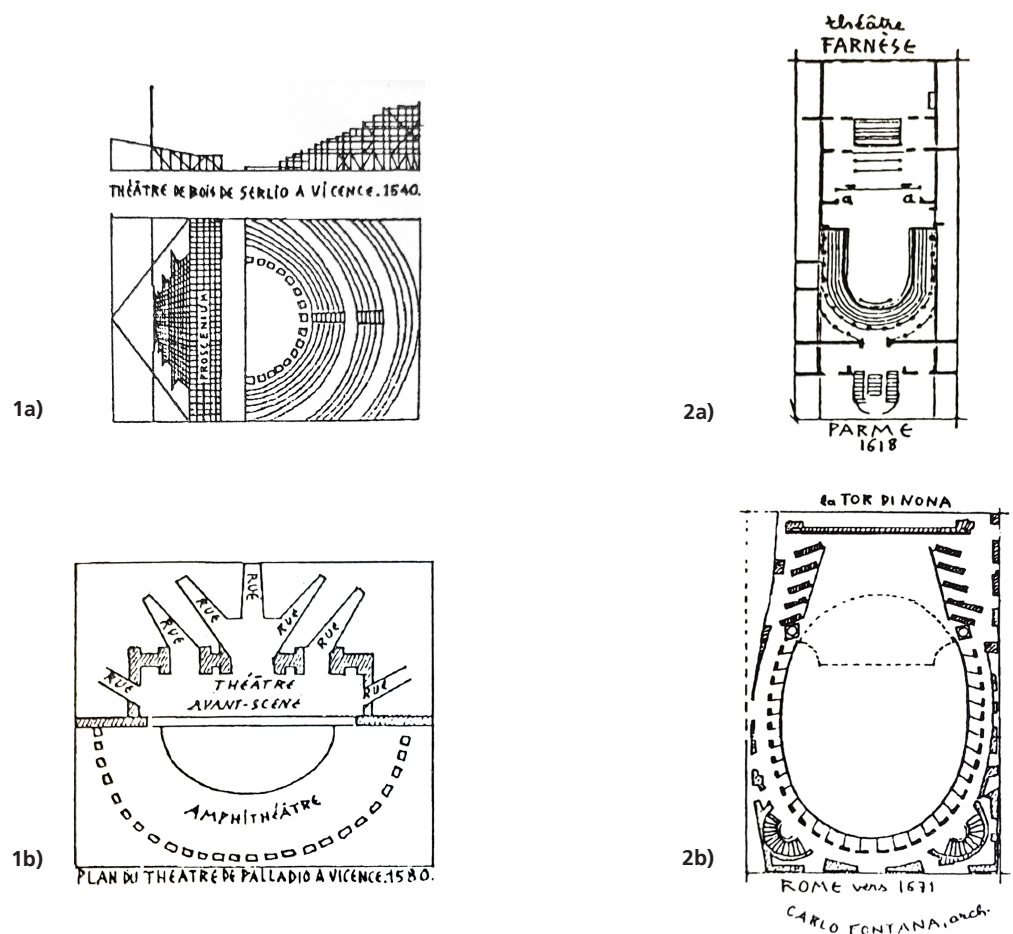
Na Itália (Vicenza, fins do século XVI), o teatro Olímpico de Palladio reproduz para o espetáculo da Comedia Dell'Arte a visão urbana na perspectiva renascentista (figura 1b), rigorosa e apontando para um pensamento cenográfico.

Na França, o salão da aristocracia se equipa com plataforma e arquibancadas deixando o centro como espaço cênico, plano. Forma embrionária do que viria a chamar-se teatro em ferradura, ocupando com o público o centro plano, a platéia. O teatro Farnèse (figura 2a) é um exemplo avançado do teatro-salão, no início do século XVIII.

O paradigma dramatúrgico do romantismo, o drama elisabetano, produz na Inglaterra um espaço diferenciado que, no entanto não viria a ser aproveitado pelo movimento romântico.

Figura 1: a) Teatro de madeira, de Serlio, em Vicenza, 1540; **b)** Teatro Olímpico de Palladio, 1580. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.

Figura 2: a) Teatro Farnèse em Parma, 1618; **b)** Teatro La Tor di Nona em Roma, c. 1671. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.



