ILUSTRAÇÃO
BRASILEIRA

Cem annos de theatro.

A mecanica theatral e a arte de encenação.

por Eduardo Victorino

Contentar a todos ninguém o alcançou, muitos se contentaram de aprazer a muitos. O autor tomará por grande honra satisfazer a poucos. — ANTONIO FERREIRA. — Da "Comedia de Bristo".

I

M que pese á opinião de muitos, a verdade é que, no Brasil, o theatro, na mecanica e na arte da encenação, jámais esteve consideravelmente distanciado dos theatros mais adeantados do velho mundo.

A literatura dramatica sim, essa é que, não só tem sido de parco vulto, como, em geral, se conservou em atraso; e, contrariamente ao que sempre se observou na Hespanha, na França, na Inglaterra, e, em remotos tempos, na

Grecia, nunca, entre nós, serviu para crear artistas. E não vá pensar-se que ha exaggero na affirmativa. Basta recordar que João Caetano, — artista admiravel e nacionalista extremado, — não encontrou peças nacionaes que supprindo o seu repertorio, se prestassem ao brilho de seu peregrino talento (1). E na sua época ou mais tarde, quantos artistas de alto mrcimento teve a scena brasileira, sem que a literatura patria lhes desse elementos para creações dramaticas!

De 1822 até ha bem pouco tempo, os nossos repertorios apoiavam-se sempre na literatura estrangeira; das tragedias de Escaylo, Sophocles, Euripedes, Corneille, Racine, Voltaire e Shakespeare ás comedias de caracteres de Molière; dos dramas pathologicos de Ibsen ás comedias de costumes de Scribe, Augier e Dumas filho; finalmnte, toda a produção contemporanea da França, Italia, Hespanha e Portugal.

E o curioso, em nossos dias, é o clamor de certos espiritos alvortados porque não ha interpretes para as peças que... pretendem escrever, como se o actor tivesse o poder de crear o autor.

Se o exemplo de João Caetano não bastasse para destruir essa lenda, teriamos a historia do theatro no mundo inteiro, através todos os tempos, para estabelecer de modo peremptorio que os que assim pensam, laboram em erro. E senão vejamos.

A tragedia grega surgiu (2) com Eschylo e Sophocles e ambos tiveram os actores de que necessitavam. Aquelle, teve dois e este

PLANTA DO THEATRO DE HERODES ATTICO, CONSTRUÍDO EM ATHENAS 160 A. C.

(1) Os grandes papeis de João Caetano, segundo os chronistas do tempo, foram os herões das peças: *Othello*, *Dama de S. Tropez*, *Zaira*, *Os seis degraus do crime*, *Os dois renegados*, *Britannicus*, *O tyrano de Padua*, *Coriolano*, *Cinna*, *Aristodemus*, *Brutus*, *Olojato*, *Camões*, de Castilho, *29 ou Honra e Gloria*, e acima de todos, *A gorgalhada*.

A dama que, com maior relevo, foi a *partenaire* do grande actor chamava-se Ludovina Soares da Costa, nascida em Lisboa, em 25 de Outubro de 1802. Essa notavel tragica estreou no Theatro Constitucional, do Rio de Janeiro, em 28 de Setembro de 1828, e morreu em 10 de Fevereiro de 1868.

(2) O theatro grego nasceu depois dos theatros velhos de muitos milenarios. Os egypcios, os assyrios e os chinezes tinham já uma arte dramatica ao tempo em que os primeiros cantores hellenicos percorriam os burgos da terra luminosa onde deviam nascer, muito mais tarde, Eschylo, Sophocles, Euripedes e Aristophanes.

Ainda não ha muitos annos, descobriu-se entre as ruínas de Jasos, na Asia Menor, uma inscripção que prova a existencia, nesses remotos tempos, de companhias de artistas dramaticos, regularmente organisadas.

Foi nos muros desmoronados de um theatro antigo que se fez a importante e curiosa descoberta.

Existia em Theos, diz a inscripção (*), uma corporação de artistas dyonisiacos, especie de conservatorio dramatico, que fornecia companhias de actores, tanto tragicos como comicos, com os musicos e os auxiliares indispensaveis, ás principaes cidades da Asia Menor.

Com effeito, o documento em questão é uma deliberação pela qual essa

(*) *Curiosités de l'Archéologie et de Broux-Arts.*

tres (3), que tantos eram os necessarios ao desempenho dos grandes personagens das tragedias, *Prometheu* (4), *Electra*, *Medea*, *Edipo*, *Antigona*, *Andromaca*, etc.

A Hespanha, desde Calderon de La Barca e Lope de Vega até Echegaray, Dicente e Guimerà, honrou-se de possuir notaveis interpretes para as obras admiraveis de seus autores e o theatro hespanhol é, incontestavelmente, um dos mais ricos.

Na França nunca escassearam actores e actrices para o desempenho da sua opulenta literatura dramatica.

A patria de Shakespeare orgulha-se de ter visto honrar o tablado os escriptores-actores Marlowe, Ben-Jonson e outros, ao lado do grande Will, cujas obras se representam ha tres seculos, com extraordinario talento.

Mas se passarmos á Italia, — onde, depois do pallido clarão de Goldoni, a decadencia da literatura dramatica se faz sentir, — veremos os grandes Rossi, Salvini, Emmanuele, Novelli, para não recuar muito, representarem apenas o theatro estrangeiro, classico ou moderno. A propria Duse, áparte uma ou outra obra de D'Annunzio e San Benelli, enriqueceu a sua corôa de glorias com as bagas de ouro de suas creações em peças francezas. E Zacconi? Não foram Tolstoi, Turgueneff e Hauptmann que mais contribuíram para o desenvolvimento de seu poderoso genio creador?

Não ha, portanto, razão para o clamor acima alludido. A decadencia do actor é, se o quizerem, mais facilmente a consequencia do estado precario da literatura dramatica mundial. Se esta se desenvolver e elevar, implicitamente veremos surgir aquelle. Escrevamos peças que vivam o momento historico que atravessamos, tragam-se para a scena os homens de hoje — homens, bem entendido, e não titeres como se vêem nas comedias ligeiras que por ali se representam, — e, não o duvidamos, os interpretes apparecerão. Não é tarefa para um mez ou dois, que nao é tão facil assim a formação de um escriptor theatral, nem de um bom actor. Questão de tempo... e de talento. Tudo o mais são palavras vãs, que a vaidade de uns e a inconsciencia de outros vão lançando aos quatro ventos da publicidade.

Dissemos mais atraz que a mecanica e a arte da encenação, entre nós, acompanharam sempre o progresso e não mentimos.

sociedade determina, entre outras disposições, que uma companhia dramatica seja expedida para Jasos, fixando do modo seguinte a sua composição:

Trimocles e Phaetas, *tocadores de flauta*; Posidonios e Sosipatres, *tragicos*; Agatharques e Chacrias, *comicos*; Zenothica, *tocadora de cithara*; Apollonio, *tocador de cithara*.

Nada foi esquecido, nem mesmo os figurantes e os comparsas. Não parece estar-se lendo um desses cartazes que se affixam nas cidades da Italia no principio do Entrudo?

E' bem certo que nada ha de novo debaixo do sol!

O que torna a conformidade mais flagrante, é que está previsto o caso de algum dos artistas designados não se encontrar no seu posto na época designada, impedindo assim as representações. Pagará, nessa hypothese, a multa de mil "drachmas", nem mais nem menos; donde se pôde inferir que os artistas ganhavam por certo honorarios consideraveis. As unicas justificações que o artista podia apresentar eram o mau tempo ou a doença.

Sobre a indumentaria e movimentação scenica, não se colheram informações segundo affirma o notavel archeologo Ph. Lebas.

