

Nota sobre Victorino

Sílvia Fernandes

Eduardo Victorino foi um dos ensaiadores mais atuantes na cena brasileira do princípio do século XX. Nascido em 1869, o também empresário, dramaturgo e tradutor é presença constante na cena carioca das primeiras décadas do novecentos, quando a comédia de costumes, a opereta, a revista de ano e a mágica, alternadas aos indefectíveis dramalhões traduzidos do francês, disputam a preferência do público (Prado, 1997: 48).

Nesse período, o artista português ocupa o cargo de diretor de cena da companhia do empresário Dias Braga, pai de sua esposa Maria, em que exerce a função de ensaiador e provedor de traduções para o repertório¹. É bem provável que, a essa altura, por volta dos trinta e um anos, Victorino já reunisse os traços que Otávio Rangel considera, em sua *Escola de Ensiadores*, imprescindíveis ao bom desempenho da função: teoria e prática das técnicas do palco, estudos de psicologia, senso estético, leitura enciclopédica e orientação pedagógica (Rangel, 1954).

A orientação pedagógica Eduardo Victorino pode comprovar na participação como professor da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, em que ocupou a cadeira de “Arte de Representar”, desligando-se em 1913. Quanto ao senso estético, revela-se na cuidadosa tradução dos muitos textos que verte do francês e no caprichado acabamento formal dos espetáculos, em que exhibe seu domínio das técnicas de cena. Exemplo dessa prática teatral apurada é o “drama de grande espetáculo” *A mendiga de São Sulpício*, adaptado por Maurice Donnay do romance de Xavier de Montepin, que o culto Victorino encarrega-se de traduzir com prosódia luso-brasileira. Precedendo a estréia, em janeiro de 1900, a imprensa comenta o “posto difícil de ensaiador” que o artista português ocupa na companhia Dias Braga, então arrendatária do Teatro Variedades.

A familiaridade de Victorino com os “segredos do palco”, ressaltada pela maioria dos articulistas, com certeza compunha-se de habili-

Sílvia Fernandes é professora de história do teatro no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

¹ Galante de Sousa conta, entre as traduções e adaptações de Eduardo Victorino (1869-1949), Pelo Telefone, A Conterrânea, O Agulheiro, Cortesã de Roma, A Bexigosa, Pastora dos Alpes, Jack o Estripador, A amante do Assassino, A Rainha do Gramofone, A Princesa do Fonógrafo, Aimé ou o Assassino por Amor, Ponte dos Milagres, A mendiga de São Sulpício, Realidade e Delírio, A Pecadora, Simone, A Cabana de Pai Tomas, Estranguladora de Paris, Amor Funesto, Esposa e Virgem. Como dramaturgo, Victorino é autor de O Serralho de Nabor, A Roda da Fortuna, Viva o Amor, O Amante das Estrelas, Fulgurina, Eu não sou eu, Ciúmes, Vasco da Gama, Pedr’Alvares Cabral, Os Guerrilheiros, Os Amantes, Amores, Vitória do Marechal, Mil Contos, Dito e Feito, Burro de Carga, Papagaio, que calor!

dades técnicas necessárias a uma *mise-en-scène* codificada. Afinal, como ensaiador, é o “agenciador técnico e artístico” de um sistema teatral que vigora no Brasil desde a segunda metade do século XIX e se estende, provavelmente, até meados da década de 40 do século passado. Artista hábil no manejo dos recursos do teatro, faz os textos funcionarem com eficiência e, amparado numa conformação teatral pré-definida, dialoga, em geral, com um tipo de literatura dramática baseada em fórmulas consagradas. “O ensaiador não produz um pensamento conceitual sobre a cena que ele administra e agencia; seu trabalho prima pela adequação da execução de uma escrita cênica codificada”, observa Walter Lima Torres em seu estudo pioneiro sobre o papel desse artista na cena brasileira.²

Hoje é possível discriminar alguns elementos desse rígido código cênico, que começa a alterar-se no final do século XIX, por influência do realismo e das poucas experiências naturalistas³. Em relação à dramaturgia, por exem-

plo, o que predomina é a distinção tradicional de gêneros – comédia, tragédia, farsa, drama, melodrama, musical –, que em última instância orienta a cenografia tipificada dos telões, executados por pintores. No que diz respeito à interpretação, os atores são encarregados de apresentar em cena personagens previsíveis, que se distanciam pouco da tipificação tradicional, definindo-se, conforme a faixa etária e os atributos físicos, em máscaras nítidas na emoção, no gesto e na condição social. Assim, da ingênua e das damas galante, central e caricata, exigem-se idades e comportamentos românticos, sedutores, moralistas ou ridículos, respectivamente, da mesma forma que o galã, o centro e o baixo cômico fazem o contraponto masculino das atribuições fixas das protagonistas. Some-se a isso a divisão do palco italiano em zonas de ação delimitadas de acordo com a proximidade do público ou dos bastidores, e tem-se um esboço aproximado do mecanismo de montagem das peças.⁴

