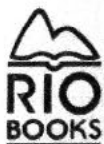


A CENOGRAFIA DE SANTA ROSA

– ESPAÇO E MODERNIDADE –



4. A cenografia no Teatro do Brasil (1930-1940)

Durante toda a primeira metade do século XX, a cena teatral brasileira foi dominada pelos gêneros ligeiros: o Teatro de Revista e a Comédia de Costumes. Os periódicos registram que a maioria das produções teatrais pertenciam a esses gêneros e ocupavam quase todas as salas do Rio de Janeiro, como o Teatro Recreio, o Trianon, o Regina, o João Caetano, o Carlos Gomes, o Rival e mesmo o Ginástico, onde estreariam os amadores modernos Os Comediantes.

Tais gêneros são chamados ligeiros devido à rapidez de sua produção. No caso da Revista, o texto era em geral escrito rapidamente, aproveitando os acontecimentos políticos e sociais, misturados a outros esquetes e entremeados de números musicais. Na comédia, o texto era na verdade uma trama simples, recheada de cenas e procedimentos padronizados pela tradição, como disfarces, mal-entendidos, conflitos entre pais e filhos, patrão e empregados. Os autores de tais comédias pretendiam, principalmente, destacar os predicados dos atores principais, criando entrechos onde eles pudessem improvisar, cantar, fazer rir ou exibir seus dotes físicos. O público, em geral, comparecia às salas para uma diversão leve e para ver as estrelas do teatro, não interessando exatamente o conteúdo dramático do texto, embora comesçassem a se impor os primeiros dramas supostamente “filosóficos” entre os autores brasileiros.³⁷

A grande velocidade de renovação das peças em cartaz não permitia um esmero maior nos ensaios.

37. *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, é considerado um marco da dramaturgia brasileira, em 1932. Embora os argumentos tenham sido criticados como pretensamente profundos (MAGALDI, 1997), foi a primeira vez que um autor conseguiu competir, em projeção, com a interpretação de Procópio Ferreira, protagonista da montagem.

O texto era ditado pelo ponto, pois “decorar texto” não era uma função que o ator achasse significativa ou digna do seu talento. As coreografias eram simples e o cenário reaproveitado - com exceção de algumas Revistas mais ambiciosas, para as quais se produzia quadros de apoteose específicos. O entrosamento entre os atores era fruto apenas da convivência prolongada, pois havia certa “fixidez” no elenco, que era especializado por tipos de personagens³⁸. A figura do diretor inexistia. O que o substituíra, além do entrosamento entre os membros da companhia, era o ensaiador, responsável por “marcar” o lugar que os atores deveriam ocupar no palco em cada cena. Muitas vezes, o autor do texto acompanhava os ensaios, orientando as entonações, fazendo a “afinação” da peça.

Os cenários das comédias eram improvisados com as peças que a companhia já tinha a disposição, uma vez que a trama sempre se passava “em gabinete”, ou seja, numa sala de estar, salão ou escritório, em geral com uma varanda contígua (figura 12). No artigo “A arte de encenar uma peça”, de 1937, Eduardo Vitorino apresenta um *croquis* do que ele chama “plantação de cena”, ou seja, a disposição dos objetos no palco. No artigo, ele separa em etapas a produção de uma comédia, o que serve para exemplificar bem o sistema produtivo do teatro ligeiro nos anos 30. Após a “plantação”, o ensaiador faz a “marcação”, estabelecendo a posição dos atores no palco em cada passagem do texto. Depois disso, enquanto os atores estudam seus papéis, o “cenarista” finaliza o cenário, dando acabamento às peças, incluindo objetos, a tela pintada ao fundo e os “efeitos de luz”. Com tudo pronto, é o momento da “afinação”, durante a qual, segundo Vitorino, o ensaiador luta contra o estrelismo dos atores para conquistar as inflexões e gestos justos para o texto. (VITORINO, 1937, p.10)



Figura 12 Cena de *O Coração Manda*, Cia Leopoldo Fróes, Teatro Inanon, Rio de Janeiro, 1919. A Comédia era ambientada por telões pintados em camadas, perspectiva forçada e pouco espaço para evolução dos atores. O Autor do cenário não foi identificado. Desenho de Niuxa Drago sobre foto de autor não identificado, publicada em *Comoedia*, Ano 1, n.2, 1946, p.11

38. “[...] os atores poderiam ter classificação de galã, centro-cômico, centro-dramático ou de característico. E as atrizes eram divididas em ingénua, caricata, dama-galã e dama-central.” (TROTA, 1994, p.116).

No teatro de Revista era mais laboriosa a tarefa do cenarista³⁹. Famosa por suas alegorias e apoteoses, a Revista exigia mais da criatividade e do físico dos cenaristas, que deviam ser exímios pintores, pois tudo se fazia com imensos telões pintados. Recortados e dispostos em diversas camadas, escondendo tablados e maquinaria, esses cenários eram confeccionados em papel, o que exigia bastante espaço, e uma técnica especial, desenvolvida pelos próprios cenaristas ao longo dos anos. Tânia Brandão (2004) revela os procedimentos dos cenaristas de Revista, adaptados àqueles das escolas de pintura que quase todos frequentaram, e data do início do século XX o aparecimento do ofício. Os mais requisitados cenaristas de Revista da época foram Oscar Lopes & Raul de Castro, os portugueses Jayme Silva & Hipólito Collomb, responsáveis pelas mais famosas Revistas da Cia Margarida Max, na década de 1920; e Angelo Lazary, que iniciou sua carreira ainda na primeira década do século e se tornou o autor dos telões pintados mais admirados do Rio de Janeiro.