(3) Tespis, creador do drama, só teve á sua disposição um actor, o qual sustentava o dialogo com o coriphéo e o côro. Não raro, os proprios autores eram levados a representar papeis nas suas obras. Tanto assim que só se descobriram as seguintes classificações artisticas: *actor prius partium*, *actor secundarum partium* e *actor terciarum partium*. Quando havia necessidade de um quarto actor — o que era raro — chamava-se *personagem mudo*, porque só intervinha na acção, como por exemplo, no *Prometheu*, de Eschylo, Bia (força) que não fala nunca.

(4) Como Eschylo dispunha apenas de dois actores, um para o papel de

A primeira evolução da mecânica e da arte da encenação fez-se na França, com as comédias de Augier e Dumas, filho. Estes dois escriptores aprenderam a *fôrma* no copiosíssimo theatro de Scribe — um mestre admirável de combinação das peripecias, — e tiraram a substancia, o *fundo*, na obra de observação da vida burgueza que, com raro talento, traçou Balzac.

Ao romantismo deve-se um certo numero de principios verdadeiros de esthetica theatral, demonstrados na importancia do scenario e da cor local e nos horizontes que rasgou, fazendo intervir as massas na acção scenica.

O theatro de Augier e Dumas, filho, foi o inicio da *verdade* na arte constructiva das peças, na arte de as representar e na de lhes dar o meio ambiente. A revolução, se assim se lhe pode chamar, transpoz as fronteiras: o velho mundo abriulhe os braços, mas o Brasil não tardou em seguir-lhe o exemplo.

Emilio Dour e logo a seguir Furtado Coelho, qual delles o mais completo ensaiador, introduziram nos seus espectaculos todos os aperfeiçoamentos nos scenarios, prestaram cuidados especiais ao mobiliario, conduziram os artistas a trajar com propriedade e elegancia, e tiraram á representação a emphase e o cunho melodramatico, imprimindo-lhe uma expressão mais natural.

Surgiu após, simultaneamente, na França, Inglaterra e Alemanha, o gosto pelos espectaculos scenarios e guarda-roupa de luxo (1), em dramas de apparato, em revistas e em magicas.

Escuso recordar as montagens sumptuosas que fizeram, o Valle, no Theatro Lyrico, o Heller no Phenix, o Guilherme da Silveira, o Dias Braga, a Ismenia dos Santos e mais tarde o Silva Pinto no Recreio, Moreira Sampaio e Adolpho de Faria no Apollo.

☆☆

A segunda evolução e essa a mais importante, por exprimir a idéa do naturalismo ligado á verdade, determinou-a o mestre dos mestres, Antoine. E' certo que, a esse tempo, na Russia, o theatro intimo já se representava com grande naturalidade e absoluto realismo na arte de decorar a scena, mas foi Antoine que, com admirável visão e extrema força de animo, rompeu com as tradições e applicou os novos processos.

Não tardámos tambem em receber a salutar influencia da reforma e as representações do *Quo Vadis?* e da *Honra*, no Recreio (2), e depois nas duas temporadas officiaes do Theatro Municipal, os espectaculos da companhia drama-

Cratos, a figura de Prometheu — que, além de tudo devia ser a de um gigante, — era representada por um boneco. Mas não era só porque não havia actores, nem porque a figura devesse ser a de um gigantesco titan, que se impuzera a confecção do boneco, duas outras razões o determinaram; uma, a da immobillidade a que o actor estaria sujeito durante toda a representação, estendido de costas sobre o rochedo, acorrentado de pés e mãos; a outra, a de ter que desaparecer com o rochedo chão abaixo, o que, naquelle tempo, se tornava mais facil para um boneco que para um homem.

Assim, o actor que fazia o papel de Ephesto, logo que sahia de scena, ia occultar-se atraz do fantochie e recitava as estrophes admiraveis da parte de Prometheu.

A ficção não prejudicava a acção dramatica porque, nessa época, os actores representavam com grandes mascaras. Deste modo, o poeta, fazia nascer das exigencias materiaes da representação, situações eminentemente dramaticas com uma arte maravilhosa.

(1) A indumentaria era, por assim dizer, inexistente nos tempos primitivos, ainda que as togas e os mantos romanos fossem recamados a ouro, o que obrigava os actores a um dispendio assás consideravel. Mais tarde, na Hespa-

CORTE INTERIOR DO THEATRO DE HERODES ATTICO

FACHADA DO THEATRO DE HERODES ATTICO

VESTUARIOS DOS ACTORES TRAGICOS, NA GRECIA

VESTUARIO DOS ACTORES GREGOS NAS COMEDIAS OU NOS DRAMAS SATYRICOS

ILUSTRACÃO BRASILEIRA

tica nacional (3), attestaram quanto havíamos caminhado na mecânica e na arte da encenação.

II

Ao tempo em que, no palco brasileiro, brilhava esse astro luminosissimo que se chamou João Caetano dos Santos, a arte da encenação estava positivamente em estado rudimentar. Ninguém comprehendia que, assim como a missão do actor é a de crear a vida, a da encenação — a despeito de todas as convenções theatraes necessarias, — é a de dar a impressão da realidade, compondo essas duas missões um todo completo e homogeneo.

A encenação não era, a esse tempo, o meio material é physico no qual evoluem os personagens. Não era a preocupação constante da

realidade pelo amor da verdade viva, e não attribuia a qualquer objecto inerte uma expressão ou uma impressão, como actualmente, desde que esse objecto represente na scena o papel que lhe está destinado na vida real.

Não se pensava com certeza que a encenação, que se compõe, antes de tudo, de scenarios, moveis, adornos, vestuarios e effeitos de luz, é uma arte que obedece a leis rigorosas e que essas leis se dividem em duas partes. A primeira — as necessidades permanentes impostas indeclinavelmente a todos aquelles que, para exprimir uma visão da vida, interpretam homens e mulheres nas evoluções scenicas; a segunda — as necessidades temporarias e variaveis devidas ao momento historico em que os personagens vivem, e aos usos e costumes da raça e do meio social, e ainda ás convenções a que as peças estão submettidas.

Ao passo que, então, a arte da encenação era quasi nulla, nos nossos dias, como qualidades principaes, requer verdade, fidelidade, precisão e exactidão, pois é considerada como um desdobramento mais moderno da arte dramatica, graças ao movimento — a essa admiravel e maravilhosa força que se chama o "movimento". Hoje, nenhum esforço é poupado para dar ao publico a impressão da realidade transportada para o palco. Tudo tem uma importancia capital: do scenario aos moveis e adornos; da tonalidade da luz á interpretação.

E senão, vejamos o que se encontra em cada um de nós, no campo da nossa subjectividade. Primeiro, a impressão deixada pelo objecto externo, depois, idéas, desejos, paixões, finalmente, todos os estados d'alma. E' evidente que sendo a segunda parte a mais forte, a ella é que se deve submeter a encenação. Logo, a arte da encenação terá realisado quanto pôde e deve realizar, desde que

nha, é o proprio Cervantes que nol-o conta no prologo de uma de suas comédias:

"Eu, como mais velho, digo que me lembro de ter visto representar o grande Lope de Rueda, homem insigne quanto ao ingenho e representação... No tempo desse celebre actor hespanhol, todo o arsenal de um actor de comédias se fechava em um sacco e consistia em tres ou quatro vestes de pelles brancas, guarnecidas de couro dourado, outras tantas barbas, cabelleiras, calças e calções."

Goldoni põe esta indicação na decima-setima scena do terceiro acto da *Inquietudini di Zelinda*: "aqui a actriz apparecerá com outro vestido, ou se não puder, com um lenço de seda enlaidado em volta do pescoço."

Na França, só em 1787, é que Talma para crear os papeis das tragedias gregas, até então representadas com as roupas que se usavam nesse tempo, fez confeccionar vestuarios copiados das estatuas e dos baixos e altos-relevos existentes nos muscus. Foi uma verdadeira revolução.

Dahi é que principiou a cuidar-se do vestuario no theatro.

(2) Companhia Dias Braga, director artistico e ensaiador, Eduardo Victorino — 1902.