² Walter Lima Torres, “Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX”, In *Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador, p. 272. Nesse importante ensaio, p. 273-4, o autor distingue ensaiador, diretor e encenador. “O ensaiador é o agente técnico artístico capaz de fazer funcionar determinado texto em cena, não perdendo de vista que ao transpor esse mesmo texto para o palco estabelece um diálogo com um tipo de literatura dramática pré-definida, tanto em sua estrutura dramática quanto acerca da seleção de personagens e seu compromisso em espelhar uma determinada realidade. (...) Já o diretor teatral seria o prático de uma cena que busca a melhor tradução para a palavra do autor, interpretando-a, normalmente servindo-a como seu porta-voz. (...) Por último temos a figura do encenador, aquele que hoje tem sua condição desdobrada nos vários segmentos das artes cênicas, pois é quem assina de fato a autoria daquilo que o espectador vê. Ele fomenta a criação da equipe artística e dos atores em relação com o resíduo ficcional que se deseja explorar, passando a ser o ponto de interseção entre a escrita dramática e a cênica, ambas fabricadas e organizadas por ele próprio.”

³ Veja-se, a esse respeito “O Naturalismo”, estudo fundamental estudo de João Roberto Faria publicado em *Idéias Teatrais. O Século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 187-261.

⁴ No livro *Para ser ator*, com primeira edição de 1916, Eduardo Victorino estabelece os seguintes rudimentos de marcação: “1. A cena divide-se em três planos ou linhas, a contar do proscênio para o fundo; 2. Cada plano ou linha é calculado, aproximadamente, em um terço do espaço ocupado pela cena; 3. As cenas, em geral, apresentam três faces: a primeira à esquerda, a segunda ao fundo e a terceira à direita; 4. Essas faces denominam-se laterais e fundo; 5. Cada lateral é dividida em três partes assim chamadas: esquerda baixa, esquerda meio e esquerda alta, ou direita baixa, direita meio e direita alta; 6. O fundo tem igualmente três denominações: fundo esquerdo, fundo meio e fundo direito. 7. A esquerda

Dentro dessa codificação teatral rigorosa, a autonomia e o espaço de criação de Eduardo Victorino talvez fossem pequenos. Na maioria das vezes, seu trabalho devia restringir-se à boa disposição dos móveis e dos acessórios no palco, ao auxílio ao eletricista na execução da luz (na época, a ribalta ainda prevalece), à decisão final sobre os figurinos, em geral de responsabilidade dos protagonistas, e especialmente ao planejamento da circulação desenvolvida dos atores, de preferência sem tropeços. “Papel bem marcado, meio caminho andado”, observa Décio de Almeida Prado ao referir-se à competência maior do ensaiador, que é “extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático” (Prado, 1988: 16).

À primeira vista, o domínio técnico do *métier* e a arte de movimentar o ator e enfatizar o texto são o que mais importa ao teatro do período, que atende às demandas de um espectador sequioso por acompanhar enredos e artistas, projetando um perfil de recepção definido, cuja face mais visível é exibida por cronistas, articulistas e críticos teatrais dos principais periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Sintonizados com os interesses do espectador e fiéis ao sistema teatral em que se incluem, seus co-

mentários limitam-se, em geral, à descrição do enredo das peças e a um juízo sumário de valor sobre os atores, com pouca ou nenhuma atenção aos recursos cênicos, cuja operação é atribuída ao ensaiador.

Apesar disso, o que a imprensa elogia em *A mendiga de São Sulpício*, espetáculo referido há pouco, é o cuidado com os cenários do quinto ato, telões pintados pelo “distinto cenógrafo Oliveira Camões”, que reproduzem a praça parisiense de *S. Sulpice*, para a execução dos quais o zelo realista de Victorino mandara vir fotografias de Paris. O ensaio geral talvez tenha sido fundamental para garantir a exímia execução da cena “Rapto e Incêndio”, parte do segundo quadro da peça, em que o ensaiador imita o efeito de uma granada incendiando o palco, sem dúvida recorrendo aos segredos espetaculares das mágicas, que na certa dominava bem.