[...] os trabalhos de Jaime Silva [sic] e seus companheiros se caracterizavam pelo excesso de coloridos, derramado através de longas paisagens nas chamadas cenas de “gabinete” onde uma profusão de araras e papagaios voavam pelas paredes. Ou, então, a “verdade” de certos cenários de exterior, executados no mais puro tom operístico. Nestas duas modalidades, Jaime Silva e Lazari [sic] eram mestres, sendo que Coulomb [sic] já se apresentava um pouco mais evoluído. E o grande campo de ação de todos os três era a revista, quando as cenas de fantasia tinham os seus telões recobertos de purpurina colorida, brilhando largamente à luz do mais modesto refletor. (DÓRIA, 1975, p.7).

Dedicado artesão do teatro, Lazary conheceu a fama em seu ofício e partiu da Revista para as mais importantes companhias de comédias (Jaime

39. O termo “cenarista” é utilizado por Tânia Brandão (2004) para identificar a atividade destes “pintores de telões de cena”, uma vez que seu trabalho identifica um momento de transição entre o pano de fundo e a cenografia arquitetural que se inaugura com o teatro moderno.

Costa, Dulcina, Procópio) e depois para o Theatro Municipal. Preocupado com a qualidade visual dos espetáculos, Lazary chegou a escrever artigos que pregavam a “modernização da cena” mas, segundo Brandão (2004, p.26),

[...] na verdade estava falando mais de aparência e de atualidade do que de transformação de linguagem. O tema salta nítido aos olhos quando se examina as ilustrações que usou em seu artigo sobre a cenografia, em que a cenografia antiga e a moderna aparecem em desenho de sua autoria. Nas duas cenas, estava presente o mesmo conceito de cena, o mesmo palco, da perspectiva e da ilusão, da pintura, dos telões, trainéis e gabinetes. O que mudava era só o gosto do olhar.

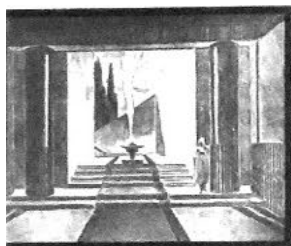


Figura 13 – Angelo Lazary: Exemplo de “cenografia moderna”. Fonte: BRANDÃO, 2004, p.26.

Nos desenhos a que Tânia Brandão se refere (figura 13) o que muda é apenas o “estilo” do gabinete, que passaria a acompanhar, no conceito de modernidade de Lazary, a geometrização e a simplificação do *art déco*. Trata-se, no entanto, da mesma reprodução, cada vez mais naturalista, do gabinete, com todos os objetos que tantas vezes se tomava emprestados de antiquários ou lojas de móveis. No pano de fundo da Revista *Não Sou de Briga*, da Companhia Walter Pinto, em 1946, é utilizado acabamento em papel celofane, ampliando os efeitos de luz com este novo material. Trata-se, no entanto, ainda de uma pintura, que passa ao largo das possibilidades espaciais da nova cena. Estas mudanças relacionam-se com o estilo e com os materiais utilizados, mas não colocam em cheque a concepção clássica da cena e a forma tradicional de atuar “diante” de um cenário e não “dentro” dele.

Outra tentativa de modernizar a cenografia teria vindo, segundo Gustavo Dória (1975, p.7), da Cia de Procópio Ferreira, que contratou Paim, Osvaldo Sampaio e Lula Cardoso Aires, pintores considerados de “espírito modernista, muito ao gosto da época”.

Poucos espetáculos ficavam em cartaz por mais de um ou dois meses. No entanto, alguns se destacavam e retornavam ao palco ou viajavam pelo Brasil e havia uma grande festa, a chamada “festa do centenário”, se conseguissem exibir uma centésima apresentação. Quase sempre, os responsáveis por essas proezas eram as estrelas da primeira metade do século XX: Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes. A Companhia de Dulcina e Odilon, especialmente, era considerada a mais “moderna” entre as companhias profissionais, encenando textos de autores europeus como Lorca, Bernard Shaw e Giraudoux, dispensando o ponto e preparando a cena com grande esmero. A companhia estreou com *Amor*, de Oduvaldo Vianna, em 1933 em São Paulo, e no Rio de Janeiro no ano seguinte. Com este espetáculo, “introduz a fragmentação do cenário e a simultaneidade de cenas, faz uma pesquisa para a criação dos figurinos e revela Dulcina de Moraes como uma atriz que surpreende pela naturalidade da interpretação.” (TROTA, 1994, p.124). O cenário de *Amor* é de autoria do paulista Henrique Manzo. Wagner Martins Madeira (2008) aponta a modernidade presente nessas encenações, não só no uso de cenas simultâneas como na assimilação de elementos do mundo moderno, como por exemplo, o telefone.

