

## Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954

Walter Lima Torres

Costuma-se afirmar que o perfil do moderno diretor teatral, como nós o concebemos no teatro ocidental hoje, caracterizado por um projeto cultural de cunho estético, político, social ou mesmo midiático, a serviço do texto teatral ou não, teve como precursoras na virada do século XIX-XX as idéias e as experiências de George Duque de Saxe-Meiningen, André Antoine e Constantin Stanislavski. E na esteira do trabalho destes insígnis diretores outros homens de teatro – Meyerhold, Copeau, Brecht para citar somente alguns – deram prosseguimento a esta via que acabou por forjar a já tradicional orientação estética entorno das noções de moderna encenação e de teatro de arte. Não é nosso escopo aqui tecer uma genealogia dos precursores do moderno diretor teatral no Ocidente, visto que estudiosos mais abalizados já se debruçaram sobre o assunto<sup>1</sup>.

Nos limitando ao âmbito da prática teatral brasileira, mas sem perder de vista os acontecimentos oriundos do exterior, verificamos entretanto que esta moderna visão da direção teatral, instaurou-se um pouco mais tarde, por aqui, em relação às experiências que surgiam na Europa, em especial após a I Guerra. O denominado processo de modernização da cena teatral implicava no aparecimento de novas formas atribuídas ao espetáculo, novas alternativas quanto ao seu processo de montagem e, sobretudo, novas orientações quanto a sua produção e difusão. No Brasil, vale destacar, que esta modernização surgiu, após tentativas esparsas, a partir do trabalho do diretor polonês, Z. Ziembinski, em contato com o grupo *Os Comediantes* no Rio de Janeiro, com a montagem do texto de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* em 1943. E essa modernização consolidou-se, um pouco mais tarde, através do trabalho sistemá-

---

Walter Lima Torres é professor do Departamento de Artes da UFPR.

<sup>1</sup> Consulte-se a este respeito, sobre aspectos históricos e estéticos relativos à gênese do diretor teatral, a complexa e abrangente obra de VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955. Em português há um texto bastante significativo sobre o assunto de ROSENFELD, Anatol. "O que é *mise en scène*". In *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 75-106. Ou ainda, no tocante a casos específicos de diretores e companhias, os volumes da série *Les Voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS, vários volumes.

tico dos diretores italianos contratados por Franco Zampari para as montagens do TBC em São Paulo<sup>2</sup>.

Fazendo uma rápida retrospectiva, da década de 1940 até nossos dias, não temos dúvidas acerca do gradativo processo de emancipação da cena teatral brasileira em relação à literatura dramática. A este fato, soma-se a consolidação de linguagens cênicas específicas elaboradas por grupos e companhias nos principais centros urbanos do país com o objetivo de particularizar cada montagem. Considerando este movimento de grupos e companhias, poderíamos afirmar que foi aberto um espaço para uma afirmação da identidade brasileira não mais nos termos de uma literatura dramática, mas de uma escrita cênica. A pesquisa desta estética brasileira permanece até nossos dias, destacando-se procedimentos de produção, criação e montagem teatral, comprometidos em refletir as condições econômicas, sociais, políticas e estéticas, consolidando, agora, uma cultura teatral especificamente brasileira, valorizando a diversidade regional, diferente do panorama dos anos 40, e neutralizando quase por completo a defasagem entre o que se produzia aqui e no exterior<sup>3</sup>.

Interessa-nos, dar alguns passos atrás na tentativa de conhecermos o trabalho do precursor do moderno diretor teatral, – o ensaiador – figura responsável pela montagem de uma peça teatral antes do advento da moderna encenação. Em termos históricos, o artigo de Eduardo Victorino, que em boa hora é aqui resgatado e di-

fundido às novas gerações, traça um histórico extremamente cuidadoso e detalhista sobre os diversos integrantes da prática teatral, das suas origens à época do autor. O relato de Victorino colabora diretamente com a análise que pretendemos desenvolver e neste sentido dois aspectos devem ser ressaltados.

Em primeiro lugar, para um estudo sobre o trabalho do diretor teatral no Brasil antes da década de 1940, portanto sobre o ensaiador, julgamos necessário considerar no mínimo três fontes primárias: (1) os manuais de ensaiadores, editados tanto no Brasil quanto em Portugal; (2) o discurso produzido pela crítica e pela crônica teatral nos principais periódicos de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Salvador e Recife, cidades que recebiam com regularidade a visita de companhias dramáticas brasileiras e estrangeiras; (3) os livros de memórias e ainda artigos circunstanciais publicados na imprensa, a exemplo do que faz Victorino em seu texto encomendado pelo governo federal para as comemorações relativas ao Centenário da Independência do Brasil em 1922.