Um lugar cênico de grande prosccênio, envolto por três ordens de público, praticamente uma arena (figura 3). Claramente um espaço que prescinde de cenografia, onde a componente visual do espetáculo se prendia mais ao colorido das roupagens cênicas, e onde a mudança de lugares se estabelecia por vagas indicações.

A forma elisabetana pouco evolui fora de um contexto cultural anglo-saxônico. O próprio Shakespeare utiliza em um período mais tardio um pequeno teatro frontal, o Black Friars.

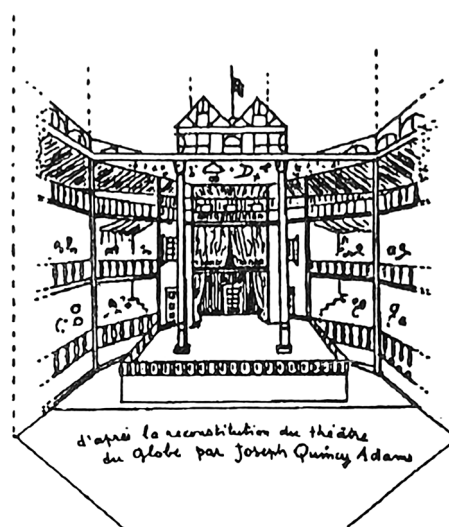
Já o teatro-salão, incorporando a ideia de perspectiva renascentista, evolui para o teatro ferradura, frontal, com ordens laterais envolvendo a platéia, tudo ocupado por público, ficando a caixa perspectiva para a ação cênica. Um exemplo primitivo dessa arquitetura é o teatro da Tor Di Nona (Roma, século XVII) de Carlo Fontana (figura 2b) onde é notável a abertura para a nova tipologia.

Este teatro frontal, fechado, se revela um instrumento acústico de alta sensibilidade, evoluindo para uma sala voltada à música e ao espetáculo melodramático (ópera). A par da sofisticação das condições acústicas, a mecânica da caixa cênica se aprimora permitindo manobras mais elaboradas. Mesmo que a dramaturgia do século XVIII não exigisse grandes mudanças cenográficas, as apoteoses, os “deus ex machina”, estavam incorporados à linguagem clássica.

Exemplos avançados dessa tipologia são os teatros de Bordeaux, de Victor Louis (figura 4) e o Scala de Milão, de Piermarini (figura 5) ambos da década de setenta do século XVIII, enfim, contemporâneos do Sturm und Drang, do Werther e dos Salteadores.

A dramaturgia romântica nasce, portanto, tendo à disposição um instrumento cênico frontal desenvolvido para o melodrama e para o teatro clássico. Uma sala disposta

Figura 3: Exemplos de teatros elisabetanos. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaio, EESC USP, março de 1995.