Além de referir-se aos engenhos de Victorino, o articulista do *Jornal do Comércio* discrimina as funções exercidas pelo artista na Companhia Dias Braga, comentando que o espetáculo fora “ensaiado e encenado pelo próprio tradutor, que é o diretor de cena da companhia”. Para não deixar dúvidas quanto ao emprego da terminologia, no dia seguinte à estréia o mes-

ou a direita são encontradas pela esquerda ou direita do espectador; 8. A posição do ator, na cena, obedece a um número de ordem, quando não está só; 9. Esse número é contado da esquerda para a direita; 10. A numeração obedece também aos planos ou linhas. Por isso, podem estar Joaquim a 1, Antonio a 2 e Maria a 3, no primeiro plano ou linha; Fernando, Manoel e Ester em iguais números, no segundo plano ou linha; e Raquel, Paulo e Pedro em idêntica numeração, no terreno plano ou linha; 11. Dentro da numeração, um personagem pode ocupar o número 2 ou 3 superior, sem que por esse fato tenha necessidade de mudar de plano ou linha. Superior quer dizer mais para o fundo; 12. Subir ou remontar é o movimento de caminhar para a parte superior da cena; 13. Descer ou vir à cena é a ação de vir para a boca de cena; 14. Extrema esquerda ou extrema direita é o ponto terminal da cena, junto aos reguladores; 15. Passar é o movimento que o ator executa quando vai ocupar um número diferente daquele em que estava; 16. Saída falsa é o ato de parar ou retroceder depois de ter ameaçado sair por uma porta ou pelo espaço entre dois rompimentos; 17. Tomar cena é a ação de ganhar o centro do palco, quando se está a um dos lados ou ao fundo, ou ainda o ato de se afastar para o fundo, ou à sua frente, em face ao espectador.” In: *op. cit.*, São Paulo, Livraria Teixeira, 1936, p. 10-3. Além desse livro, Eduardo Victorino escreveu outros estudos sobre teatro, como *Compêndio da arte de representar, Arte dramática, estudo sobre a regeneração do teatro no Brasil, Atores e Atrizes, O problema do teatro no Brasil*.

mo articulista volta a referir-se elogiosamente ao “ensaaiador e diretor de cena” da companhia Dias Braga, que “ensaia e prepara, apesar da época, peças novas sobre peças novas, lutando com a única arma possível contra a indiferença do público”⁵.

A confusão terminológica é interessante por lembrar um comentário de Anatol Rosenfeld no estudo “Que é *mise-en-scène*?”. Tratando do teatro moderno, o ensaísta observa que a encenação está longe de ser uma simples marcação de lugares do ator no palco ou uma definição de deslocamentos do elenco – atribuições do ensaiador, pode-se acrescentar. De acordo com Rosenfeld, o encenador define uma concepção que garante o equilíbrio integral da realização, cuja finalidade é, em última instância, interpretar o espírito da peça. Logo em seguida, o autor registra o comentário que interessa a este argumento, referindo-se ao contexto do teatro brasileiro: “No Brasil usam-se termos como ensaiador, diretor de cena e encenador sem muita discriminação, visto que frequentemente as funções se reúnem numa só pessoa” (Rosenfeld, 1993: 81-2).

Ainda que se situe no limite temporal oposto ao do teatro brasileiro pré-moderno, a observação perspicaz de Rosenfeld aplica-se à montagem de *A mendiga de São Sulpício*. Afinal, nesse trabalho Eduardo Victorino é tratado pela imprensa, indiscriminadamente, como diretor de cena, ensaiador e encenador. Mas é bom notar que a *mise-en-scène* mencionada pelos articulistas tem pouco a ver com a operação que Rosenfeld e outros estudiosos como André Veinstein, Bernard Dort e Jean-Jacques Roubine conceituam. É consenso entre nossos historiadores que a encenação não é prática corrente no teatro brasileiro do princípio do século XX,

onde o encenador não tem autonomia criativa, movimentando-se em um sistema altamente codificado. Mesmo assim, o teatro contemporâneo de Victorino chama de *mise-en-scène* o trabalho do ensaiador, que opera e aciona uma mecânica cênica previsível.