Em segundo lugar, deve-se ressaltar, que o estudo sobre esta formação ou este ofício foi prejudicado pela inexistência de documentos que descrevessem essa atividade, principalmente no Brasil. Se o teatro, durante certo tempo, foi entendido pela história como uma categoria da literatura, unicamente como o gênero dramático, sabe-se que a prática teatral está além da condição literária que possa repousar sobre o texto teatral. E hoje entende-se que teatro não

<sup>2</sup> Cf. o exaustivo e minucioso trabalho de RABETI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti): *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana* (Doutorado em Ciências Humanas) pelo Dept. de História da FFLCH, USP, 1988.

<sup>3</sup> No tocante ao teatro realizado nos anos 60 e 70 há de se consultar as análises de referências de: MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. SP: Proposta Editorial, 1982., e de GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. SP: Perspectiva, 1990. E sobre os grupos dos anos 70-80 confrontar o abrangente trabalho de FERNARDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

é literatura, é efetivamente teatro, e como tal se define por meio de uma prática específica. Prática que se verifica complexa, visto que a direção teatral faz constantemente apelo aos mais variados segmentos das ciências humanas e das artes.

Soma-se a estes dois pontos o fato de que ao longo do tempo, o trabalho do diretor teatral – ou do seu precursor, o ensaiador – tenha sido, ofuscado, quando não completamente encoberto, pela primazia da produção dramática do autor teatral ou pela atuação do grande ator ou atriz. O fato da figura do autor ter se sobreposto à do ensaiador justifica-se em parte por uma contingência do período (anterior a 1940), onde certos autores eram também os ensaiadores de suas peças, responsáveis tanto pela transposição em cena de suas obras quanto pela sua possível edição. No caso do grande ator ou atriz, tendo sua atuação registrada na crônica e crítica teatral, mantendo-se viva através da transmissão oral de gerações em gerações, colaboraria para reforçar a imagem do ensaiador numa posição de escanteio, à margem do reconhecimento público. Este anonimato pode ser verificado ainda no anúncio da programação ou no escasso material publicitário de que se tem acesso.

Na tentativa de localizar historicamente a matriz funcional do comportamento artístico do ensaiador, dentro do espetáculo teatral antes de 1940, elaboramos a hipótese de que sua atividade tenha evoluído do trabalho que estava reservado aos cenógrafos e cenotécnicos relativos aos aspectos visuais da cena; efeitos cênicos agora possíveis, e cada vez mais sofisticados, com o surgimento da eletricidade e sua aplicação nos espetáculos ao final do séc. XIX. Em parte, isto se explicaria por conta do próprio termo *ensaiador* que nos chega, seguramente, via Portugal. O seu significado associado à tradição francesa, que antes mesmo de influenciar o Brasil já fazia escola em Portugal, nos permitiria associá-lo ao *régisseur* do teatro francês. Isto porque na França, é necessário que se ressalte, ao longo do séc. XVIII, a apresentação de uma

peça tinha a sua realização material confiada ao sujeito que acumulava as funções de maquinista e cenotécnico e que mais tarde seria designado como *régisseur*. Não menos plausível seria a evolução da função de ensaiador da de *mestre de ballo*, como sugere Augusto de Mello em seu manual (1890). Não é sem fundamento, pois adviria daí mesmo este rigor permanente, uma recorrência verificável em todos os manuais, livros, opúsculos e congêneres do ensaiador, com a questão da distribuição espacial dos atores e seus deslocamentos sobre a cena sem o comprometimento da visibilidade do espetáculo. Mas não precipitemos conclusões.

Para introduzir uma discussão sobre a condição do ensaiador na prática teatral brasileira, ao menos por quase sessenta anos, como aqui se propõe, considero duas datas: 1890, ano da edição do *Manual do Ensaaiador* de Augusto de Mello e 1954, ano da edição do livro de Otávio Rangel, *Escola Teatral de Ensaaiadores*. Para a compreensão de pouco mais de meio século de técnica teatral, é fundamental considerar que a atividade teatral e mais especificamente o seu processo de produção está sob a égide de intensa comercialização, enquadrando-se no que Walter Benjamin denominou “a era da reprodutibilidade técnica”. Isto é, o processo de produção do espetáculo teatral deve ser capaz de fabricar uma mercadoria que é oferecida ao público, através das inúmeras sessões semanais, ávido de cultura e entretenimento. Segundo os literatos da segunda metade do séc. XIX e os intelectuais da primeira metade do séc. XX, o público estaria mais afeito ao riso fácil e à gargalhada coletiva em detrimento do dito teatro de arte, que possuindo qualidade literária superior, elevaria o espírito e formaria o caráter moral do cidadão dentro de propósitos educativos mais civilizatórios.

