

I PARTE

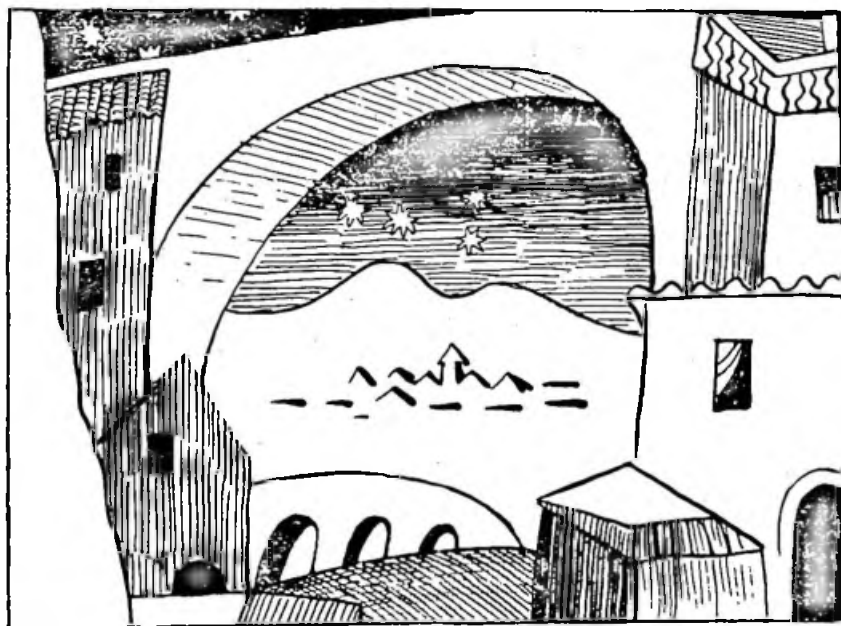
COLABORAÇÃO

## PERSPECTIVA CENOGRÁFICA

PROF. RAYMUNDO AGUIAR

Catedrático de «Sombras, Perspectiva  
e Estereotomia».

Se bem que, para alguns pareça uma heresia falar em *PERSPECTIVA CENOGRÁFICA* na época atual, quando Pablo Picasso apresenta cenários, como o do “ballet *TRICORNO*” (Fig. 1), e Leopold Survage o de “*LA SCUOLA DEL MOGLI*” (Fig. 2), ambos levados à cena em Paris, nós que, como Guido Frette (\*), consideramos a *CENOGRAFIA* “*um mondo imma-*



*Prospettiva N.º 1 - Milano*

Fig. 1

(\*) — Guido Frette — ORIENTAMENTI DELLA SCENOGRAFIA —  
PROSPETTIVA — N.º 1 — P. 97.

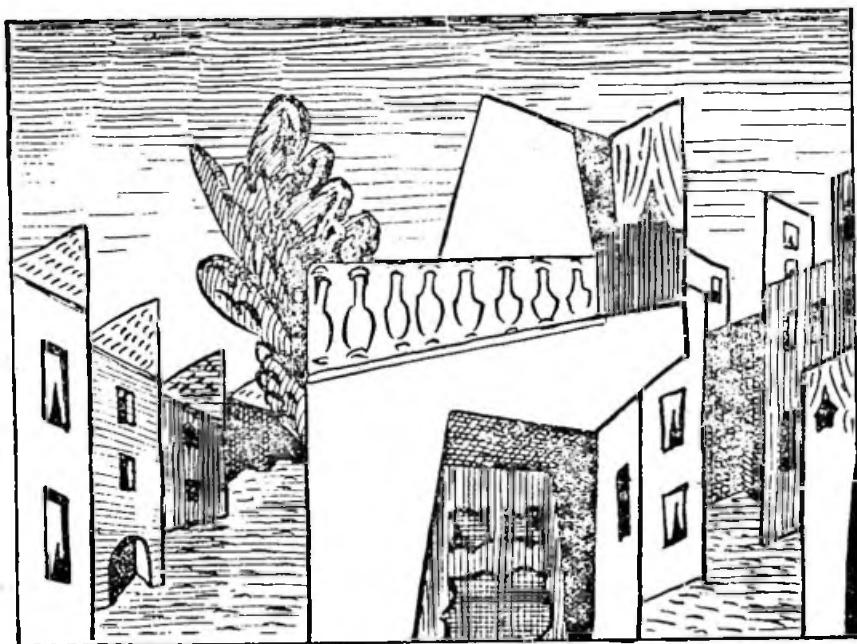


Fig. 2

*ginario creato dalla fantasia dell'uomo per la gioia dei nostri occhio. Per illuderci, per farci sognare*", não nos podemos conformar com semelhantes aberrações, principalmente sendo a **PERSPECTIVA CENOGRÁFICA** um dos pontos da cadeira que ensinamos no Curso de Pintura, matéria essa pela qual — como é natural — temos verdadeira admiração; e, sendo muito poucos os livros que tratam de tal assunto, os quais por sua vez se limitam à descrição de uma ou outra fôrma de achar tal perspectiva, não procurando diferenciar os diversos casos possíveis de se apresentar, e quais as soluções aconselháveis, achamos que seria interessante dizer alguma coisa sôbre tal tema, dedicando mais uma vez esta despretenciosa colaboração aos alunos da referida cadeira.