Ficou imortalizada, também, a montagem de *Chuva*, de Somerset Maugan, de 1945, que esteve em cartaz por mais de sete anos, e na qual a Cia de Dulcina fazia chover no palco. Neste período, a companhia foi responsável pela introdução de muitas inovações. Atentos a todos os acontecimentos artísticos do teatro e do cinema, “Dulcina e Odilon vão buscar a cooperação de artistas como o ilustrador português Eduardo Anahory, aqui radicado e que fora descoberto, como cenógrafo, por Jouvett, além do pintor Gilberto Trompowsky [...]” (DÓRIA, 1975, p.95). O cenário de Anahory para *César e Cleópatra* (figura 14) faz uso de arcadas em perspectiva forçada

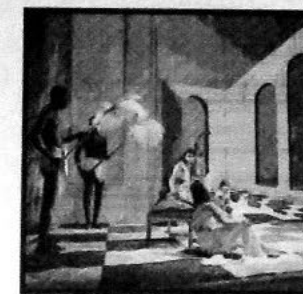


Figura 14 – Cena de César e Cleópatra. Cia Dulcina-Odilon, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1944. Cenários de Eduardo Anahory. Desenho de Niuxa Drago sobre foto de Carlos Moscovics. Fonte: CEDOC/FUNARTE.

que prenunciam o cenário de Santa Rosa para *Senhora dos Afogados*. No espetáculo *Hollywood*, a companhia produziu, em parceria com a Cinédia, um curta metragem que era exibido como prólogo. O cenógrafo foi Hipólito Collomb, que se tornaria o mais atuante da companhia.

Havia ainda outras experiências relevantes, no sentido da modernização dos textos e da cena. Desde a década de 1920, alguns intelectuais preocupavam-se com o Teatro Brasileiro e seu afastamento das questões que agitavam as outras artes. Álvaro Moreyra e Renato Vianna, no Rio de Janeiro, e Flávio de Carvalho, em São Paulo, tentaram animar o teatro com novas experiências. Pretendiam encenar textos simbolistas de sua própria autoria, fugindo da regra da dramaturgia ligeira ou dos clássicos. “[...] os primeiros modernos irão buscar a elite – querem um novo público para um novo teatro. Não aquela elite social que copiava dos franceses sua faceta mais conservadora, mas uma elite intelectual, não atendida pelas peças em cartaz [...]” (TROTA, 1994, p.124).

Álvaro e Eugênia Moreyra fundaram o “Teatro de Brinquedo” em 1927. Tratou-se de uma experiência amadora e bem efêmera, mas que deixou marcas na comunidade artística do Rio de Janeiro. Sua ideia era um teatro livre, pantomímico, instintivo, mas que não descuidasse de seu lado filosófico. *Adão, Eva e outros membros da família*, texto de estreia de autoria do próprio Álvaro Moreyra, é recebido pela crítica como um texto suave e inteligente. O público satisfaz-se com a experiência inovadora, mas descompromissada. Trata-se do público restrito de uma elite intelectual, para o qual basta o pequeno espaço do Teatro do Passeio Público, com 180 lugares. Ainda não pode ser considerada a “cena moderna”, como a concebemos hoje. Segundo Rosyane Trota (1994, p.132), no entanto,

Se Álvaro Moreyra não foi propriamente um encenador, foi o primeiro a propor uma mudança não setorizada, a perceber que o teatro não era apenas texto, nem apenas interpretação, e a comprometer, simultaneamente, na sua brincadeira o texto, a interpretação, a sala de espetáculos, a plateia, o modo de produção e o processo de construção da cena.

Da mesma forma, o pioneiro Renato Vianna estreara, em plena São Paulo do movimento modernista, em 1922, *A Última Encarnação de Fausto*, um texto intelectualmente ambicioso, mas que não se apresenta como uma “cena moderna”. Ambos os autores retornariam à cena teatral com o apoio do patrocínio estatal em 1936. Renato Vianna com o seu “Teatro Escola” e Álvaro Moreyra com a sua “Companhia Dramática Álvaro Moreyra”, onde

Santa Rosa conheceu suas primeiras oportunidades como cenógrafo profissional. Ambas as experiências também tiveram curta duração. O Estado Novo apenas engatinhava e seria necessário esperar os anos 1940 até que uma política cultural menos incerta possibilitasse respaldo a trabalhos experimentais.

Mais importante do ponto de vista da modernização da cena foi o “Teatro Experiência” de Flávio de Carvalho, em São Paulo. Seu *O Bailado do Deus Morto*, que teve apenas três representações e praticamente nenhuma consequência no panorama teatral brasileiro, é, contudo, a única experiência da década de 1930 que se aproxima efetivamente da concepção da cena moderna. Flávio, autor, diretor, cenógrafo, figurinista e iluminador do espetáculo, busca sensibilizar a plateia não pela subjetividade, mas pelos efeitos sonoros e visuais, ou seja, pela cena. O impacto das poucas imagens disponíveis do espetáculo revelam em parte a modernidade da concepção (figura 15).