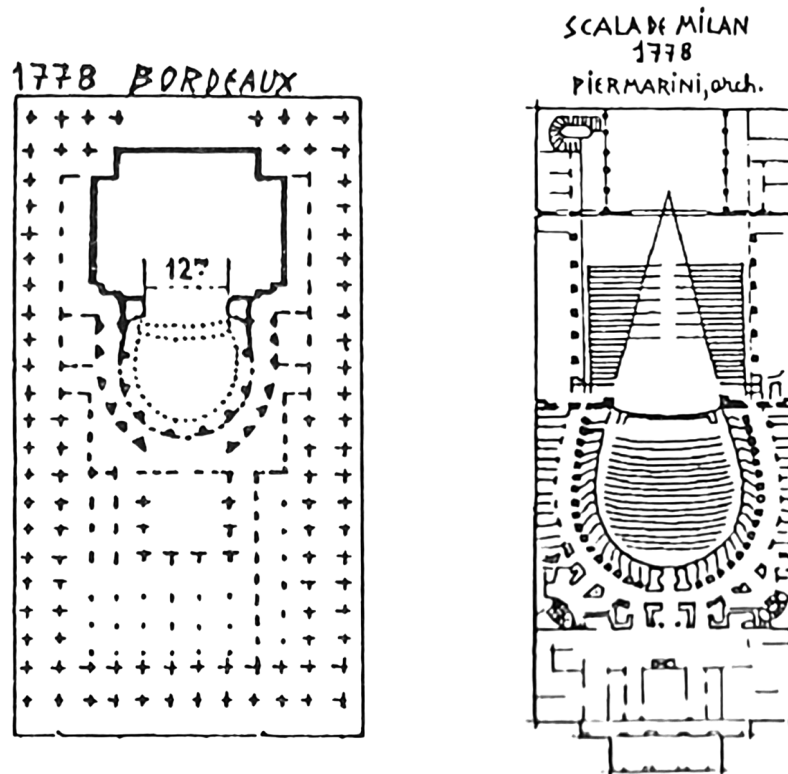


Figura 4 (esquerda): Teatro de Bordeaux, 1778. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.

Figura 5 (direita): Teatro Scala de Milão, 1778. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.

em ordens arquitetônicas, socialmente divididas em torno de uma platéia, separada da caixa de surpresas por boca, cortina e reguladores.

As exigências que a nova dramaturgia impõem ao edifício-instrumento revelam duas tendências: uma tendendo à maior flexibilidade do instrumento de apoio, a outra em busca de um espaço para o espetáculo mais no rumo da sensibilidade.

A primeira impõe ao edifício exigências de avanço tecnológico. Não podemos esquecer que Schiller e Goethe tiveram suas encenações à luz de velas e tochas. Já Vitor Hugo, em *Hernani*, dispunha de iluminação a gás. A luz elétrica alcançou. Verdi e Wagner. A mecânica cênica teve que tornar-se mais ágil para acompanhar as exigências de uma dramaturgia com inúmeras mudanças cenográficas. O *Lorenzaccio* de Musset apresenta trinta e oito mudanças cênicas, o que exigiria uma admirável “souplesse” do aparato de cenotecnia. O trabalho com luz era incipiente apesar dos desenvolvimentos ópticos de Fresnel, não esquecendo que *Lorenzaccio* dispunha tão só de luz de gás.

Esta tendência romântica não questiona o paradigma básico do Scala, arquitetura frontal em ferradura, mas exige dele um avanço tecnológico que o adeque à sua proposta dramaturgic. Na linha desse pensamento poderíamos chegar aos Broadway Shows, musicais que exigem da máquina cênica a mais alta eficiência ilusionista.

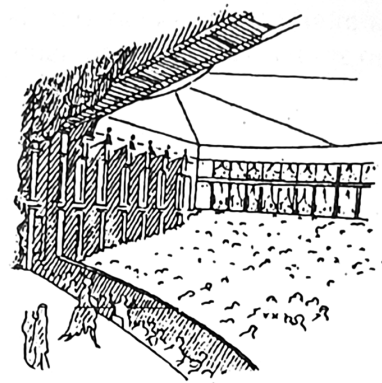
A outra tendência, sem abandonar qualquer princípio da dramaturgia romântica, vai se aprofundar na relação do espetáculo, na interação público-cena criando um

espaço não físico. Encontra seu paradigma, tardiamente, no “abismo de sensações” de Wagner, consubstanciado na Ópera de Bayreuth (figura 6). Agora a tipologia, mesmo não questionando a frontalidade, é reformulada. Abol o teatro-ferradura e instaura a assistência inclinada, eliminadas as “ordens”. Escamoteia a quebra evitando qualquer obstáculo entre a assistência e cena; a sala interpenetra o palco, praticamente abolindo a boca de cena. Procura integrar o palco e os espectadores no intuito de favorecer a criação conjunta do espetáculo em uma tensão de sensações.

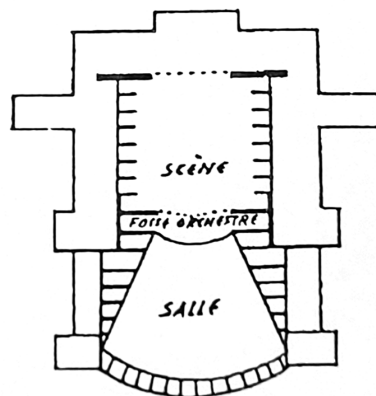
Tardia para o movimento romântico (em 72, quando se a época de Balzac e Maupassant, Beaudelaire já havia morrido), cumpre, no entanto, o ideário romântico, na visão de totalidade, integração dos antagônicos, até de tornar-se, mais tarde, a tipologia democrática da platéia.