Ao longo destes sessenta anos, o procedimento para uma montagem teatral, encenação de uma peça ou, como prefere Victorino, a “mecânica teatral”, vive um certo processo de afirmação e consolidação para atingir uma exaustão e desgaste que abrirá caminho para sua de-

cadência e a consecutiva marginalização das suas técnicas por parte daqueles práticos da cena que estavam empenhados na modernização do espetáculo. Em linhas gerais, o trabalho do ensaiador circunscreveu-se dentro deste processo de ascensão e glória, como demonstra o texto de Victorino, e crise e decadência, como afirma a moderna crítica que surge nos anos 40.

Vamos proceder em ordem cronológica.

Partindo das idéias que norteiam o manual de 1890, que é uma publicação de caráter instrutivo e informativo, no tocante ao ofício do ensaiador, vamos convergir na direção de um documento oficial que atesta juridicamente a existência desta função artística, desempenhada por obscura figura.

Augusto de Mello, português, ator, ensaiador e, segundo Sousa Bastos, professor da Escola Dramática do Conservatório, organizou seu manual dividindo-o em quatro capítulos que abordam: (1) a atividade do ensaiador e a *mise en scène*; (2) o teatro antigo e a *mise en scène*; (3) o teatro moderno e a *mise en scene* e (4) as etapas que constituíam o trabalho do ensaiador: a distribuição dos papéis; a prova da peça; o ensaio de marcação; o apuro da peça; ensaios de figuração: coros, comparsas; ensaio geral; os intervalos. Em 1908, Sousa Bastos definia, em seu dicionário referente ao teatro português, assim a função do ensaiador: "Tem a seu cargo ensaiar as peças desde a prova até o ensaio geral. Faz tabelas de serviço e de multas, dirige os espetáculos, manda começar os atos, mantém a ordem no palco, tira os roteiros de cenário, guarda-roupa e adereços, entregando-os em tempo competente aos diversos empregados e fornecedores, guarda os manuscritos do repertório sobre sua responsabilidade, etc. Além de muita aptidão para ensaiar, precisa ser trabalhador e manter-se na sua importante posição de chefe de serviço de tudo que se faz no palco." (Sousa Bastos, 1994: 56). Esta genérica definição era a noção que, acrescida de uma ou outra variante, valia naquele momento para definir as atribuições do ensaiador. Isto se verifica devido às circunstanciais combinações possíveis dentro

do conjunto de funções técnicas, artísticas e administrativas no interior da empresa teatral.

O significado geral da função de ensaiador, oferecido por Sousa Bastos, está presente tanto no texto de Augusto Mello, quanto no artigo de Eduardo Victorino. Mello e Victorino, cada um à sua maneira, conciliam uma visão histórica da prática teatral (técnica de cena e literatura dramática), com a exigência de conhecimentos específicos sobre os mecanismos do palco, aliado a um espírito enciclopédico no domínio das artes e das ciências humanas. E curiosamente, o plano da obra de Augusto de Mello não é muito diferente do pensamento sobre técnica teatral que sobrevivia ainda no Brasil na década de 1950, em meio às tentativas de renovação do teatro nacional.

Em 1954, Otávio Rangel, funcionário do SNT (Serviço Nacional do Teatro) e ensaiador, publicava seu segundo livro dedicado ao trabalho do ensaiador: *Escola Teatral de Ensaiaadores*. Esta publicação fazia parte de um ambicioso projeto, iniciado em 1949, com sua outra obra, *Técnica Teatral*. Tratava-se de obras complementares, esta em forma de verbetes, fornecendo significado de expressões e sentido de vocábulos que faziam parte do jargão da prática teatral; aquela demonstrando a exata marcação que condicionava cada gênero teatral e que o ensaiador deveria obedecer. Obras de vulgarização do ofício de ensaiador que afirmavam, portanto, a necessidade de rigor técnico para o bom desempenho neste *métier*. Se estas duas obras de Rangel procuram uma sistematização do ofício na tentativa de legitimar uma profissão, o opúsculo de Paulo de Magalhães: *Como se ensaia uma peça: aula de técnica teatral*, de 1958, retomava de forma idêntica as mesmas noções, o mesmo vocabulário, diferindo unicamente no tom de informalidade com o qual este autor-ensaiador se dirigia ao leitor para "passar a sua experiência".