(3) Theatro Municipal, empresa e direcção de Eduardo Victorino. 1912-13.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA

represente o objecto com o seu caracter, de modo que a sua presença encerre toda a expressão e suscite toda a impressão que encerra e suscita na vida real, porque todos os objectos têm uma expressão e produzem uma impressão. E dessa harmonia da verdade realçada, resulta uma sensação esthetica tanto mais de apreciar, quanto se tem proclamado axiomáticamente: "na arte, as intenções não são nada, a obra é que vale."

Sem duvida, só pela suggestão é que se podem crear umas tantas coisas, taes como a luz do sol, o luar, a chuva, a trovoadas, o calor, o frio e a neve, impossiveis de arrancar á natureza, mas tambem só pelo movimento é que se alcança exteriorisar as paixões e os pensamentos da multidão e é que se obtém que o actor exprima os sentimentos e as idéas de seus personagens.

☆ ☆

Desde as suas origens, na Grecia, onde as representações se faziam ao ar livre e, portanto, num só scenario, o drama visava, acima de tudo, a ferir a sensibilidade e a intelligencia do espectador, sem se preocupar com o sentimento esthetico visual.

"O drama destinava-se então, muito especialmente, a impressionar e a agitar no publico as grandes paixões do "terror pela fatalidade do destino" e da "piedade" que, por uma lei psychologica universal, "os homens experimentam pelo soffrimento de seus semelhantes".

Eram tres os assumptos maximos, nessas tragedias: a luta do homem contra as forças superiores a elle, o destino inconjuravel; a luta de um homem dotado de uma força sobrehumana contra os outros homens, cuja vontade de poderio não se lhe submettia, e finalmente, a mais tragica de todas as lutas, a do homem contra si proprio, quando uma paixão — ambição, amor ou ciúme, — se apodera de todo o seu ser, lhe destrói o equilibrio de sua constituição psychica e se torna idéa fixa, obsessão, demencia, furia, enfermidade criminosa. E para corresponder ao gosto elegante dos hellenicos pelos nobres discursos, esses tres themas eram desenvolvidos sob uma fôrma poetica."

Esse caracter de obra intellectual e emotiva da tragedia perdurou até á evolução romantica que renovou o senso historico, pois que, se os homens continuaram identicos em sua estrutura psychica, a expressão dessa estrutura foi profundamente modificada.

Antes, porém, que essa evolução viesse a produzir-se e com ella se desse o inicio da arte da encenação, o theatro devia ainda continuar por muitos seculos a constituir-se apenas das peças, dos actores e actrizes, dos machinistas e dos costumes.

A propria *Commedia dell'Arte*, nos seculos XVI e XVII, limitou em absoluto, as necessidades da encenação, a começar no texto da obra e a acabar no desempenho, que ambas as coisas se faziam de improviso. A *Commedia dell'Arte*, puramente italiana, era um genero á parte que, na França, se chamou *Comédie à l'improvisu* (1). Os actores não decoravam nada; bastava-lhes, para representar uma comedia, conhecer o assumpto e o entrecho, um pouco antes de entrar no palco. Esta necessidade de representar de improviso, dificultava a admissão dos actores. Era indispensavel que possuíssem facilidade de fallar e tivessem talento e muita imaginação, sem o que, não era possivel dar a impressão de que a peça fôra escripta e estudada. Quando se dizia, "é um bom comediante italiano", tecia-se-lhe implicitamente um elogio á intelligencia e dotes de improvisação.

Riccoboni, em 1723, escreveu na sua *Historia do Theatro Italiano*: "o improviso dá logar á verdade da representação, de sorte que, vendo-se mais de uma vez o mesmo enredo, se pode vêr de cada vez uma peça differente. O actor que representa de improviso fal-o com mais vivacidade e mais naturalidade que aquelle que decorou a parte. Como está possuido do que diz, porque lhe vem espontaneamente aos labios, sente-o melhor que se estivesse a soccorrer-se da memoria. Mas, essas vantagens da comedia improvisada são compradas a troco de inconvenientes sérrimos. Exige actores de talento (2), exige-os de igual talento, porque o desastre da im-

provisação consiste na desigualdade dos actores. E' necessario que os interlocutores disponham de igual intelligencia, e basta que um seja inferior ao outro, para que as replicas percam a oportunidade e o brilho, e a representação esmoreça."

Não eram, porém, apenas essas faculdades as unicas que se exigiam de um actor daquelle tempo; muitas outras, entre as quaes a acrobacia, se lhe tornavam necessarias. Quando lhes faltava a palavra, costumavam sahir da apertada situação por um *lazzi*, o que equivale a dizer, um recurso comico. Assim, davam um salto perigoso, "bofetadas" com os pés, fingiam apanhar uma mosca que enguliam com satisfação, etc.

Todas as *troupes* italianas, a do Scala, os "Gelos", os "Confidenti", os "Uniti", eram ambulantes e representavam quasi sempre em altos tabladados, tendo por fundo um panno, através cujas aberturas se faziam as entradas e sahidas dos actores. Mais tarde, no seculo XVII, na Italia e na França, os italianos, num quadro muito approximado dos actuaes theatros, exhibiram-se com um luxo enorme de machinarias, mutações de scenario, fogos de artificio, fontes, e, vindas dos altos do palco, desciam aguias e extranhos passaros, ou, galopando no tablado, passavam centauros e bichos fantasticos.

As sumptuosas encenações não são de invenção recente, como muita gente suppõe. Já em 1690, em Parma se executou uma mutação assombrosa. O machinista, por meio

de rodizios, fez passar a platêa para o amphitheatro, carregada com mais de mil pessoas, sem as incomodar. Os musicos foram conduzidos pelo mesmo systema para debaixo do palco. E depois disso, foi o local da platêa transformado em piscina, e inundado até cerca de dois metros de altura, para que se realisasse um combate naval á maneira romana.

Por essa altura, o genio de Shakespeare contentava-se com os letreiros que davam ao publico as indicações do logar da acção.

Ora, como Shakespeare tem sido o autor mais discutido e o mais contestado, não admira que houvesse quem attribuisse as suas peças á factura improvisada da *Commedia dell'Arte* que estava tambem em uso na Inglaterra, onde tinham ido representar os celebres comediantes italianos, a formosa Andreini, Fiorelli, Constantini, Cecchini e Octavio, os quaes, na sua passagem por Londres, haviam transmitido a sua arte.

A suggestiva questão foi levantada pelo escriptor inglez, Ed. Gordon Craig, na revista *The Mask*, segundo o qual, "o director do theatro que reformava ou modificava a peça do incomparavel poeta, pedia-lhe para deixar livres os dialogos reservados aos principaes herões. Só os textos secundarios eram escriptos. Os outros, polidos, repolidos, melhorados do acaso dos improvisos, só mais tarde

e gradualmente, durante as representações se fixavam. Os grandes papeis, confiados a actores de *primo cartello*, homens de letras e de espirito, brotavam espontaneamente, consoante o humor do interprete.

Segundo a tradição, attestada por Burbage, Herninge, Aleyne e Taylor, subiram ao tablado não só o proprio Shakespeare, como os grandes escriptores Marlowe, Greene, Peele, Kyd, Heywoode e Ben Jonson.

Com essa theoria nova, a contribuição de Shakespeare fica consideravelmente reduzida e o seu valor muito diminuido.

Gordon Craig vê em Shakespeare, o actor, o especulador, o director do "Theatro do Globo", especialmente indicado para escrever as peças, trabalhá-las sobre antigos argumentos e prepará-las ao gosto do tempo.

Das quarenta peças de Shakespeare, affirma Craig, só ha duas, de que não se acharam as fontes, nas obras da época ou mais recuadas.