A Ópera de Bayreuth ramifica uma encruzilhada no caminho do edifício do teatro moderno. Em um braço o teatro da ilusão tecnológica, oriundo do paradigma Scala. No outro o lugar da interação, questionador de seu próprio espaço, lugar do espetáculo não apenas ilusório: imaginário.

Figura 6: Ópera de Bayreuth.
Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaio, EESC USP, março de 1995.



B
Bayreuth
1872 - 76



Cronologia

- 1760 Goldoni - Os Camponeses
- 1761 Diderot - O Pai de Família
- 1762 Gozzi - Turandot
- 1765 Philidor - Tom Jones
- 1767 Lessing - Minna von Barnhelm
Glück - Alceste
- 1769 Ducis - Hamlet
- 1771 Goldoni - O Ríspido Benfazejo
- 1772 Ducis - Romeu e Julieta
- 1773 Goethe - Götz von Berlichingen
Lenz - Preceptor
Ela se rebaixa para triunfar
- 1774 Goethe - Werter
Piermarini- O Scala (Milão)
- 1775 Beaumarchais - O Barbeiro de Sevilha
Alfieri - Cleópatra
- 1776 Lenz - Os Soldados
- 1777 Sheridan - A Escola de Escândalos
- 1778 García de la Huerta - Raquel
Ledoux - Besançon
Victor Louis - Teatro de Bordeaux
- 1779 Goethe - Ifigênia em Táuride
Lessig - Nathan, o Sábio
- 1780 Goethe -Torquato Tasso
- 1781 Schiller - Os Salteadores
- 1782 - Alfieri - Saul
- 1783 - Ducis - O Rei Lear
Schiller - A Conspiração de Fiesco em Gênova
- 1784 Ducis - Macbeth
- 1784 Beaumarchais - As Bodas de Fígaro
- 1785 Schiller - "O Teatro como Instituição Moral"
- 1787 Goethe - Egmont
Schiller - D. Carlos
- 1789 Kotzebue - Misanthropia e Arrependimento
A. Chenier - Carlos IX
- 1790 Goethe - Fausto
Mozart- Così Fan Tutte
- 1792 *Revolução Francesa
Schiller - "Da Arte Trágica"
A. Chenier - Caio Graco
Cimarosa - O Casamento Secreto
- 1795 *Diretório
- 1796 *Napoleão
- 1797 Goethe - Herman e Dorotéia
Kotzebue -O Asno
- 1798 Schiller - O Campo de Wallenstein
- 1799 Schiller - Wallenstein I e II
- 1800 Weber - A Moça da Floresta
- 1801 Schiller - Maria Stuart
A Donzela de Orleans
- 1802 Kleist - A Bilha Partida
Kotzebue - A Aldeia Alemã
Weber - Peter Schmolle e seus Vizinhos
Cherubini - Anacreonte
- 1804 Schiller - Guilherme Tell
Lesueur Os Bardos
- 1805 Schiller - Demétrio
Chalgrin/Raymond - Arco do Triunfo de L'ETOILE
- 1806 Goethe Fausto (fragmentos)
Ledoux - As Esferas
- 1808 Goethe Fausto (completo)
- 1808 Kleist Pentésiléia
- 1810 Kleist - Catarina de Heilbron
- 1814 Pixéré court - O Cachorro de Montargis
Pellico Francesca da Rimini
- 1816 Rossini - O Barbeiro de Sevilha e Tancredi
- 1817 ILUMINAÇÃO A GÁS NO DRURY LANE
Byron - Manfredo
Rossini - Cinderela
La Gazza Ladra
Schinkel - Catedral de Colônia
- 1818 Schinkel - Schauspielhaus (Berlim)
Grillparzer - Safo
Rossini - Moisés no Egito
- 1819 FRESNEL - LUZ (os difusores)
- 1820 Manzoni - "Teoria do Drama Romântico"
Grillparzer - O Tosão de Ouro