Não é de menor importância, notar que em 1937, quando da implantação do SNT, durante o Estado Novo, foi criada a companhia denominada Comédia Brasileira. Tendo sido a

primeira tentativa de estabelecimento de uma companhia dramática nacional ligada à esfera do poder público federal, no seu estatuto de 1941, dentro do regimento interno fixado pela comissão administrativa, eram enumerados os deveres relativos aos cargos da nova companhia. Dentro deste regimento destacam-se nove funções relacionadas na seguinte ordem: superintendente; diretor de cena; ensaiador; artistas; ponto; arquivista; contra-regra; maquinista e guarda-roupa (roupeiro). Portanto, com uma certa hierarquia, estes cargos são apresentados e junto aos deveres do ensaiador, as competências que lhe conferem existência e legitimam a sua autoridade artística:

“§1º— Marcar e ensaiar as peças que para esse fim lhe forem apresentadas pela Comissão Administrativa, comunicando ao Diretor de Cena as horas de ensaio para ser exarado em tabela;

§2º— Começar o ensaio um quarto de hora após a marcada na tabela, comunicando as faltas ao Diretor de Cena para efeito de penalidade;

§3º— Entregar logo que estiver marcada a peça os diversos roteiros das diversas seções ao Diretor de Cena;

§4º— Não marcar o ensaio sem ter pleno conhecimento que todos os trabalhos se acham concluídos;

§5º— Exigir a presença do Contra-Regra sempre que julgar necessária;

§6º— Exigir que o Ponto se coloque no local próprio desde que principiarem os ensaios de apuro;

§7º— Para o exercício de suas funções, entender-se-á, unicamente, com a Comissão Administrativa” (Michalski & Trotta, 1992: 23-4).

As competências atribuídas ao ensaiador, nos termos deste regimento, reafirmam em 1941, o caráter diligente e executivo que permeia seu trabalho. As funções previstas por Mello e a autoridade tão cara a Sousa Bastos ainda

ecoam em 1941. Como se não bastasse a obra de Rangel, que consolida este pensamento pragmático que move o ensaiador! Marcar e ensaiar a peça com a colaboração do ponto e do contra-regra. Não se trata de conceber uma encenação, mas sim de ajustá-la ao seu elenco. O verbo criar é estranho a este vocabulário, ou no mínimo circunscrito às exigências formais que limitavam o trabalho imaginativo do ensaiador. Exige-se sobre o palco uma coerência pré-estabelecida entre gênero dramático e forma cênica. A eficácia em relação à recepção do espetáculo se dá através de uma convenção objetiva que assegura a permanência desta forma cênica na transposição do manuscrito ao palco e jamais a sua diversidade de sentido. A subjetividade é banida em nome de uma objetividade quase científica. Ou, como avaliava Victorino: “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. Esta é a impressão e expressão objetiva que deve produzir, tão realista quanto possível.” (1922)

Em linhas gerais, temos nestas obras, com diminutas variantes acerca das peças que as ilustram e dos casos que exemplificam, noções, expressões e procedimentos, a reprodução de uma técnica que seus autores dominam na prática e almejam sistematizar para difundi-la. Neste sentido, vale ressaltar o papel de popularização do conhecimento através da edição de manuais sobre os mais diversos setores das atividades na sociedade, abarcando as ocupações criadas segundo uma moderna divisão do trabalho na sociedade civil. Os manuais ocuparam um importante lugar na instrução das massas na sociedade capitalista do séc. XIX e ainda nas primeiras décadas do séc. XX. Advindo dos verbetes da *Encyclopedie* do séc. XVIII, os manuais apresentavam-se como portadores de informações sobre um fazer técnico específico. Difundiam um *savoir faire* mais aplicativo e normativo do que reflexivo, propondo uma intervenção de caráter tecnicista. No caso da atividade teatral, em sua abordagem somam-se conhecimentos acer-

ca das potencialidades a serem exploradas na caixa cênica, que se aliam ao funcionamento da mesma em presença dos artistas a serviço de um gênero que determina o caráter da peça e, conseqüentemente, a sua representação.

Em termos estéticos, segundo as obras citadas, o trabalho do ensaiador deve ser o mais rigoroso possível na tentativa de reproduzir fielmente a época ou um determinado meio. Denota-se a presença da Sociologia nascente e da História, que já havia entrado em cena pelas mãos do drama romântico. Estas ciências são evocadas como as lentes capazes de intermediar a leitura que faz da peça teatral o ensaiador. Verifica-se, não há dúvidas, a presença disseminadora das idéias de Emile Zola sobre o naturalismo no teatro. Apesar desta influência marcante sobre as peças modernas, o que alavanca a coerência do trabalho do ensaiador é ainda a sua capacidade em adequar os elementos visuais da peça à História como suporte possível de dar a cena uma dimensão de realidade no tocante à fixação do local da ação, por meio dos elementos cênicos: figurinos, adereços, cenários, música e efeitos de iluminação, etc.