Ainda não foram registrados em nossa historiografia teatral espetáculos que pudessem ser considerados continuidades da experiência de Flávio de Carvalho. Permanece como um evento pioneiro que parece ter concretizado momentaneamente o espírito modernista de 1922, sem reflexo nas décadas posteriores. Vale lembrar, porém, que Oswaldo Sampaio, ensaiador que auxiliou de perto Flávio de Carvalho na concepção e encenação do espetáculo, aparecerá posteriormente no Rio de Janeiro, atuando junto à Companhia de Procópio e ao Teatro do Estudante. É um dos responsáveis pelo primeiro movimento de modernização da cenografia.

Em relação à dramaturgia, a obra de Renato Vianna, bem como a de Silveira Sampaio e a de Abílio Pereira de Almeida, são, sem dúvida, fonte de certa modernização, por tratarem de aspectos tabus da sociedade burguesa e provocarem encenações de cunho mais naturalista, distanciando-se da cena que



Figura 15 – Cena de *O Bailado do Deus Morto*. Teatro Experiência, Clube dos Artistas Modernos, São Paulo, 1933. Desenho de Niuxa Drago sobre fotografia de autor não identificado publicada em MATTAR, 1999, p.45.

se costumava ver nas comédias e Revistas. O maior cuidado na ambientação, no entanto, não chega a denunciar uma concepção moderna da cena, nem a presença autoral de um diretor. As melhores encenações de textos desses autores, conforme demonstra Evelyn Lima, vieram após o marco de *Os Comediantes*.⁴⁰

Efetivamente, os antecedentes diretos da modernização que atingiu sua maturidade com *Os Comediantes* são o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), projeto de Paschoal Carlos Magno, e as turnês francesas, que muito estimularam as ideias e experiências dos modernos cariocas, como a do *Théâtre des Quatre Saison*, em 1938, e, principalmente, a da Companhia de Louis Jouvet (*Théâtre de l'Athénée*), em 1941.

Em relação ao Teatro do Estudante, se reconhece o pioneirismo de ter tornado evidente a figura do encenador, no caso, a atriz Itália Fausta, no espetáculo de estreia em 1938, *Romeu e Julieta*. Ainda chamada de ensaiadora, Itália fez sentir sua autoria pela homogeneidade do elenco e por seu surpreendente rendimento, visto tratarem-se de amadores. O mesmo vale para a encenação, cujo estudo e cuidado com que foi feita seria uma das marcas do TEB. Como no teatro elisabetano, os figurinos receberam maior atenção que o cenário, que foi basicamente improvisado. Numa entrevista de Sandro Polonni, então ator do conjunto, à Tânia Brandão, ele revela serem partes de cenários emprestados pelo Theatro Municipal. É inovadora, no entanto, a opção de usar poucos elementos, tridimensionais, cercados de rotundas e cortinas, que colaboravam para o uso de efeitos de luz, que, ainda que elementares, eram raros nas produções brasileiras. (BRANDÃO, T., 2010, p.103). Em 1939, o Teatro do Estudante promove sua segunda encenação, desta vez de um original brasileiro, *Leonor de Mendonça*. O cenógrafo, Oswaldo Sampaio, recebe os maiores elogios pela pesquisa e o esmero que mais

40. A autora analisa os aspectos modernizadores da cena de *Seremos sempre crianças* de Silveira Sampaio, posterior a *Vestido de Noiva*, também analisada pela autora no artigo. (LIMA, 2001).

tarde o próprio Paschoal Carlos Magno irá comparar ao de Santa Rosa em *A Rainha Morta*.

A grande contribuição do Teatro do Estudante foi ter aberto a seara teatral para os amadores de forma efetiva. Ficava comprovado que era possível levantar um grande espetáculo sem uma grande estrela. O TEB ousava colocar em cena um elenco enorme, que contava com um corpo de baile, destacando a força do conjunto. Ainda que os recursos visuais não se sobressaíssem nessa montagem, havia uma nova forma de realizar o espetáculo. Faltava, no entanto, uma liberdade maior de ação para que pudessemos encarar Itália Fausta em definitivo como uma diretora⁴¹. Faltava, além disso, uma construção visual autoral que constituiria, realmente, sem direito a dúvida, a “encenação”.

Neste campo, aliás, pouco se via de novidade no cenário nacional. As encenações de Dulcina haviam introduzido, com Hipólito Collomb, o cenário “em vulto”, ou em volume. Ou seja, um gabinete mais “naturalista” que os antigos telões pintados, apenas uma adaptação técnica que permitia maior “ilusionismo”, sem nenhum intuito de contribuição criativa à concepção do espetáculo. Era o máximo que atingira nossa cenografia, e ainda assim significa muito, se pensarmos que na Europa o naturalismo surgira junto à figura do encenador, ainda insipiente por aqui. A grande difusão do cinema parece ter substituído a figura do encenador no papel de introduzir o cenário naturalista em nosso teatro. A reprodução perfeita, o bom gosto e o luxo da decoração eram a regra que vinha das telas e foi assimilada pelas companhias de comédia, principalmente a de Dulcina de Moraes. Logicamente, não poderia um profissional constituir-se como cenógrafo, ou ir mais além, sem a presença efetiva de um diretor. A cenografia brasileira teve de esperar por Ziembinski para se desenvolver.

41. Tânia Brandão (2010, p.103) lembra que Itália Fausta ainda usava procedimentos padrão da comédia de costumes em suas marcações.