- 1821 Kleist A Batalha de Fehrbellin
Weber O Franco Atirador
- 1822 Iluminação a gás na antiga Ópera de Paris
- 1824 Meyerbeer - Il Crociato in Egitto
- 1825 Pushkin -Boris Godunof
- 1826 Weber Oberon
- 1827 V. Hugo - Cromwell
- 1828 Rossini - O Conde de Ory
- 1829 A. Dumas - Henry III
Gartner - Igreja de Ludwig
- 1830 Puchkin - O Conviva de Pedra
Griboiedov - A Desgraça de ter Espírito
Musset - A Noite em Veneza
V. Hugo - Hernani
- 1831 V. Hugo- Marion Delorme
Meyerbeer - Roberto, o Diabo
Herold - Zampa
Bellini- Norma
- 1832 V. Hugo - Lucrécia Borgia
Goethe - Fausto II
- 1834 Musset Lorenzaccio
- 1835 Büchner - A Morte de Danton
Vigny - Chatterton
Bellini - Os Puritanos
Donizetti - Lucrecia di Lammermoor
- 1836 BUchner - Woyzek
Gogol - O Inspetor Geral
Meyerbeer - Os Huguenotes
- 1837 Browning - Strafford
- 1838 V. Hugo - Ruy Blas
Berlioz - Benvenuto Cellini
Semper - Opernhaus (Dresden)
- 1839 Berlioz - Romeu e Julieta
- 1840 Donizetti - A Favorita
- 1841 Hebbel - Judith
Wagner - O Navio Fantasma (mus.)
- 1842 Martins Pena - O Juiz de Paz na Roça;
A Família; A Festa na Roça
Gogol - O Capote
Wagner - Rienzi
Verdi - O Nabuco
- 1843 V. Hugo - Les Burgraves
Wagner - O Navio Fantasma (lir)
Donizetti - D. Pasquale
- 1844 Zorilla - D. Juan Tenorio
Merimée - Carmen
Verdi - Hernani
- 1845 Wagner - Tannhäuser
- 1846 Berlioz a Danação de Fausto
- 1847 Martins Pena - Quem Casa quer Casa
Gonçalves Dias - Leonor de Mendonça
Verdi - Macbeth
Iluminação elétrica na antiga Ópera de Paris
- 1849 Meyerbeer - O Profeta
- 1850 Wagner - Lohengrin
Mérimée - A Carroça do Santo Sacramento
- 1851 Labiche - O Chapéu de Palha da Itália
Balzac - O Intrigante
Verdi - Rigoletto
- 1852 Dumas - A Dama das Camélias
Verdi - Il Trovatore
- 1853 Martins Pena - O Noviço
Verdi.- La Traviata
- 1854 Wagner - O Ouro do Reno
Gounod - A Monja Sangnária
- 1855 Verdi - As Vésperas Sicilianas
- 1856 Wagner - As Valquirias
- 1857 Alencar - O Demônio Familiar
- 1858 Macedo - O Primo da Califórnia
Offenbach - Orfeu no Inferno
Wagner - Siegfried
- 1859 Gounod - Fausto
Verdi - Ballo di Maschera
Wagner - Tristão e Isolda
- 1860 Garnier- Construção da nova Ópera de Paris
- 1872 Wagner e Semper - Bayreuth

Bibliografia

- ALMEIDA PRADO, Décio. O Teatro Romântico: a Explosão de 1830. In *O Romantismo Guinsburg*, J. org. Perspectiva, São Paulo, 1985.
- BRECHT, B. *Ecrits sur le Théâtre* CARPEAUX, O. M. L'Arche, Paris, 1972.
- História da Literatura Ocidental O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1966. Teatro e Estado do Barroco. In *Estudos Avançados* 4/10, set./dez. 1990, pp. 7-36, USP, São Paulo
- DORT, B. *Theatres*. Ed. du Seuil, Paris, 1986.
- FRANCO Jr., H. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular. In *Revista USP* n. 11 set./nov. 1991, pp. 18-25, USP, São Paulo.
- GAULME, J. *Architectures scénographiques et Décors de théâtre*. Maquard, Paris, 1985.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. Perspectiva, São Paulo, 1985.
- PUSCHKIN, A. S. Esboço de um prefácio a Boris Godunof. In *Revista USP* n. 11 set./nov. 1991, pp. 126-8, USP, São Paulo.
- ROSENFELD, A. Nietzsche e o Irracionalismo. In *Revista USP* n. 11 set./nov. 1991, pp. 6-17, USP, São Paulo.