O ensaiador era normalmente um ator mais experiente que conhecia os segredos do ofício de atuar e que podia colaborar com os atores na compreensão e atuação de seus personagens, dinamizando a coerência da interpretação, mantendo o texto como ponto de referência. Segundo Augusto de Mello, ficava evidente que cabia ao ensaiador "completar o que o autor dramático escreveu através da *mise en scène*" (Mello, 1890), e quer isto dizer que não haviam devaneios criativos por parte do ensaiador, e sim fidelidade integral às intenções do autor contidas no texto da peça. Intenções estas que deveriam ser esclarecidas ao ator em face de cada novo personagem tipo, que correspondia ao seu *physique-du-rôle*.

Responsável técnico e artístico pelo conjunto do espetáculo, o ensaiador era o prático teatral sob quem repousavam a coordenação artística e a organização técnica da encenação: a composição dos cenários, o jogo dos atores prin-

cipais e da comparsaria, as mutações, as entradas e saídas, as marcações, e tudo o mais que fosse necessário ao bom andamento do espetáculo.

No seu compromisso em reproduzir com técnica e arte um determinado repertório, o ensaiador não produzia, como modernamente passou a ser corrente, um pensamento conceitual ou crítico sobre a cena que ele administrava e coordenava, visto que seu intuito era adequar a execução de uma escrita cênica pré-codificada à um grupo de atores também pré-codificado (galã, ingênuo, dama central etc). Com efeito, o ensaiador figurava como o mestre de obra na formalização do espetáculo, não exercendo ainda um olhar pessoal sobre o texto dramático e não primando por uma leitura que pudesse atribuir um sentido à representação do texto que extrapolasse à codificação genérica. Funda-se, portanto, um textocentrismo objetivo.

Conforme dissemos antes, a crônica e a crítica teatral se dedicavam muito pouco à avaliação do trabalho do ensaiador. Nossos homens de letras, ainda na primeira metade do séc. XIX, ao escreverem sobre o movimento teatral, concentravam-se no julgamento sobre a adequação ou não do texto a um determinado gênero (drama, comédia, melodrama etc.), ou a um determinado modelo de escrita teatral, sobretudo a tradicional *pièce bien faite*. Nessas crônicas teatrais, no tocante à representação, observa-se, sobretudo, um comentário detalhado sobre o texto em si, sua temática, seu valor literário e o estilo do autor. Era na interpretação do ator ou da atriz principal da companhia que o cronista se detinha, ainda que preso a generalidades. Em relação aos demais atores, quando merecedores de algum destaque, uma rápida adjetivação a respeito de seu trabalho era suficiente. Um ligeiro comentário sobre o tempo que fazia e uma descrição sucinta do comportamento do público aliava-se a um julgamento conclusivo quanto à moralidade do texto. Exemplo dessa crônica teatral aflora da pena de Machado de Assis. Num folhetim de 1859, sobre a representação de um texto francês traduzido como *As mulheres terríveis*, Machado afirmava sobre o ator

principal, Furtado Coelho, o mesmo celebrado por Eduardo Victorino em 1922 como um ensaiador inteligente e preocupado com a modernização da cena e com o emprego de elementos acessório. Diz-nos Machado: "O Sr. Furtado revelou-nos uma nova direção de suas tendências. Depois de percorrer uma parte da escala artística, na interpretação de diversos e encontrados sentimentos dramáticos, inclinou-se anteontem para a comédia e entrou no salão com o riso e a chufa nos lábios. (ASSIS: 1961, 59-60). Furtado Coelho, além de interpretar um papel, como se deduz, tendendo ao cômico, era encarregado da execução do texto, e a esse respeito opina Machado: "O Sr. Furtado, como ensaiador, merece ainda os aplausos do folhetim. Revela-se antes o cavalheiro do salão, que o ator do tablado" (Assis, 1961: 60). Elegância, bom gosto e correção. Sem exageros e com moderação deve se desenvolver a marcação que consolida o "por em cena" de uma peça dramática ou cômica. Passando a uma observação pouco habitual à época sobre os objetos que são percebidos no palco, o crítico adverte: "Já está um pouco velho aquele retrato da sala de D<sup>a</sup> Guilhermina no 2º ato; e o mesmo acontece com aquela cadeira de braços da mesma sala. Aconselhamos uma reforma sobre estes dois acessórios. São duas coisas que não estão na altura da importância do Ginásio, como pessoal, como repertório e como público" (Assis, 1961: 60). Está em jogo o compromisso que se estabelece entre palco e platéia, tanto no tocante às convenções cênicas quanto à qualidade e o valor simbólico do que é dado ver ao espectador.