A trajetória do cenógrafo português Hipólito Collomb parece resumir a cenografia das décadas de 1920 e 1930, panorama que precede Santa Rosa e faz com que suas obras se destaquem, principalmente aquelas do marcante ano de 1943. Ao lado de Angelo Lazary, Jayme Silva, Oscar Lopes e Raul de Castro, Collomb foi um dos maiores cenógrafos de Revistas, promovendo uma primeira “tridimensionalização” do cenário junto à Companhia de Dulcina e Odilon. Sua dupla formação – em pintura e arquitetura – e sua apurada técnica fazem com que se torne o principal cenógrafo brasileiro, responsável inclusive pelos cenários das companhias estrangeiras em excursão no Brasil, visto que estas, até a década de 1940, não traziam consigo os cenários. No ano de sua morte, 1947, a revista *Commoedia* publica uma reportagem em sua homenagem, onde se lê:

Seus cortinas pintadas como legítimos quadros artísticos, passaram a valorizar as montagens das revistas da empresa Pascoal Segreto, e, depois, da empresa Manoel Pinto. Hipólito Collomb se transformou no cenógrafo da moda. [...] foi o criador no Brasil de uma técnica nova na feitura dos cenários teatrais. Através dos espetáculos de Dulcina, lançou a cenoplastia, isso é, os cenários fabricados em vulto, que tanto revolucionaram o teatro de comédia em nossa terra. Desde então, desapareceram dos nossos palcos os velhos cenários de papel. [...] Quase todas as temporadas de comédia francesa aqui realizadas apresentaram, desde então, cenários de Collomb, que mereceram de Jouvét os mais honrosos elogios. (HIPÓLITO..., 1947, p.22).

A chegada da Companhia de Louis Jouvét parece ter sido um momento de revelação para o teatro moderno no Brasil. Não que não se tivesse notícias, através de imagens de periódicos, do que se passava. Mas a apresentação de um espetáculo integral, da cenografia transformada em lugar, integrada ao movimento dos atores, aconteceu mesmo, em 1941, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A presença das companhias francesas era uma constante na cidade desde a virada do século XIX para o XX. Segundo um levantamento apresentado por Sábato Magaldi (2008), são seis excursões importantes na primeira década - incluindo as companhias das atrizes Réjane, Sarah Bernhardt e Suzanne Després -, quatro na segunda década e três nos anos de 1920, com a curiosidade de que, em 1925, a Cia de Germaine Dermoz e Victor Franceu nos traz uma montagem de *A Verdade de Cada Um*, de Pirandello, texto com que Os Comediantes estrearão, 14 anos depois. Nos anos 1930, são mais sete temporadas dos mais importantes conjuntos franceses: O *Theatre du Vieux Colombier*, duas vezes, o *Théâtre des Quatres*

Saisons e a *Commedie Française*, além de companhias das estrelas Cécile Sonrel, Rachel Berendt e Jean Marchat. Isso sem contar os italianos Bragaglia e as temporadas líricas.

Mas foi a *Companhia Louis Jouvét e Madeleine Ozeray* a primeira a nos trazer montagens modernas completas. Ao que tudo indica, nem o *Theatre du Vieux Colombier*, nem o *Théâtre des Quatre Saisons*, nem a Companhia italiana Bragaglia, que esteve no Rio de Janeiro em 1937, trouxeram seus cenários originais. Podemos verificar, porém, em periódicos do ano de 1939, que a *Commedie Française*, bem como a Temporada Lírica italiana, ambas apresentadas em julho daquele ano no Municipal, trouxeram seus cenários.

O cenário, **cópia fiel do interior da casa de campo**, bem trabalhado, com portais e portas de madeira maciços, assim como o mobiliário em perfeita harmonia e pertences, é uma das excelências do espetáculo. (NUNES, 1939, p.17, grifos nossos).

Ainda há dias chegaram da Itália, pelo Oceania, as montagens completas de várias óperas que vão ser cantadas durante a temporada, merecendo uma referência especial os cenários que figurarão na *Traviata*, que são os mesmos que serviram na Itália para a confecção do filme baseado na célebre ópera de Verdi. Também os cenários do Otelo foram **pintados** na Itália especialmente para o nosso municipal e representam qualquer coisa de novo e de original pela perfeição e acabamento da cenografia e efeito deslumbrante que causa. (NAS VÉSPERAS..., 1939, p.15, grifos nossos).

Podemos perceber que se tratava dos clássicos telões pintados, no caso das óperas italianas, e de cenário de gabinete em vulto, no caso da *Commedie Française*, o que não causaria qualquer inspiração inovadora em nosso meio teatral.

Parece lícito, portanto, conceder à Companhia de Jouvét o mérito de trazer ao vivo para o Brasil, pela primeira vez, uma encenação nos moldes modernos, o que significa não apenas a unidade de uma obra assinada pelo encenador, mas a obra visualmente moderna, ambientada num espaço que não se pretende uma ilusão do mundo real. O choque foi grande e parece ter estremecido, ou quem sabe legitimado, toda uma geração moderna brasileira que tinha muitas ideias, mas nenhuma realização prática que a representasse integralmente.

Jouvét seguia a proposta apresentada por Copeau, debruçando-se principalmente sobre clássicos e sobre a dramaturgia moderna, focalizando no texto e na atuação. Mas também dava grande importância ao efeito plástico da cena.