A maioria dos espectadores dos nossos dias ignora os methodos dramaticos da época elisabethana e pensa que as tragedias de Shakespeare sempre foram assim representadas e montadas, como se vêem hoje, obedecendo ás leis da arte da encenação. Não têm a menor noção do que sejam essas adaptações e não calculam que, de todas as innovações do theatro, a queda do "panno de bocca de scena" foi talvez a que produziu maior effeito sobre a construção dramatica.

A COMEDIA ITALIANA
(Desenho de Marillier)

(1) Comedia sobre o enredo ou improvisada.

(2) A bella Andreini era socia de varias Academias e latinista renomada.

ILLUSTRAÇÃO
BRASILEIRA

Cem annos de theatro.

A mecanica theatral e a arte de encenação.

por Eduardo Victorino

(Continuação do numero de Outubro)

O tempo de Shakespeare a arte do autor dramatico não era a de deter a acção sobre uma situação palpitante, deixando as personagens num dilema, para entusiasmar a platéa e lhe espicaçar a curiosidade.

A esse tempo, o grande Will movia um pequeno numero de personagens, no decorrer de uma tragedia, em trinta e seis locaes diferentes, consumindo seis ou sete lustros, enquanto que hoje, num só salão, no espaço de horas, com uma simples fabula, como no tempo classico, qualquer bom autor movimentava uma infinidade de personagens.

A influencia da *Commedia dell'Arte*, sobre o theatro, a literatura e a pintura, talvez fosse de notar, mórmente na França, por ter trazido o movimento, a côr, a exuberancia da vida; mas sobre a encenação, já o dissemos mais atraz, foi negativa, muito embora puzesse em voga certos efeitos de "machinarias".

E dizemos que, na França, se deveria ter sentido a sua influencia porque o grande Molière não desdenhou a adopção dos processos de improvisamento no palco. Convidando notar que todas as *troupe*s celebres italianas foram representar em Paris, a partir de 1570, e até em 1653 se estabeleceu, ali, uma, com caracter permanente, que trabalhava alternadamente com a companhia de Molière, no theatro do Palais Royal.

Só então é que a comedia italiana se afrancezou, mas guardando os seus principaes caracteres.

Molière, como Shakespeare, tambem soffreu ha pouco tempo um terrivel ataque sobre a autoria de suas obras. Da pécha de plagiario não escapou elle, nem escapa ninguem.

Desse peccadilho confessou-se culpado numa phrase hoje corriqueira: *Je prends mon bien où je le trouve*; mas, o que deixou meio mundo embasbacado foi a declaração de Pierre Louys — o famoso autor de *Aphrodite* — de que a maioria das comedias attribuidas a Molière fora escripta por Pierre Corneille.

Pelas allegações de Pierre Louys, Molière limitou-se a assignar as peças que Corneille escrevia e às quaes recusava seu nome porque, nesse tempo, a comedia era um genero desacreditado e só a tragedia engrandecia e elevava o autor.

III

Documentos que chegaram até nós — essenciaes ao conhecimento da historia da nossa arte dramatica, num dos seus mais bellos momentos de vibração artistica, — permittem-nos reconstruir a scena pittoresca e confusa desde 1833 até 1875, onde começa um movimento de innovação da arte de encenar as peças.

Começaremos, porém, por assignalar que o primeiro theatro construido no Brasil foi a "Casa da Opera", do padre Ventura, no largo do Capim, a qual, segundo noticias vagas, se tinha anteriormente chamado "Opera dos Vivos". Foi ali que, a partir de 1733, se representaram as peças de Antonio José da Silva, o *Judeu*, intituladas: *Labyrinto de Creta*, *Vida de D. Quixote*, *Encantos de Medea* e outras.

Ardeu esse theatro e após a reedificação teve o nome de "Nova Opera". Era seu proprietario o bailarino portuguez Manuel Luiz,

que tambem se distinguia como tocador de fagotte. A vida dessa casa de espectaculos não deu luzimento á arte dramatica.

Mais tarde, D. João VI construiu no largo da Sé, hoje São Francisco, um theatro que se chamou "Real Theatro de S. João", e foi inaugurado em 12 de Outubro de 1813, com as peças *Juramento dos Nunes* e *Combate de Vinheiro*. Os scenarios dessas peças eram de grande apparato, segundo as chronicas.

Nesse theatro trabalhou immediatamente uma companhia que veio de Portugal, da qual faziam parte, além da grande actriz Marianna Torres, os artistas Victor Pofirio de Borja, Maria Amalia da Silva, Antonio José Pedro, Maria Candida Portuguesa, Maria Candida Brasileira, Estella Joaquina de Moraes Paiva, Antonio da Bahia, Domingos Botelho, Manoel Alves, Ladislau Brasileiro e José Evangelista, todos de nome nos palcos de Lisboa. Como regente, trazia o celebre Marcos Portugal; sendo machinista o Luiz Gago e scenographos, José Leandro, Manuel da Costa, Reis e Debret.

Os espectaculos dessa companhia foram cortados, cheios de tribulações e de mingualdo interesse artistico.

O primeiro espectaculo realisado no primeiro imperio teve logar a 25 de Março de 1824, para solemnisar o acto do juramento da Constituição do Imperio, pelo senhor Dom Pedro I.

Subiu á scena o drama sacro *A vida de Santo Hermenegildo*. Nessa mesma noite, altas horas, ardeu o "Real Theatro de São João" (1).

Reedificado, foi, em 22 de Janeiro de 1826, inaugurado com o nome de "Theatro S. Pedro de Alcantara", subindo á scena a opea *Tancredo*. Solemnizava-se nesse dia o anniversario natalicio da princeza D. Maria Leopoldina.

Data dahi a existencia de companhias mais ou menos regulares, onde sobressahiam actores de vulto, uns, vindos de Portugal, outros, formados aqui e aqui nascidos.

O theatro nutria-se das tragedias classicas, dos dramas de capa e espada e das farças.

Era o periodo dos lances patheticos, dos sublimes e romances heroismos, da lagrima de cera e da gargalhada bonançhona.

A tragedia, bem como a comedia classica, herdara da idade média a severa simplicidade do scenario e a quasi mudez do quadro, acompanhados de uma verdadeira escassez de accessorios.

Basta recordar que, para representar a *Phedra*, se precisava só de um palacio e de uma cadeira para a heroína; para o *Cid*, uma sala com quatro portas e uma poltrona para o Rei; para o *Tartufo*, uma sala, duas cadeiras de braços, uma mesa com um panno e dois castiçoes; para o *Azarento*, uma sala, dando sobre um quintal, uma vassoura, um maço, um cofre pequeno, uma mesa,

PLANTA DO THEATRO DE POMPEU, EM ROMA

uma sala, duas cadeiras de braços, uma mesa com um panno e dois castiçoes; para o *Azarento*, uma sala, dando sobre um quintal, uma vassoura, um maço, um cofre pequeno, uma mesa,

(1) Este theatro ardeu tres vezes. Depois que se chamou S. Pedro de Alcantara, o primeiro incendio teve logar em 8 de Agosto de 1851. Um anno e dez dias depois reabriu as suas portas, reedificado por João Caetano dos Santos, subindo á scena o drama de Gozlan *O livro negro*.

Em 27 de Janeiro de 1856, ardeu de novo. Reconstruido a expensas do marquez do Paraná, amigo de João Caetano, foi reaberto em 3 de Janeiro de 1857, com a representação do drama *Affonso Pietro* e do vaudeville *Ketty ou A volta á Suissa*.

Neste incendio perdeu-se o famoso quadro a oleo do reputado scenographo João Caetano Ribeiro, *As bodas de Canaan*.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA

uma cadeira, preparos para escrever e dois castiçais (1). E assim por diante.

Tal era, pouco mais ou menos, a encenação exigida para se representar o teatro clássico.

Para os dramas de capa e espada, que foram contemporâneos ou de acção em épocas recuadas, os cuidados de encenação eram exclusivamente para o número de cenários que exigiam, porque para o mobiliário e acessórios não excediam em muito mais aos exigidos para as obras clássicas.