A observação de Machado de Assis sobre estes acessórios nos faz pensar que não haveria ainda, por mais que Eduardo Victorino tenha trabalhado no intuito de uma reforma, um sentido global de unidade além daquele que oferecesse o palco como suporte, necessariamente preciso e exato, quanto à narrativa anunciada na peça.

No que diz respeito ao cenário, e neste ponto Victorino reafirma a especialidade de cada pintor, era fundamental que o ensaiador

soubesse orientar sua encomenda. Existia uma tipologia predefinida de *vistas* objetivando o seu emprego na representação de cada peça dependendo das necessidades de caracterização do local da ação (interior ou exterior) ou ainda, gabinete de trabalho ou biblioteca, escritório (lugar do masculino) ou a indefectível sala de visita (lugar do feminino). Todos espaços de convivência que possibilitassem o desfile de uma galeria de personagens-tipos de ambos os sexos dentro das regras do decoro. Quanto aos gêneros musicais – mágicas, operetas, revistas de ano – o telão pintado era o grande recurso, representando bosques, florestas, montanhas, palácios, espaços oníricos e fantásticos. Obra de pintores especializados, o telão era pintado para determinado espetáculo, quando não era aproveitado. Já os adereços e figurinos, diante da correria de estréias num teatro por sessões, ficavam a cargo dos próprios atores. Cada artista deveria constituir o seu guarda roupa pessoal baseado na gama de personagens-tipos em que atuava dentro do repertório que historicamente poderia ir das tragédias neoclássicas aos *dramas de casaca* da atualidade.

Na década de 1940, em pleno momento de reformulação da cena teatral, a função desempenhada pelo ensaiador é considerada ultrapassada por haver uma defasagem entre os resquícios do velho teatro que se fazia por aqui, ainda balizado por princípios lusitanos. A nova geração se batia por um teatro de arte e menos comercial, uma prosódia autenticamente brasileira sobre os palcos, uma dramaturgia que trouxesse à cena o homem brasileiro e com este objetivo rechaçava tudo que pudesse remeter a velha prática. O ensaiador e ponto personificam esta velha prática luso-brasileira. O novo olhar para cena é difundido agora pelas idéias de um diretor teatral como, por exemplo, Jacques Copeau, que se apresentam no Brasil em turnês como a de Louis Jouvet (1941-42), e todas as que se seguem ao longo dos anos 1950-60: Jean-Louis Barrault, TNP (Théâtre National Populaire) dirigido por Jean Vilar, Piccolo Teatro de Milão, dirigido por Giorgio Strehler.

principal, Furtado Coelho, o mesmo celebrado por Eduardo Victorino em 1922 como um ensaiador inteligente e preocupado com a modernização da cena e com o emprego de elementos acessório. Diz-nos Machado: "O Sr. Furtado revelou-nos uma nova direção de suas tendências. Depois de percorrer uma parte da escala artística, na interpretação de diversos e encontrados sentimentos dramáticos, inclinou-se anteontem para a comédia e entrou no salão com o riso e a chufa nos lábios. (ASSIS: 1961, 59-60). Furtado Coelho, além de interpretar um papel, como se deduz, tendendo ao cômico, era encarregado da execução do texto, e a esse respeito opina Machado: "O Sr. Furtado, como ensaiador, merece ainda os aplausos do folhetim. Revela-se antes o cavalheiro do salão, que o ator do tablado" (Assis, 1961: 60). Elegância, bom gosto e correção. Sem exageros e com moderação deve se desenvolver a marcação que consolida o "por em cena" de uma peça dramática ou cômica. Passando a uma observação pouco habitual à época sobre os objetos que são percebidos no palco, o crítico adverte: "Já está um pouco velho aquele retrato da sala de D<sup>a</sup> Guilhermina no 2º ato; e o mesmo acontece com aquela cadeira de braços da mesma sala. Aconselhamos uma reforma sobre estes dois acessórios. São duas coisas que não estão na altura da importância do Ginásio, como pessoal, como repertório e como público" (Assis, 1961: 60). Está em jogo o compromisso que se estabelece entre palco e platéia, tanto no tocante às convenções cênicas quanto à qualidade e o valor simbólico do que é dado ver ao espectador.

A observação de Machado de Assis sobre estes acessórios nos faz pensar que não haveria ainda, por mais que Eduardo Victorino tenha trabalhado no intuito de uma reforma, um sentido global de unidade além daquele que oferecesse o palco como suporte, necessariamente preciso e exato, quanto à narrativa anunciada na peça.