É o que faz também o português Augusto de Mello, autor de um dos mais importantes manuais de direção, editado em 1890. Mello usa o termo *mise en scène* para referir-se à função do ensaiador que, segundo acredita, deve complementar no palco o que o autor dramático escreveu na peça (Mello: 1890). O que não significa, como observa Gustavo Dória, que esse ensaiador fosse um encenador no sentido moderno do termo, responsabilizando-se pela autoria de uma concepção particular do texto dramático. O termo indica apenas a existência de um responsável pelo “arranjo de cena”, uma espécie de “contra-regra de luxo”, nas palavras do historiador (Dória, 1975: 6-7).

Contra-regra de luxo ou chefe de serviço do palco, como quer Sousa Bastos, o fato é que a atribuição de funções exclusivamente técnicas ao ensaiador é em parte responsável pela datação tardia da encenação brasileira, em geral localizada em 1943 e associada à figura de Ziembinski na encenação de *Vestido de Noiva*. No entanto, pesquisas recentes sobre o movimento teatral brasileiro das primeiras décadas do século XX tendem a relativizar essa paternidade, reconhecendo em Renato Viana, Álvaro Moreira e Flávio de Carvalho alguns precursores da encenação moderna.⁶

Ainda não é possível dizer se o mesmo vale para Eduardo Victorino, que se insere numa prática bastante definida de trabalho teatral, em que o ensaiador tem papel restrito como criador autônomo, exercendo mais o ar-

⁵ Teatros música, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1900, p. 3.

⁶ Ver a respeito, por exemplo, Ivens Thives Godinho, *Renato Viana: educador e dramaturgo*, dissertação de mestrado, Uni-Rio, 1998.

tesanato que a concepção integral de um projeto estético, como acontece com o encenador moderno. No entanto, alguns aspectos do trabalho de Victorino sem dúvida fazem dele uma figura de transição. Especialmente se pensarmos no artigo "Cem anos de Teatro. A mecânica teatral e a arte de encenação", reproduzido aqui em fac-símile da revista *Ilustração Brasileira*.^{*} No texto publicado nos números de outubro, novembro e dezembro de 1922, as referências a vários criadores do teatro moderno, entre os quais o duque Georges Saxe-Meiningen, Antoine e Gordon Craig, revelam uma erudição teatral e uma atualidade surpreendentes se considerarmos a data de edição e as relações que nosso artista estabelece com seus contemporâneos.

Talvez o texto seja a primeira tentativa, por parte de um ensaiador radicado no Brasil, de traçar a genealogia de seu trabalho, historianando o que chama de "movimento de inovação da arte de encenar". Olhando dessa perspectiva, é um deleite para o estudioso do assunto acompanhar o relato do autor, que principia na "Ópera dos Vivos", de 1733, onde se representavam as peças de Antonio José da Silva, o Judeu. O ensaio historiográfico continua na referência à "Nova Ópera" de Manuel Luiz, ao "Real Teatro de S. João", inaugurado por D. João VI em 1813, e ao "Teatro S. Pedro de Alcântara", de 1926, dados que se mesclam a apontamentos sobre as cenografias de Debret, as atuações de Lucinda Simões, os maquinismos de Anísio Fernandes e especialmente os ensaiadores que antecederam Victorino e foram seus mestres na arte de encenar. O capitão Berardo, do "tempo de João Caetano", Emílio Doux, falecido em 1876, e Luiz Candido Furtado Coelho (1931-1890), que "tiraram à representação a ênfase e o cunho melodramático, imprimindo-lhe uma expressão mais natural". Dias Braga (1846-1910), Adolpho de Faria (1842-1924)

e Jacintho Heller (1934-1909), que dominava a arte de movimentar "os coros e as massas de figuração", são os nomes que nosso autor relaciona, associando-os a artistas de companhias da época, como Guilherme da Silveira (1846-1900), Ismenia dos Santos (1840-1918), Soares de Medeiros (1855-1921) e Brandão (1845-1921), sem deixar de ressaltar, na defesa de sua especialidade, que esses atores nunca exerceram a função profissionalmente, mas foram levados a fazê-lo pelas "circunstâncias de momento".

Além do interesse como fonte documental de um período, "Cem anos de teatro" surpreende pela articulação esparsa de um projeto teatral, que talvez Victorino nunca tenha realizado a contento, mas sem dúvida o aproxima das propostas naturalistas de André Antoine no *Théâtre Libre* de Paris, como nota, aliás, Galante de Souza, ao registrar que o ensaiador, "inspirado em Antoine, foi, nos fins do século passado, o pioneiro da remodelação da cena brasileira" (Sousa:1960,573). Ao longo do texto, na retrospectiva histórica da encenação, depois de mencionar Wagner e os Meininger, elogia o grande modelo da "arte de encenação nova", que considera seu mestre: "Antoine esforçou-se em fazer viver os personagens no teatro, tal como se vestem e movem, como andam e gesticulam, como falam e vivem na vida real; mais ainda, pretendeu por sutis artifícios de encenação, pela luz crua ou difusa com que iluminava esses mesmos personagens e pela disposição dos acessórios, dar a cor sentimental e como que a alma do meio no qual evoluíam".