Só em 1852 é que, sob a direcção de Heliodoro dos Santos, se organizou uma companhia que iniciou as representações dos chamados "dramas de casaca" (2). João Caetano (3), que só gostava de representar tragédias ou dramas de capa e espada, não abordou as peças de actualidade desde logo (4).

Um dos ensaiadores que mais se distinguiu no tempo de João Caetano, mórmente nos "dramas de casaca", foi o capitão Berardo que, no dizer de um anotador da época, "sabia compor a attitudé dos actores e ensinar-lhes a declamar com vigor e paixão".

A representação emphática e tonitruante ainda se arrastou até depois do período florescente desse reformador admirável que se chamou Luiz Candido Furtado Coelho.

Pouco depois da guerra de 70, a arte da encenação, na França, — d'onde nós, mais tarde, recebemos o influxo — começou a inquietar certos espiritos ainda aferrados aos princípios da clássica scena nua, porque o teatro de Augier e Dumas filho exigia a exacta reprodução do *meio*. Esses autores que determinaram o aperfeiçoamento da arte de ensinar uma peça, marcaram o período de evolução da literatura dramática, imprimindo um forte impulso para uma mais perfeita interpretação da arte de representar.

Emílio Augier seguia a tradição clássica e dava da sociedade uma imagem exacta, observava-a com justeza e com a sua superioridade, o seu bom senso e sua fórmula sympathica de compôr, apresentava com uma especie de romanesco o quadro da vida burgueza.

As circumstancias e as idéas que dominavam então, renovaram os assumptos que abordava com superioridade. O *Genro do senhor Poirer* é uma comédia de costumes modelar e o *Filho de Giboyer* é superior a qualquer peça de thesè, porque abriu o caminho ás investigações sociaes.

Quanto a Dumas filho, digam o que disserem, ainda hoje se sente a influencia da sua acção. O *raisonneur* foi abolido, com seus discursos e paradoxos, mas admittimos o "confidente" incorporado á acção. Inovador prodigioso rebelou-se contra a sociedade e mostrou a pobreza de idéas e a mesquinhez da moral proclamada (5). A sua technica theatral não soffreu reformas e os melhores "carpinteiros" de hoje não se afastam dos seus processos.

Foi com a obra d'esses dois notáveis homens de teatro, Augier e Dumas filho, que, na scena, se começou a ver a vida verdadeira, a vida íntima, quer na representação, quer na moldura, em cujo meio se debatiam os conflictos dos interesses quotidianos e das paixões mesquinhas.

Os que eram pelo clacissismo, Sarcey na vanguarda, entendiam que só os móveis e os objectos *necessarios* á representação deviam ser reaes; tudo o mais podia ser pintado no cenário. Não queriam quadros complicados que distrahissem a attenção do espectador. "Uma sala, um mar, um pateo é quanto chega; o espirito do espectador se encarregará de encher ou completar o quadro."

Ora, tendo cada espectador um espirito seu, proprio, mais ou menos diverso do espirito do seu vizinho, acabaria a scena por ficar completada de tantos modos diversos, quantos fossem os espectadores. Era, sem discussão, uma concepção errada, e contra ella se levantaram os reformadores, — entre os quaes o mestre do naturalismo, Emilio Zola, — differenciando o teatro antigo do teatro moderno. E Zola, provou então, que os personagens das tragédias e comédias clássicas eram typos e não homens verdadeiros,

(1) *Mémoire de Mahelot et Laurent*. Bibliothèque National, de Paris, sob n. 24.330.

(2) Contemporâneos.

(3) O primeiro elenco de João Caetano, auxiliado pelo marquez do Paraná, era o seguinte: Estella Sezeffredo, Antonio Borges, João Caetano, Francisco de Paula Dias, João Antonio da Costa, José Romualdo, Joaquim Nostardo de Santa Rita Jordão, Quintanilha, José Moreira, José Carlos, José Pedro e José Fluminense.

Estreou em 2 de Dezembro de 1833, em Niteroy, com o drama *O principe amante da liberdade ou A Independência da Escocia*. Veiu depois para o Rio, indo trabalhar no Theatro Vallongo, à rua da Imperatriz.

(4) Arthur Azevedo, em um de seus folhetins, afirmou que João Caetano nada fez pelo teatro e muito menos pela literatura brasileira.

Contra essa opinião, levantou-se o Dr. Pires de Almeida, escrevendo longamente no 3º volume de sua obra, intitulada: "Brasil-Theatro".

(5) "Essa voz pronunciava precisamente as palavras de que a multidão tinha necessidade. Ella dizia sobre o amor, sobre o dinheiro, sobre o adultério, sobre as relações entre filhos e paes, sobre a chaga da prostituição, as phrases que era preciso que uma bocca humana atirasse nessa época". *Essais de psychologie*, por Paul Bourget

para os quaes o cenário e o meio ambiente não podiam ser encarados como uma influencia sobre a acção e a sua personalidade.

"Harpagão, explicou Zola, é o typo geral do avarento, assim como Othello é o do ciúme, os quaes podem ser-nos apresentados numa scena nua e desprovida de moveis e accessorios. Já o mesmo não se pode dar com os personagens do *Genro do senhor Poirer*, ou com os da *Dama das Camélias*, porque a estes o meio ambiente é indispensavel."

De facto, não era possível limitar o teatro á representação. A arte de representar e a arte da encenação não podiam estar-separadas. A primeira era já uma arte perfeita, a outra uma arte perfectivel. Cada uma dellas, creando sensações particulares, consegue particulares expressões; e precisamente por serem caracteres communs de todas as sensações ha entre ellas uma natural affinidade e a sua importancia reside no conceito de analogia que as reúne.

Dahi o triumpho obtido pelos reformadores.

A arte da encenação principiou a ter um grande valor, porque, forçoso é convir, a encenação real é, para o teatro, o que a descriptção é para o romance.

A scena deve dar a impressão exacta do ambiente em que se desenrola a acção, determinando os habitos dos personagens pela sua posição no decorrer dos actos. Essa é a impressão e expressão objectiva que deve produzir, tão realista quanto possível.

Logicamente, não se deve levar a exactidão da verdade demasiado longe, porque é preciso que fique uma parte *convencional*, para não se cahir em erros graves (1).

A verdade, fidelidade e realidade requeridas não significam: *realismo* e *exaggero*. Assim como ha verdades que não se dizem por serem inconvenientes, assim no teatro a *verdade* necessita de ser attenuada no que ella, muitas vezes, tem de inconveniente. O quadro em que se representa uma peça deve harmonisar-se com o pensamento do autor, creando um *meio* e não deve nunca, por excessos de realismo, attrahir e distrahir a attenção do espectador, porque tudo quanto for preocupação de produzir *effeito*, embora real, prejudica.

Ha scenas reaes que reproduzidas no teatro dramático produzem *effeito* negativo, porque pertencem ao que classificaremos de "visualidade". Por exemplo, uma inundação com agua a valer, um incendio com labaredas verdadeiras, etc., só poderão admittir-se supprimindo o dialogo e ainda assim, haveria muito de fantastico em qualquer desses episodios.

Contemporaneamente, em Inglaterra, inaugurou-se uma encenação nova, através a qual o drama poetico se tornou um organismo sensível e como que sensual, cheio de calor e de luz, cuja tradição esse paiz conserva, tanto nos cyclos Shakespearianos em que se illustrou Irving, como nos bailados e nas revistas do "Empire Theatre", onde os scenographos, machinistas e electricistas desenvolvem uma sciencia e uma habilidade que ainda não foram ultrapassadas.

Foi com *effeito* em 1850 que Carlos Kean, filho do grande actor Edmund Kean, montou no "Princess Theatre", dezesseis ou dezessete dramas de Shakespeare, tentando traduzir na realidade visível, com uma fidelidade perfeita e uma magnificencia digna delles, as sumptuosas imagens que, como quadro de seis heroes e de suas heroínas, tinha traçado a fantasia soberana do Celta que, com tanta arte, sabia fazer gosar e soffrer os nossos corações a um só tempo.