No que diz respeito ao cenário, e neste ponto Victorino reafirma a especialidade de cada pintor, era fundamental que o ensaiador

soubesse orientar sua encomenda. Existia uma tipologia predefinida de *vistas* objetivando o seu emprego na representação de cada peça dependendo das necessidades de caracterização do local da ação (interior ou exterior) ou ainda, gabinete de trabalho ou biblioteca, escritório (lugar do masculino) ou a indefectível sala de visita (lugar do feminino). Todos espaços de convivência que possibilitassem o desfile de uma galeria de personagens-tipos de ambos os sexos dentro das regras do decoro. Quanto aos gêneros musicais – mágicas, operetas, revistas de ano – o telão pintado era o grande recurso, representando bosques, florestas, montanhas, palácios, espaços oníricos e fantásticos. Obra de pintores especializados, o telão era pintado para determinado espetáculo, quando não era aproveitado. Já os adereços e figurinos, diante da correria de estréias num teatro por sessões, ficavam a cargo dos próprios atores. Cada artista deveria constituir o seu guarda roupa pessoal baseado na gama de personagens-tipos em que atuava dentro do repertório que historicamente poderia ir das tragédias neoclássicas aos *dramas de casaca* da atualidade.

Na década de 1940, em pleno momento de reformulação da cena teatral, a função desempenhada pelo ensaiador é considerada ultrapassada por haver uma defasagem entre os resquícios do velho teatro que se fazia por aqui, ainda balizado por princípios lusitanos. A nova geração se batia por um teatro de arte e menos comercial, uma prosódia autenticamente brasileira sobre os palcos, uma dramaturgia que trouxesse à cena o homem brasileiro e com este objetivo rechaçava tudo que pudesse remeter a velha prática. O ensaiador e ponto personificam esta velha prática luso-brasileira. O novo olhar para cena é difundido agora pelas idéias de um diretor teatral como, por exemplo, Jacques Coypeau, que se apresentam no Brasil em turnês como a de Louis Jouvet (1941-42), e todas as que se seguem ao longo dos anos 1950-60: Jean-Louis Barrault, TNP (Théâtre National Populaire) dirigido por Jean Vilar, Piccolo Teatro de Milão, dirigido por Giorgio Strehler.



Ao comentar a prática teatral que antecede a este complexo movimento de renovação da cena brasileira, Gustavo Dória lembra que “a feitura do espetáculo ficava a cargo de um ensaiador que, de um modo geral, cuidava apenas da marcação da peça. E quando consta do programa a indicação de um responsável pela *mise-en-scène*, tal fato não significava absolutamente a presença de um *metteur-en-scène* no sentido exato da palavra. Era apenas a indicação de alguém que se responsabilizava pelo arranjo de cena, da disposição dos móveis, quadros e flores, etc., uma espécie de contra-regra de luxo”. (Dória, 1975: 6-7). Certamente, o trabalho de diretores como Ziembinski, Adolfo Celli, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, outorgou à cena brasileira uma emancipação do velho teatro português que se mantinha integrado à diversão e ao lazer cultural.

Neste mesmo sentido, o celebrado crítico e historiador Décio de Almeida Prado percebia os limites da atuação do ensaiador lembrando que “a orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático” (Prado, 1988: 16).

Se o legado do teatro português, e sobretudo o da prática do ensaiador é minimizado, tido por vezes como atrasado ou descontextualizado no que concerne a uma nova dramaturgia, esquece-se de observar em relação aos agora responsáveis pela encenação do espetáculo moderno, que estes trouxeram na bagagem uma formação humanística, um novo olhar sobre o fenômeno teatral, mas sobretudo uma técnica apuradíssima de palco já assimilada. Isto é, procedimentos de trabalho que o ensaiador lusobrasileiro dominava. Esta hipótese, lançaria uma outra discussão que neste momento foge ao foco de nosso artigo.

O problema com o qual o ensaiador se confrontava é o mesmo com o qual, ainda hoje se debatem os modernos diretores teatrais: o problema da forma. Sobre ela nos afirma Peter Brook que: “Quando começamos a ensaiar uma peça, é inevitável que de início ela não tenha forma; são apenas idéias ou palavras no papel. O espetáculo consiste em dar forma a uma forma. O que chamamos de ‘trabalho’ é a busca da forma adequada” (Brook, 2000: 43). O processo de trabalho do ensaiador, no entanto, estava condicionado por uma delimitação de fronteiras entre o cumprimento às exigências de uma poética normativa, que definia os parâmetros da escrita dramática, e a coerência artística da sua transposição através de uma mecânica teatral que não a descaracterizasse. Esta forma de conceber e apresentar o espetáculo, evidentemente, era cultural, e estava condicionada às trocas simbólicas presentes na sociedade burguesa, marcada pela intensificação da circulação do capital.