*Pour parler du théâtre, Il faut commencer par parler de la machinerie. Tout ce que j'ai appris, je l'ai appris par le machiniste. C'est lui qui m'a indiqué que tout est secret: on travaille par des secrets, pour toucher constamment à un secret plus vaste, plus haut, Le secret de l'humain.*⁴² (JOUVET, 1952, p.175).

42. "Para falar do teatro, deve-se começar por falar sobre as máquinas. Tudo que eu aprendi, eu aprendi com o maquinista. Ele me diz que tudo é segredo: nós trabalhamos com segredos, para chegar constantemente a um segredo maior, mais alto, o segredo do ser humano." (tradução nossa)

Para o Rio de Janeiro, Jovet trouxe, na primeira temporada, em 1941, dez espetáculos, quatro deles com cenários do mais destacado cenógrafo francês de então, Christian Bérard. Eram eles: *L'École de Femmes* e *La Jalousie du Barbouillé*, de Molière; *La Folle journée*, de Émile Mazaud; e *La Coupe Enchantée*, de Fontaine e Champmeslé (TORRES, 1992).

A crítica de Mário Nunes no *Jornal do Brasil* sobre o primeiro espetáculo, *L'École de Femmes*, esclarece o impacto plástico da encenação:

[...] buscou na estilização do teatro de marionettes o motivo inspirador e alcançou assinalada vitória. Do cenário de Christian Bérard, fantasista, maquinado, expressionista na sua ingenuidade flagrante, à picturação de cada figura, houve o cuidado perene de apresentar obra original, em um aproveitamento genial das possibilidades do texto. (NUNES, 1941, p.11).

Não é casual o termo "expressionista" usado pelo crítico e repetido dois anos mais tarde para definir a encenação de *Vestido de Noiva*, que de resto guarda um parentesco visual com o original francês apresentado por Jovet. A simplicidade do cenário em arcadas, aliada a efeitos de luz nunca vistos no Brasil, criava a ambiência dita "expressionista". O mecanismo do cenário, cujos muros se abriam e fechavam, criando um ou dois ambientes simultâneos, possibilitava o que Mário Nunes chamou "aproveitamento genial das possibilidades do texto". Esta expressão, assim como "apresentação de uma obra original", talvez traduza o que o crítico ainda não sabia muito bem expressar.

como "arte do encenador". Os lustres suspensos sobre o palco criavam a citação ao teatro renascentista de Molière, num diálogo com a tradição clássica que caracteriza a atitude claramente moderna. O elemento também servia para reforçar a teatralidade e garantir o toque de liberdade plástica assinada por Jovet.

Nos espetáculos seguintes, *Knock*, de Jules Romais, *La Jalousie du Barbouillé*, de Molière, e *La Folle Enchantée*, de La Fontaine e Champmeslé, a cenografia não chega a merecer qualquer menção dos críticos. Apenas *Ondine*, de Giraudoux, merece a nota de ter seus cenários pintados pelo pintor russo Pavel Tchelitcheff, residente em Nova Iorque (JORNAL DO BRASIL, 1941, p.11). Como já mencionado, a crítica brasileira não estava definitivamente preparada para a encenação moderna. Torres (1992, p.63) comenta sobre uma crítica em que Mário Nunes declara que o público do Municipal tinha "escutado magnificamente um texto de Giraudoux": "*Les spectacles de Louis Jovet [...] témoignent clairement d'une création visuelle. Cependant, notre critique a écouté le texte*".⁴³

Há, no entanto, dados importantes na crítica sobre o trabalho dos atores, como descrições que os comparam a "marionetes". Segundo ainda Torres (1992, p.61),

*Cette idée paraît marquer amplement surtout le travail des acteurs, vu que ce "mécanisme" est perçu plus d'une fois. Nous ne pouvons pas saisir la dimension exacte de ces références; cependant, nous pouvons en dégager une tendance à fuir la scène réaliste.*⁴⁴

É importante observar, portanto, que a primeira referência de encenação moderna apresentada a nossos amadores, que se constituirão historicamente na primeira geração moderna do teatro brasileiro, é uma cena não realista, que beira o Expressionismo. Essa tendência será reafirmada dois anos mais tarde

43. "os espetáculos de Louis Jovet (...) testemunham claramente uma criação visual. No entanto, nossa crítica escutou o texto." (tradução e grifos nossos).

44. "Esta ideia parece marcar amplamente sobretudo o trabalho dos atores, visto que este "mecanismo" é percebido mais de uma vez. Não podemos apreender a dimensão exata destas referências; no entanto, traz a tona uma tendência de fugir à cena realista." (tradução nossa)

pelo diretor polonês radicado no Brasil, Zbigniew Ziembinski. Mesmo considerando as pesquisas de Flora Sussekind (1986) sobre as Revistas de ano e as características naturalistas de alguns quadros, concordamos com Tânia Brandão (2010, p.70) que nosso modernismo, ao contrário da tradição europeia, iniciada com Antoine e Stanislavski, não começa no naturalismo, mas na vertente expressionista.