Na seqüência do artigo, Victorino define melhor suas intenções naturalistas, ressaltando que, a despeito das convenções teatrais necessárias, encenar é "dar a impressão de realidade". Referindo-se ao "estado rudimentar" da encenação na época de João Caetano, sublinha que esse teatro é incapaz de reproduzir "o meio ma-

* O fac-símile do artigo de Eduardo Victorino (p. 182-9) foi preparado para esta edição pelo professor Fausto Viana, do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

terial e físico no qual evoluem os personagens”. No desenvolvimento da argumentação é ainda mais explícito, quando afirma que as leis da encenação dividem-se em suas partes. Enquanto a primeira diz respeito aos atores, que exprimem sua visão da vida quando “interpretam homens e mulheres nas evoluções cênicas”, a segunda refere-se às variáveis do ambiente refletidas no palco, especialmente “os usos e costumes da raça e do meio social”.

Provavelmente Eduardo Victorino teve acesso à “*Causerie sur la mise en scène*”, em que Antoine funda a prática e a teoria da encenação moderna, ao distinguir, como nosso ensaiador, duas partes da encenação: uma delas material, relativa à constituição do cenário, que serve de meio à ação, ao desenho e ao agrupamento das personagens, e a outra imaterial, que diz respeito à interpretação e ao movimento do diálogo.

Para não deixar margem de dúvidas quanto à filiação de seus pressupostos, Victorino conclui que a encenação deve pautar-se pela verdade, fidelidade, precisão e exatidão, e pelo domínio do movimento, que exterioriza “as paixões e os pensamentos da multidão” e contribui para dar ao público “a impressão de realidade transportada para o palco”. Como se não bastasse, empresta uma citação literal de Antoine, registrando a famosa máxima do encenador francês que, influenciado por Zola, afirma que os cenários têm no teatro a função que as descrições têm no romance, e cabe à encenação concretizar no palco esse relato do meio. Na versão de nos-

so ensaiador, a “arte da encenação principiou a ter um grande valor porque, forçoso é convir, a encenação real é, para o teatro, o que a descrição é para o romance. A cena deve dar a impressão exata do ambiente em que se desenrola a ação, determinando os hábitos dos personagens pela sua posição no decorrer dos atos”.⁷

Para referendar a eleição de Antoine como “ilustre mestre”, na teoria e na prática, Victorino reporta-se a seu trabalho de ensaiador na companhia Dias Braga, onde tratou de “remodelar a encenação entre nós”. De acordo com suas informações, a reforma acontece a partir da encenação de *Quo Vadis*, que o próprio Victorino adaptou do romance de Henryk Sienkiewicz, e *A Honra*, de Sudermann, ambas estreadas em 1902, e se completa nas temporadas oficiais de 1912 e 1913, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que atestam o quanto havia se aprimorado na mecânica e na arte da encenação.

Em relação a *Quo Vadis*, menciona a pesquisa de vários meses que antecedeu a encenação, e que visou “à época histórica, à reconstituição de lugares, à indumentária” e lhe permitiu encenar a peça em pouco mais de quarenta dias. Quanto à encenação de *A Honra*, é Arthur Azevedo quem confirma as impressões de Victorino sobre a filiação de seu trabalho, comparando sua montagem à de Antoine, que apresentava a mesma peça na excursão de 1903. “O drama de Sudermann foi o ano passado posto em cena pela companhia Dias Bra-

⁷ Em *O Naturalismo no teatro*, Zola observa que “as descrições não têm necessidade de ser levadas ao teatro; aí se encontram naturalmente. A decoração não é uma descrição contínua, que pode ser muito mais exata e surpreendente que a descrição feita num romance?”, in Emile Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, trad. Célia Berrettini, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 131-2. Na “*Causerie sur la mise en scène*”, de 1903, Antoine afirma: “Do meu ponto de vista, a encenação moderna deveria ter no teatro o papel que as descrições têm no romance. A encenação deveria – e esse é o caso mais frequente hoje – não somente fornecer a moldura exata à ação, mas determinar seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera”. André Antoine, “*Causerie sur la mise en scène*”, in Jean-Pierre Sarrazac e Philippe Marcerou (org.), *Antoine, l'Invention de la Mise en Scène*, Paris, Actes Sud/Centre National du Théâtre, 1999, p. 108.