A tentativa de Carlos Kean obteve unanime admiração e uma emulação mundial.

No *Mercador de Veneza* impressionava a contemplação feérica dos palacios e do mar; no *Henrique VIII*, deslumbrava a scena do coroamento, precedida de uma procissão de centenas de comparsas, vestidos a rigor e com grande luxo, emquanto um cenário caminhando como um panorama, mostrava o trajecto que ia do palacio de Westminster até á igreja dos Irmãos Cinzentos; e no *Henrique V*, causava pasmo a entrada do velho rei pela ponte de Londres, realisada tambem com o auxilio de uma scena giratoria.

Após os inglezes, coube aos allemães innovar a arte da encenação.

A famosa "troupe" do duque Georges Saxe-Meiningen não quiz sómente, como o tinha feito Carlos Kean, illustrar o drama com quadros plasticos e coloridos que puzessem os personagens no local onde elles se tinham realmente movido, mas pretendeu dar a vida do gesto e da voz aos seus actores que, até então, eram mudos e mortos.

(Continúa no proximo numero de Novembro)

(1) Entre muitos erros de *abuso* de realismo que se têm commettido, cito este: Um dia o grande artista Furtado Coelho poz ao fundo da scena, sobre um fogão, um espelho verdadeiro. Pela inclinação com que foi disposto, o espelho reflectia o ponto e a respectiva cupula. O ponto era o procycto ensaiador Adolpho Faria que, graças á segurança com que todos os interpretes sabiam a peça, se entreteve a fazer caretas e gestos para os artistas. Os espectadores das primeiras filas aperceberam-se do facto, pelo espelho e divertiram-se durante o acto, rindo a bom rir, em scenas bastantes tristes da peça, o que intrigou a companhia. No dia seguinte, o espelho foi substituido por um artificial.

ILLUSTRAÇÃO
BRASILEIRA

Cem annos de theatro.

A mecanica theatral e a arte de encenação.

por Eduardo Victorino (CONCLUSÃO)

O povo lamentavel dos figurantes que resuscitou, foi o còro que individualizou, fazendo-os participar da acção pelo olhar, pelo movimento, pelo grito.

De tal modo se houve a troupe que dramas como *Julio Cesar*, *Contos de inverno* e *Guilherme Tell*, attingiram a uma intensidade de effeito até aquella data nunca suspeitada.

A tentativa do theatro de Bayreuth, concernente á opera, não interessa aqui.

Se bem que as obras de Wagner comportem um vastissimo desdobramento de encenação, Wagner, a quem tinham nascido os dentes no theatro, cuidava e era zelosissimo de todos os detalhes dos *trucs* machinados de suas obras: forjar a espada de *Siegfried*, o dragão desta mesma opera, os vapores que envolvem a *Valkyria*, os nevoeiros do *Crepusculo dos deuses* e tantos outros effeitos scenicos.

As innovações propriamente scenicas realizadas pelo systema Asphaleia, graças ao qual certos espaços do palco, por determinadas disposições hydraulicas, pôdem descer para o porão, levando uma scena completa que, num abrir e fechar de olhos, será substituída por outra, enquanto que, na parte superior, se está representando num quadro differente, abreviando assim o intervalo de dois ou tres quadros, não interessa á arte da encenação.

Dahi a sua curta vida de experiencias que não chegaram até nós.

Tambem não interessam as tentativas do Theatro Real de Munich, onde a acção theatral era distribuída de tal maneira que os acontecimentos de pouca importancia e independentes do meio, se passavam no prosenio, enquanto que a acção principal se movia na scena propriamente dita, de modo que nos dramas densos, complexos e muito movimentados, como são os de Shakespeare, a acção pôde seguir-se sem outra interrupção que a da quédá e abertura do panno da "scena central".

Finalmente, tambem são despidas de interesse as scenas gyatorias como a que realizou pela primeira vez o intendente de Possart, no Residenztheater, de Munich, de um machinismo bastante simplificado.

Ha poucos mezes, um francez, Mr. Charles Granval, inventou uma *plaque-tournante* que, segundo lemos, offerre combinações multiplas para a plantação dos scenarios, para a realização de numerosas perspectivas e para a montagem de peças de grande espectáculo divididas em muitos quadros. A Comedia Franceza fez uma experiencia da *plaque-tournante* num espectáculo em que se representou, tal como havia sido escripta, uma peça de Musset. O exito foi minimo.

Por esse mesmo tempo já a evolução da arte do encenar as peças florescia na França, quando regressaram da Europa, Furtado Coelho e Lucinda Simões.

Installaram-se de novo no Theatro S. Luiz (1) desta cidade, onde já tinham tido vastas noites de gloria, e iniciaram uma serie de representações com algumas dessas mesmas peças que, em Paris, serviram para revolucionar a arte da encenação.

As representações de peças como *Dalila*, *Demi-monde*, *Homens de marmore*, *Vida de um rapaz pobre*, *Estatua de carne*, *Supplicio de uma mulher*, *Lenço branco*, *Lucia Didier*, *Solteirões*, *Por direito*

(1) Na rua do Theatro e demolido ha hem uns 40 annos.

se conquista, *Morgadinha de Val-flôr* e o original de Alencar, *Demonio familiar*, com uma encenação caprichosa, onde, afóra os moveis indispensaveis aos artistas, havia muitos outros e varios objectos puramente decorativos e um sem numero de detalhes no desempenho, que evoluiu igualmente, adquirindo uma naturalidade até então desconhecida, essas representações, diziamos isso, produziram verdadeira sensação e marcaram definitivamente o segundo periodo brilhante do theatro brasileiro.

As companhias de então e não eram poucas, começaram a adoptar esses mesmos processos de *verdade* na encenação de seus espectaculos.

Furtado Coelho, com a sua rasgada intelligencia, ia sempre abrindo novos horisontes. Sem modificar as leis dramaticas, numa constante preocupação de modernismo, de equilibrio e de clareza, discreto no uso dos effeitos accessorios, deu sempre provas de absoluta probidade e consciencia artisticas.

Foi elle que introduziu no theatro do Rio as salas forradas com os papeis pintados que começavam naquelle tempo a divulgar-se na sociedade. Houve até quem o visse, no Theatro Lucinda, de sua propriedade, no alto de uma escada, junto á lateral de uma scena forrada de algodão a collar o papel pintado, tal o exaggero de capricho que elle punha no tocante á encenação.

O theatro, no Brasil, deve-lhe muitissimo.

Durou algum tempo, não muito, essa febre de *verdade* na arte da encenação.

Foi quando principiou o reinado da opereta e algumas companhias de declamação tiveram que se dissolver, já porque a concorrência as esmagasse, já porque alguns dos principaes elementos tivessem corrido para o trô-lô-lô, ou ainda porque, quaes andorinhas, os artistas agrupados immigrassem em busca de outro verão...

Entre muitos ensaiadores, houve tres de bastante valor e aos quaes, os actores do seu tempo, deveram bastante. Foram elles: Dias Braga, Adolpho de Faria e Jacintho Heller.

Dias Braga, que foi um dos bons actores de uma geração de artistas que o theatro nacional tão cedo não verá repetir-se, ensaiava intuitivamente e applicava á *mise-en-scène* os fructos da sua pratica e espirito de observação. Era muito respeitado.

Jacintho Heller principiou como actor dramatico, mas a menos de metade da sua vida dedicou-se á arte de ensaiar, em que obteve louros, mórmente na opereta e na magice. Os còros e as massas de figuração eram bem movimentadas por elle.

Adolpho de Faria, espirito brilhante e rasgada intelligencia, passou de ponto a director de companhias e ensaiador, revelando aptidões dignas de applauso. Movia as figuras com naturalidade e tirava grande partido das massas coraes nas operetas e peças de grande espectáculo como *Quatro milhões*, *A gallinha dos ovos de ouro* e outras que, no Theatro Apollo, obtiveram largo exito.