A próxima encenação da temporada de Jovet cuja cenografia mereceu destaque pela crítica foi a de *Monsieur Le Trouhadec saisi par la Débauche*, de Jules Romain. O cenário, do próprio Jovet, apresenta telões pintados, embora sem pretensão realista. O destaque vai para um trainel representando duas palmeiras, também compostas de pano, em recorte, que se movimentam pelo espaço, propondo diferentes enquadramentos para as cenas e, algumas vezes, ampliando a perspectiva dos telões ao fundo (figura 16). Santa Rosa, que certamente assistiu a este espetáculo, usará um recurso parecido em *Aruanda*, sete anos depois, com uma série de coqueiros pintados e em recorte, dispostos em diversas camadas ao fundo do palco. Trata-se de um recurso intermediário entre o telão e o elemento tridimensional.

Passada a temporada de 1941, a Companhia de Jovet permanecerá no Rio de Janeiro, ensaiando, sob patrocínio da Prefeitura da cidade, novos espetáculos, no recém-inaugurado edifício da ABI, considerado o primeiro exemplar moderno da arquitetura carioca. Neste período, alguns atores retornam à França e são substituídos por outros atores franceses, entre eles, Henriette Morineau, que participará da próxima temporada da companhia e depois seguirá sua carreira na cidade, contribuindo para a consolidação do teatro moderno no Brasil, com sua atuação na companhia Os Artistas Unidos.

Barsante (1980) relata que Os Comediantes teriam tentado uma aproximação, convidando Jovet a dirigi-los num espetáculo. A recusa do



Figura 16 – Cena de *Monsieur Le Trouhadec saisi par la Débauche* Cia Louis Jovet (cenários de Louis Jovet). Desenho de Niuxa Drago sobre foto de Boris Lipnitzki. Fonte: LIPNITZKI, 1952, p.37

diretor mereceu diversas interpretações, baseadas na posição política tanto do Brasil quanto de Jovet naquele momento da Guerra. Jovet fora subvencionado pelo governo de Vicky para sua turnê americana, mas não queria parecer um colaboracionista no Brasil, se recusando, ao que tudo indica, a fazer quaisquer declarações a respeito da ocupação alemã. Por nosso lado, Os Comediantes eram um grupo formado por elementos de declarada inclinação esquerdista, além de manterem reconhecida disputa com os atores do teatro profissional. Uma relação mais estreita com o grupo colocaria Jovet numa posição complicada, tanto em relação ao seu governo na França, quanto em relação ao governo brasileiro, que lhe subvencionavam. Fato é que Jovet soube justificar a sua recusa com uma lição que entraria para os anais da história do teatro brasileiro e prepararia a chegada de Nelson Rodrigues como dramaturgo:

[...] vocês deveriam esquecer os diretores estrangeiros e a influência européia. Não imitem mais: procurem na música, na dança e na história daqui mesmo a verdade que devem transmitir. [...] Façam um teatro brasileiro para brasileiros e ele se tornará universal [...]. Nem eu, nem diretor estrangeiro algum poderá ensinar-lhes coisa alguma. Vocês terão de descobrir seu próprio caminho empregando suas próprias armas, pesquisando as raízes culturais próprias. (Apud BARSANTE 1980, p.45)

No ano seguinte, a Companhia Louis Jovet apresentou nove novas montagens, para as quais chamou a colaborar, como cenógrafos, a argentina Ana Inês Carcano – em *Le Médecin Malgré Lui*, de Molière; e *La Belle au Bois*, de Jules Supervielle –, o português José Maria dos Santos – em *On ne Badine pas avec l'Amour*, de Musset –, e os brasileiros Eduardo Anahory – em *Judith* e *L'Appolon de Marsac*, de Giraudoux, e *L'Annonce Fait à Marie*, de Paul Claudel –, e o escritório de arquitetura Henrique Liberal e Wladimir Alves dos Santos – em *L'Occasion*, de Prosper Mérimée.

Parece estranho que nenhum deles tivesse uma história pregressa na cenografia brasileira e, assim como surgiram no cenário teatral alçados por Jovet, desapareceram com ele – alguns acompanhando-o de volta à França. Apenas João Maria dos Santos permaneceu como cenógrafo no Rio de Janeiro, tendo trabalhado no *Teatro de Câmara* de Lúcio Cardoso e, mais tarde, na *Cia Cinematográfica Vera Cruz*. Ainda está para ser escrita a história desta colaboração entre os cenógrafos brasileiros e Jovet, uma vez que poderia ter surgido daí nosso pioneiro cenógrafo moderno.

A argentina Ana Inês Carcano foi aluna do cenógrafo Christian Bérard em Paris e, certamente, indicada por ele para colaborar com Jouvet na temporada latino-americana. Torres (1994, p.83) cita, porém, que a inexperiência da artista fez com que sua colaboração se restringisse ao croquis inicial, pois o próprio Jouvet teria tratado da elaboração técnica final dos cenários.

João Maria dos Santos, arquiteto e pintor português, com formação na Escola de Artes Decorativas de Paris, colaborou em apenas um espetáculo. Mais tarde, encontramos seu nome ligado ao *Teatro de Câmara* e à *Vera Cruz*, ou seja, numa perspectiva de cenografia naturalista, como era praxe no cinema. O escritório de Henrique Liberal e Wladimir Alves dos Santos não parece ter feito mais incursões pela cenografia.