A técnica teatral normalmente associada à figura do ensaiador, conforme se verifica, era de fato singular e fazia dele uma autoridade na coordenação do espetáculo. Entretanto, esta mesma técnica se limitava exclusivamente à cena frontal, dita italiana. O trabalho do ensaiador no Brasil, tal como se observa historicamente, está diretamente associado à proliferação da cena frontal nos principais teatros de Portugal e daqui. Manaus, Belém, Fortaleza, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e outras capitais que conceberam edifícios teatrais ligados ao poder local ou federal, e que são verdadeiros monumentos, reforçam a condição de frontalidade e de hierarquia do olhar, valores com os quais trabalhava o ensaiador. O universo cultural e artístico do ensaiador parece não conceber outro espaço que não aquele que promovesse um face a face entre palco e platéia. Configurações espaciais cambiantes e outras relações entre palco e platéia, tão caras à modernidade não são consideradas.

Sobre o espaço frontal é significativo relacionar que a divisão do palco em partes como

Direita, Centro, Esquerda; Direita Alta, Direita Meio e Direita Baixa e assim por diante se originou de uma fórmula que fosse capaz de ser eficiente o bastante na transposição, em grande escala, de um desenho que fora concebido numa folha de papel. Explico-me: considerando o palco frontal como espaço teatral exclusivamente válido à ação dramática de uma peça, o ensaiador toma de empréstimo os recursos da cenografia, compreendida aí como a arte de colocar os objetos em perspectiva, que permitem ao pintor ampliar seu esboço numa tela de maiores proporções. Ora, por analogia, a tela do ensaiador é o palco frontal delimitado pela sua moldura de cena e pela rampa ou ribalta. O palco concebido como um grande quadro, – que pode ser esquadrihado – dotado de movimento harmonioso e graça, por meio dos mecanismos que só a caixa cênica dispõe, deve no pensar de Victorino, “harmonizar-se com o pensamento do autor, criando um *meio* e não deve nunca, por excessos de realismo, atrair e distrair a atenção do espectador, porque tudo quanto for preocupação de produzir efeito, embora real, prejudi-

ca”. (1922). Advêm desta operação o rigor exacerbado com a chamada marcação de cena e a sua sistematização, como lembramos acima, nas divisões do palco segundo o olhar do ensaiador. Assim sendo, pode-se considerar que a atividade do ensaiador tanto é devedora ao *mestre de ballo* quanto ao cenógrafo-cenotécnico.

O conhecimento do ensaiador sobre a caixa cênica, sobre as funções de cada um dos componentes da companhia dramática, o tornavam um profissional cuja experiência era fruto do exercício conciliador entre técnica e arte. Este artista era muito disputado pelos empresários teatrais, apesar de seu anonimato. Seu espírito pragmático e o imediatismo de suas encenações, devido à pressão de uma realidade econômica que trabalhava com espetáculos por sessões, caracterizaram o ensaiador como uma personalidade ilustrada, que detinha um conjunto de conhecimentos, – a mecânica teatral e a arte da encenação – como nos lembra Eduardo Victorino, resultado de uma experiência que poderíamos definir em termos gerais, agora livre de preconceitos, como técnica teatral.



## Referências Bibliográficas

- ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. São Paulo, W. M. Jackson INC editores, 1961.
- BROOK, Peter. *A Porta aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1975.
- MAGALHÃES, Paulo de. *Como se ensaia uma peça: aula de técnica teatral*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1958.
- MELLO, Augusto de. *Manual do ensaiador dramático*. Porto/Rio de Janeiro, Cia. Nacional Editora, 1890.
- MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. *Teatro e estado*. São Paulo, Hucitec-IBAC, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- RANGEL, Otávio. *Escola teatral de ensaiadores*. Rio de Janeiro, Editora Talmagráfica, 1954.
- RANGEL, Otávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro, Editora Talmagráfica, 1949.
- SOLMER, Antônio (org.). *Manual de teatro*. Lisboa, Cadernos Contra Cena, 1999.
- SOUSA BASTOS. *Dicionário de teatro português*. Edição fac-similada de 1908. Coimbra, Minerva, 1994.
- VAUQUELIN, Nicolas Louis. *Manual do ensaiador*. Rio de Janeiro, Typografia Imperial e Nacional, 1826.
- VICTORINO, Eduardo. "Cem anos de teatro: a mecânica teatral e a arte da encenação". In: *Ilustração brasileira*, out.-dez. Rio de Janeiro, 1922.
- WALGODE A. *O Livro do ensaiador*. Porto, Editora Livraria Progredior, 1915 (reed. 1950).