No nosso meio, quasi todos os primeiros artistas foram ensaiadores e ao acaso posso citar, no meu tempo, os nomes de Guilherme da Silveira, Ismenia dos Santos, Soares de Medeiros e Brandão, mas não exerceram o cargo profissionalmente e sim pelas circunstancias de momento.

Alguns ensaiadores-actores como Primo da Costa, embora dotados de qualidades reaes, não trouxeram ao theatro nacional nenhuma vantagem, ou porque a sua actuação fosse curta, ou porque tivessem trabalhado quasi sempre em companhias de vida ephemera.

A scenographia no Brasil, se bem que, na sua maior parte, praticada por artistas estrangeiros que, aqui, vieram fixar residen-

FURTADO COELHO

ILLUSTRAÇÃO
BRASILEIRA

cia, acompanhou sempre de perto a arte dos grandes pintores europeus e, em determinados momentos, pôde dizer-se que mereceu os mesmos padrões de glória conquistados pelos mestres.

Através o noticiário dos jornais, neste século decorrido, sabemos de cenários que produziram verdadeira sensação pela beleza e inspiração do desenho e pela riqueza das tintas e arte da execução.

Houve surtos admiráveis que muito honraram a scena patria e poderosamente contribuíram para o êxito da mecanica theatral.

Num rapido apanhado vejamos quaes foram os principaes scenographos de outro tempo e os que lhes succederam nestes ultimos vinte annos.

O mais antigo scenographo de que ha noticias foi Leandro Joaquim, brasileiro, que, em 1733, pintou para a Casa da Opera, do largo do Capim.

Em 1813, o Real Theatro S. João teve como scenographos José Leandro, Manoel da Costa e J. B. Debert. Este ultimo pintou com bastante talento dois pannos de bocca, allegoricos, um dos quaes por occasião dos festejos da coroação de D. Pedro I.

O theatro Constitucional deveu o seu panno de bocca ao pincel delicado de Manoel Araujo Porto Alegre, mais tarde Barão de Santo Angelo. Essa linda pintura representava, de um lado, a barra, e do outro, a Rotina e a Ignorancia afugentadas pelo Anjo das Bellas Artes. O Barão de Santo Angelo era professor de pintura historica e director da Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro e professor de architectura na Escola Militar desta capital. Muito erudito, dedicava-se tambem ás bellas letras, tendo deixado diversas peças. As chronicas dão-n'o como um scenographo de altos meritos.

De 1841 a 1866, os melhores trabalhos scenographicos, ou pelo menos os mais applaudidos, foram executados por João Caetano Ribeiro, portuguez, discipulo do scenographo italiano de grande nomeada, Vicente Bragaldi. Ribeiro trabalhou com successo para as theatros S. Pedro, S. Januario, Provisorio, Gymnasio e Alcazar. As scenas que pintou para *As Ondinas do Campo* — seu canto do cysne — valeram-lhe nutridos applausos e rasgados louvores pela feliz combinação das cores. A familia reinante apreciava-o e tinha-o como pintor do theatro das Princezas, no palacio de Petropolis.

Vicente Bragaldi, contractado, em Italia, pelo empresario do Provisorio, no Campo de Sant'Anna, trouxe ao Rio de Janeiro, com o brilho de seu talento, uma nova era para a scenographia nacional.

Tambem vieram para o Rio, contractados por Furtado Coelho, então empresario do Gymnasio, os artistas Tassini e Tenerelli, que se estrearam pintando para a opereta *Baronessa de Cayahô*.

Ainda em 1871, appareceu um scenographo de valor, J. Pitaluga, discipulo de Claudio Rossi, que debutou com as scenas para a opereta *Força do Destino*, levada no Theatro D. Pedro II.

Esse anno, um dos mais felizes para a scenographia, no Brasil, deu-nos a conhecer José Antonio da Rocha, (1) portuguez, que entre outros trabalhos afamados, pintou o panno da bocca do Theatro Vaudeville, á rua S. Jorge. Paysagista eximio, deixou alguns quadros que, crêmos, figuram na Pinacotheca. Foram seus discipulos os scenographos Camarão, Frederico de Barros e o Julio.

Foi ainda em 1871, que nos visitaram Giacomo, italiano, e Iluascar de Vergara, chileno. O primeiro era eximio nas scenas de architectura e o segundo nas de paysage ou symbolicas. Vergara pintou para o Gymnasio um panno de bocca admiravel. A idéa do desenho, que era uma apothéose a João Caetano dos Santos, foi traçada por Pedro Americo.

Vergara trabalhou muito com Giacomo e Julio de Abreu, portuguez.

Em 1879, veio da França o festejado scenographo Chapelin que marcou logo uma feliz etapa pintando o panno de bocca do Theatro Lucinda e o primeiro acto da opereta *Flôr de Chá*.

Em Julho de 1884, tivemos a appareição dos scenographos André Cabouffigue e Claudio Rossi.

O primeiro pouco se demorou entre nós, mas o segundo ainda reside em S. Paulo. Claudio Rossi, artista de grande valor, attestado em dezenas de scenarios, era um perfeito decorador. Aqui,

(1) Alguns chronistas pretendem que este scenographo se chamava Antonio José da Rocha.

em Portugal e em S. Paulo, onde reside, ha decorações suas de alto merecimento.

No Theatro Municipal de S. Paulo, o seu pincel adextrado deixou marcas de estudo, inspiração e intelligencia viva.

Tambem em 1884 surgiu um scenographo intelligente, Carneiro Villela, que obteve successo pintando o scenario do vaudeville *De Petropolis a Paris*.

Dois annos depois, em 1886, veio da Italia, Caetano Carrancini, talvez o mais imaginoso e engenhoso dos scenographos.

A's faculdades do pintor fantazista, reunia as de bom machinista; dahi as tramoias espectaculosas de uma serie de magias para que pintou scenarios. Os seus conhecimentos de pintura e desenho eram escassos, mas a intuição e o fervor com que trabalhava, supria-os com habilidade. Pintava com desusado brilho de cores.

Orestes Coliva, professor de desenho na Italia, de uma larga erudição artistica, veio ao Brasil e aqui acabou os seus dias. Notavel no desenho architectonico de seus scenarios, mas pobre de imaginación para os trabalhos de fantasia, Coliva dispunha de menos publico que qualquer de seus collegas. Gosava, porém, da admiração dos entendedores.

Camarão, Canellas, Castaño, Frederico de Barros, Marroig, Affonso Silva, Arthur Timotheo, morto ha pouco, ultimamente dedicava-se á pintura de genero. Emilio Silva, Barros e Joaquim dos Santos, trabalharam sob a direcção espirital dos scenographos de seu tempo: Coliva, José Antonio da Rocha, Vergara, Rossi, etc.

Um outro nome que, nos nossos dias, se impoz pelo talento e que a morte cedo nos arrebatou, foi o de Chrispim do Amaral. Os empresarios que lhe apreciavam as qualidades, desesperavam-se com os seus defeitos pessoais, um dos quaes, e não o menor, era a radiação.

Ultimamente surgiram Angelo Lazary, discipulo da Academia de Bellas Artes, Jayme Silva e Mario Tullio.

Lazary applica aos seus trabalhos uma nota fina e delicada que denuncia a sua sensibilidade artistica.

Jayme Silva, talentoso e de uma operosidade pasmosa, é um habil scenographo que triumphou nos trabalhos de fantasia.

Mario Tullio é intelligente, mas sem orientação artistica.