Já com Eduardo Anahory, formado em Lisboa, e recém-instalado no Rio de Janeiro, Jouvet trocou muitas cartas, de onde podemos auferir seu método de trabalho junto aos cenógrafos (TORRES, 1994, p.86-89). Anahory acompanhou Jouvet de volta à França, onde teve a oportunidade de refazer, agora com mais tempo e recursos, os cenários que foram destruídos pelo fogo durante a turnê da companhia na Argentina. As novas versões dos cenários de *L'Appolon de Marsac* e de *L'Annonce Fait à Marie* fizeram grande sucesso em Paris, em 1946. Sabemos também que Anahory criou os cenários de *Yerma*, de Garcia Lorca, para o diretor Jacquemont em 1948 e, no Brasil, um dos cenários do Balé do IV Centenário de São Paulo, uma super produção do ano de 1954, de que Santa Rosa também participou, mas da qual restam poucos registros.

Podemos perceber, então, que a propalada “cooperação” entre os cenógrafos brasileiros e Jouvet não teve maiores dimensões. Jouvet escolheu artistas com formação superior na academia europeia, o que de saída eliminava qualquer possibilidade de colaboração entre ele e os amadores brasileiros, que tanto ansiavam por este intercâmbio. Santa Rosa, que não tinha formação superior e jamais sequer viajara ao exterior, não poderia esperar uma oportunidade de colaborar com o francês.

Ademais, as consequências destas colaborações para o teatro brasileiro foram mínimas, uma vez que, dos artistas que tiveram a oportunidade de trabalhar com Jouvet, apenas João Maria dos Santos voltaria a atuar no teatro brasileiro. Mesmo assim, a referência que encontramos ao cenógrafo é bem posterior à 1ª temporada de Os Comediantes. Ele realiza os cenários de *Mensagem Sem Rumo*, de Agostinho Olavo, para o Teatro de Câmara, em 1947 (JORNAL DO BRASIL, 1947, p.8). No caso de Anahory, depois

do promissor cenário de *César e Cleópatra* para a Cia Dulcina-Odilon em 1944, não encontramos registros de outros trabalhos de destaque.

O posto de pioneiro cenógrafo moderno brasileiro parece pertencer mesmo a Santa Rosa, na época engajado no grupo Os Comediantes, cujos integrantes, assim como os do Teatro do Estudante, embora se digam diretamente inspirados pela presença de Jouvet, não parecem ter convivido diretamente com seu sistema de trabalho. É precioso, sobre este mistério, o depoimento de Luíza Barreto Leite (1954, p.185-189):

[...]foi uma pena que tivesse vivido entre nós, durante mais de um ano, uma das maiores figuras do teatro francês de todos os tempos, e que nada houvesse restado dela [...]. Não deixou rastro sequer de sua imensa personalidade, não deixou discípulos, nem o seu exemplo serviu de muito. Os poucos que conviveram em sua intimidade não souberam aproveitá-la bastante para “sugar” o que ele devia possuir de extraordinário. [...] Mas não é ainda a Jouvet que se deve acusar de haver permanecido distanciado da moderna geração artística brasileira, que tanto esperava de sua colaboração, quando a culpa maior cabe àqueles que então eram responsáveis pela divulgação da cultura francesa entre nós.[...] Não houve uma só voz autorizada que se levantasse para demonstrar-lhe a importância inestimável de uma aproximação humana entre o espírito francês, por ele representado, e aqueles que depositavam na imortalidade desse espírito, a esperança da salvação do mundo. É claro que não se podia esperar isso de uma embaixada que representava Vicky, mas nem mesmo os franceses livres do Brasil compreenderam a importância de uma aproximação [...].

O que Luíza Barreto Leite parece ignorar, mas que foi comprovado pelas pesquisas de Denis Rolland, é que Jouvet recebeu sim o auxílio do Governo de Vicky durante os quatro anos em que esteve na América Latina (PONTES, 2006, p.102). Isso talvez seja um dos motivos da discrição do diretor francês durante sua permanência no Brasil. Ainda assim, diante das críticas e depoimentos de Gustavo Dória, Luíza Barreto Leite e Décio de Almeida Prado, é impossível não colocar a temporada de Jouvet em lugar de destaque entre as iniciativas que precederam a grande mudança do nosso teatro. Se não podemos usar aqui em definitivo o termo “Modernização”, sob pena de colocarmos o fator visual acima de todos os outros, podemos ao menos afirmar que foi a maior inspiração para a grande guinada cenográfica que se dará com a temporada de 1943.

Não é verdade que Santa Rosa tenha encontrado um espaço vazio e por isso se firmado como o principal cenógrafo no Brasil. Mas é evidente que Santa Rosa era o mais profundo conhecedor das teorias teatrais e

da cenografia internacional. Foi o que o instrumentalizou para criar a obra mais “moderna”, como veremos adiante. Para Teresa Paes Leme Guimarães (1981), é definitivamente a presença de Santa Rosa naquele grupo de amadores o que lhes possibilita realizar, finalmente, uma encenação moderna. Porque a modernidade está ligada à visualidade, ao comprometimento do espaço, da arquitetura e da luz. Nenhuma das experiências anteriores contava com um artista capacitado para trabalhar plasticamente a cena, como o estava Santa Rosa.