ga. Anteontem era a ocasião de um confronto tremendo entre os nossos artistas e os artistas dirigidos pelo homem universalmente apontado como um grande renovador da arte dramática, pelo célebre Antoine, consagrado pelas maiores ilustrações do nosso tempo. Pois bem: o confronto foi honrosíssimo para os artistas do Recreio Dramático. Não quero com isto dizer que representassem a peça melhor que os artistas franceses, conquanto Ferreira de Souza, no papel do velho Heineck, me parecesse muito mais completo que o seu colega do Lírico; descontada, porém, a diferença do meio, do ambiente, da educação, do estímulo, dos recursos e, sobretudo, da disciplina, a palma caberia aos nossos”.⁸

As intenções naturalistas de Eduardo Victorino firmaram-se durante a década e reaparecem na temporada do Teatro Municipal, que o ensaiador menciona em seu artigo. A partir de 1º de outubro de 1912, como diretor e ensaiador da Companhia Dramática Nacional, Victorino encena seis originais brasileiros: *Quem não perdoa*, de Júlia Lopes de Almeida, *O canto sem palavras*, de Roberto Gomes, *A bela madame Vargas*, de João do Rio, *O Dinheiro*, de Coelho Neto, *O Sacrifício*, de Carlos Góes e *Flor Obscura*, de Lima Campos. Referindo-se aos espetáculos, lastima não ter suprimido as luzes da ribalta, “essa barreira absurda que se interpõe como um obstáculo entre o público e o ator”, pois o sistema de luz do teatro, recentemente

inaugurado, não permitia tal ousadia. Apesar disso, destaca os melhoramentos que introduziu na encenação das peças brasileiras sem, no entanto, especificá-los.

Talvez se referisse à pesquisa de campo que antecedeu a encenação de *O Canto sem Palavras*, peça simbolista de Roberto Gomes, que compõe o repertório da temporada oficial. Em depoimento prestado por ocasião da estréia, em 10 de outubro de 1912, Gomes relata que, há cerca de dois meses, estivera em Petrópolis com Eduardo Victorino e o cenógrafo Angelo Lazary para ver “o cenário do Buisson”.⁹ Uma reportagem publicada pelo *Jornal do Comércio*, às vésperas da estréia, confirma a pesquisa do ensaiador, ao informar que o “admirável cenário de Lazary, com água de verdade”, foi idealizado após uma estadia do cenógrafo com Eduardo Victorino e o próprio Roberto Gomes na Crêmerie Buisson, em Petrópolis, “para pesquisar o local onde o dramaturgo ambienta o segundo ato da peça”.¹⁰ O desejo de reprodução fiel do local da ação teve sucesso, pois os artigos que acompanham a estréia fazem constantes referências à tentativa de reprodução de um “trecho da vida” no palco¹¹. Diante da evidente intenção de representação fiel do meio, reforçada pela má tradução da “*tranche de vie*” naturalista, é inevitável reconhecer que a encenação brasileira do princípio do século XX, a julgar pelas propostas de Eduardo Victorino, teve ambições maiores que a mera marcação de atores.

⁸ No livro *Idéias teatrais no Brasil*, João Roberto Faria publica o texto de Arthur Azevedo, “Antoine”, p. 657-70. O excerto está na p. 661.

⁹ *A Gazeta de Notícias*, 9 de outubro de 1912.

¹⁰ “Teatros e Música”, *Jornal do Comércio*, 9 de outubro de 1912, p. 7.

¹¹ *A Época*, 10 de outubro de 1912, p. 4.

Referências Bibliográfias

- BASTOS, Sousa. *Dicionário de teatro português*. Coimbra, Minerva, 1994, p. 56.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1975, p. 6-7.
- MELLO, Augusto de. *Manual do ensaiador dramático*. Porto/Rio de Janeiro, Cia. Ed. Nacional, 1890.
- PRADO, Décio de Almeida. "A comédia brasileira (1860-1908)". In: *Seres, coisas, lugares. Do teatro ao futebol*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 48.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 16
- RANGEL, Otávio. *Escola de Ensiadores (da arte de ensaiar)*. Rio de Janeiro, Editora Talmagráfica, 1954.
- ROSENFELD, Anatol. "Que é mise-en-scène". In: *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 81-2.