Mestres machinistas, o nosso theatro, sempre os teve e muitos habeis. Nas peças de grande espectaculo, revistas (1) e magicas é que o seu talento teve mais occasião de ser posto á prova, e manda a verdade que se diga, sempre se sahiram bem. Ha montagens celebres pelo engenho das tramoias e trucs levados a effeito em palcos acanhados e com grande mingua de recursos. Conheci quatro: Anyso Fernandes, Braga, Augusto Coutinho e Novelino, que realisaram verdadeiros prodigios. Antecedeu-os, porém, um portuguez chamado Rufo, de quem se fazem os maiores elogios. As suas maquettes da *Pera de Satanaz* foram louvadas pela perfeição e engenho.

Anyso Fernandes, que tenho pelo mais competente, entre os de hoje, e que me tem sido auxiliar poderoso (2) começou por ser um habilissimo aderecista. O talento e engenho com que sempre se sahio das suas attribuições, conquistaram-lhe a amizade e confiança de directores como Furtado Coelho, Guilherme da Silveira, Braga Junior e Dias Braga, para só citar os principaes.

E não vá pensar-se que seja de somenos importancia para a arte da encenação a cooperação desses, — para o publico, — ignorados artifices: machinista e aderecista. A elles se deve o effeito de muitos lances e a efficiencia da localisação e propriedade de um sem numero de aspectos. Quer um, quer outro, necessitam de um grande poder inventivo e assimilador para dar á representação impressão de phenomenos e de coisas reaes intransportaveis para o palco.

Um dos bons aderecistas que houve entre nós, chamava-se Francisco Fernandes. Muito apreciado pela competencia e facilidade com que resolvia a factura de qualquer movel ou adereço,

(1) A primeira revista representada no Rio subiu á scena em 15 de Janeiro de 1859.

(2) Especialmente nas duas temporadas officiaes do Theatro Municipal e agora na "Comedia Brasileira", a sua competencia e alta comprehensão do seu cargo, attestaram-se em todos os modernismos que applicamos á montagem dos scenarios.

JACINTHO HELLER

ILUSTRAÇÃO
BRASILEIRA

Francisco Fernandes era estimadíssimo pelos seus superiores e companheiros.

Um outro bom aderecista foi o velho Joaquim Costa, cujos filhos seguem laboriosamente a carreira do pae.

Eis que, ali por 1890, da França, com a apparição do Theatro Livre — obra do grande reformador André Antoine, — partiu um novo grito de inovação.

Antoine creou uma arte de encenação nova, inseparavel das peças realistas que elle revelou ao publico.

Se as reconstruições scenicas de Carlos Kean e as do Meninagem (1) pertenciam á pintura historica e ao movimento das massas, as de Antoine inspiravam-se na arte realista, minuciosa.

Antoine esforçou-se em fazer viver os personagens no theatro, tal como se vestem e movem, como andam e gesticulam, como falam e vivem na vida real; mais ainda, pretendeu por subtilezas artificios de encenação, pela luz crua ou difusa com que illuminava esses mesmos personagens e pela disposição dos accessorios, dar a côr sentimental e como que a alma do meio no qual evoluíam.

A arte da encenação, mercê desse movimento, em poucos annos, levada a uma perfectibilidade consideravel, impressionou prodigiosamente.

Muitas das antigas tradições tiveram que desaparecer por inuteis e absurdas.

Como consequencia disse movimento de renovação, a arte de representar foi propellida a ganhar maior naturalidade, mais humanidade, tornou-se quasi real.

O romantismo tinha guerreado o classicismo, o naturalismo combateu o romantismo, relegou a tradição e passou a receber a influencia directa da vida.

A obra de renovação e de modernisação, actual, pretende que as proprias coisas pareçam falar, e que impressionem, suggeriram e vivam.

Se os antigos estabeleceram a *estatica* da arte, foram os modernos que — com a expressão e o movimento — criaram aquillo que se poderá classificar de *dynamica* da arte da encenação.

— Mal me fica falar de mim, mas não posso attribuir a outrem o ultimo movimento da arte da encenação, no Brasil — influenciado

(1) A companhia de Meininger compõe-se de setenta artistas e todos aquelles que não tomam parte numa peça são obrigados a figurar nella *todas as noites*. Se apenas vinte artistas tomam parte no desempenho, os outros cincoenta, nos quadros de figuração, têm, cada um, a seu cargo, a chefia de um grupo de comparsas que dirige e fiscaliza. Deste modo, essas multidões produzem sempre um effeito admiravel. Esta obrigação é tal que a mulher de Hans de Bulow — uma das *estrellas* de Meininger, — tendo-se recusado a figurar por achar que isso a diminuia aos olhos do publico, foi despedida, apesar da alta posição de seu marido.

Antoine, tratando desta obrigatoriedade e rigor disciplinar, diz, em uma carta que escreveu ao grande critico theatral Francisco Sarcey:

— Venham applicar este methodo, em França, se são capazes!

Que diremos, então, nós, no Brasil, onde qualquer actor se julga no direito de recusar insolentemente um pequeno papel embora de relevo na acção?

pela França, — e não posso passar por elle como gato por brisas, porque deixu marcada para o nosso theatro uma *étapa* feliz.

Foi nesse momento em que Antoine — o illustre mestre — e logo após o seu discipulo querido e notavel *metteur-en-scène*, Firmino Gémier, com uma sciencia absoluta, modificaram d'alto a baixo essa arte tão complexa que, eu, socio e ensaiador da Companhia do inesquecivel actor Dias Braga, metti hombros á tarefa de remodelar a encenação, entre nós.

Sempre tive uma tendencia para a simplificação das *montagens*, dedicando-me de preferencia á acção para a qual procurei sempre attrahir a attenção do espectador.

A encenação e representação da *A Honra*, de Sudermann, no Theatro Recreio, prova-o á saciedade.

D'ahi o não ter nunca descido a exageros de *verdade*, nem a excessos de modernismo. Se nisso ha culpa, está confessada.

As grandes e complicadas encenações ficam bem, ligadas aos esplendores das peças do repertorio espectacular, como o *Quo Vadis?* que extrahi do celebre romance de Henri Siekiewicks e que montei com um apparato até então raramente visto, entre nós, em peças dramaticas. A época historica, a reconstituição de logares, a endumentaria do *Quo Vadis?* foram objecto de estudo de muitos mezes, o que me permittiu depois fazer representar a peça em pouco mais de quarenta dias.

Na encenação da *A Honra*, de Sudermann, os artistas brasileiros, em confronto com a companhia que o grande Antoine trouxe para o nosso Theatro Lyrico, tiveram a palma. Disse-o o inolvidavel Arthur Azevedo, em mais de um artigo e confirmou-o toda a imprensa carioca.

Alguns annos depois, chamado a dirigir as temporadas officiaes do Theatro Municipal, subvencionadas pela Prefeitura, ainda levei um pouco mais longe os progressos da arte da encenação, introduzindo melhoramentos, apurando detalhes e aperfeçoando senões, e se, como Gémier, não supprimi a luz da ribalta — essa barreira luminosa absurda que se interpõe, como um obstaculo, entre o publico e o actor, é porque o systema de illuminação adoptado no sumptuoso theatro não o permite.

Quando Gémier, numa *boutade* magnifica, bradou: só ao sol se pôde permittir uma luz directa, proclamou a maior das verdades em relação ao theatro.

A luz da ribalta é falsa para as phisionomias, porque as altera e modifica segundo os planos que o artista occupa.

A immobibilidade dessa luz desnatura as côres e endurece as expressões phisionomicas.

Concluindo, pode affirmar-se de um modo geral que, no Brasil, onde o theatro tem tido uma vida irregular, embora com clarões magnificos, a mecanica theatral e a arte de encenação não estão na rectaguarda das nações que mais a desenvolveram e aprimoraram.

O gosto pelos espectulos desenvolveu-se enormemente na ultima decada, e apesar da má vontade, da duvida, do pessimismo e do mau vazo que temos de depreciar tudo que é nosso, é com sincera emoção e alegria que espero ver cercado de exito o movimento que se está fazendo em torno do theatro nacional.

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA, NA ÉPOCA DA INDEPENDENCIA