Por mais concisos que pretendamos ser, não podemos tratar de tal objeto, sem que estudemos, embora resumidamente, a parte histórica, os diversos recursos de que a cenografia dispõe e a técnica adotada na sua execução; por isso, limitarmos-nos a transcrever os trechos mais importantes da sua

história — que em parte é a história do Teatro —, a descrição da aparelhagem cênica, bem como a técnica mais recomendada na sua pintura e, finalmente, os processos ensinados nos compêndios que tratam desta perspectiva, mostrando os casos em que, segundo nosso parecer, são mais aconselhados; e, como diante da complexidade do assunto se tornaria impossível publicar tudo de uma só vez, dividiremos esta modesta contribuição para o estudo de tal tema em duas partes. A primeira, iniciada neste volume, tratará da:

### **HISTÓRIA DA CENOGRAFIA**

A segunda, que será publicada futuramente constará dos outros três capítulos:

**APARELHAGEM CÊNICA E DISTRIBUIÇÃO DO CENÁRIO**  
**TÉCNICA DA PINTURA CENOGRÁFICA**  
**PERSPECTIVA CENOGRÁFICA**

## I — HISTÓRIA DA CENOGRAFIA

Muito embora segundo o arqueólogo Gayet — conforme veremos mais adiante — os antigos egípcios conhecessem as representações de fantoches, o teatro verdadeiramente nasceu na antiga Grécia, ali cresceu e d'alí tomando um grande impulso, espalhou-se por todo o mundo. Teatro, em seu início, foram as festas a Dionisos — o deus do vinho — realizadas primeiramente em Atenas, divididas em grandes e pequenas, celebrando-se umas após a vindima — ou seja, no outono — e as outras na primavera, ocasião em que se provava o vinho novo. Durante estas festas que logo se propagaram a todas as antigas cidades da Grécia e “se perpetuaram até nossos dias sob a fôrma de Carnaval” (1), instituíram-se não só corridas, lutas e outros divertimentos, “como também concursos de poesia e representações dramáticas” (2), e, “brinquedos a propósito, enganos e partidas engraçadas entre os adoradores do referido deus, originando-se daí a comédia (1), surgindo igualmente o drama “das danças corais em honra a Dionisos, danças que se realizavam em um sítio circular ao pé da Acrópole de Atenas” (3).

Com Tespis “dramaturgo grego nascido em Icária” (4), apareceu a tragédia que invadiu Atenas, criando com suas representações uma festa nacional. “Esse inovador, além de lançar o ator em cena, foi o primeiro a dar espetáculos de cidade em cidade, tornando-se célebre o seu *carro de Tespis*, precursor daquela famosa *la barraca* do poeta Garcia Lorca, que atravessou toda a Espanha levando o teatro ao povo” (5).

---

1 — Ernest Granger — **A MYTHOLOGIA** — Enciclopedia pela imagem — Pag. 48.

2 — P. Conelin — **A NOVA MYTHOLOGIA GREGA E ROMANA** — Trad. de Thomaz Lopes — Ed. 5ª — Pág. 79.

3 — **TEATRO — ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA** — Vol. LIX — Pág. 1159.

4 — Alvaro Magalhães — **DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO BRASILEIRO ILUSTRADO** — Vol. II — Pág. 1471.

5 — Hermilo Borba Filho — **DUAS CONFERÊNCIAS** — Pág. 26.

Entretanto, sôbre êsse famoso *Carro de Téspis* as opiniões se dividem. A primeira alusão ao célebre veículo vem de Horácio que informa na "*ARTE POÉTICA*": "Dizem que Téspis inventou a musa trágica, anteriormente desconhecida, e em carroças divulgava os seus poemas, cantados e representados por homens com as caras lambusadas de borra de vinho".

"Baseando-se em outros escritores antigos, alguns historiadores modernos afirmam que Horácio confundiu Téspis com Susarion, inventor da comédia. E destroem a história do Carro de Téspis, pois desde os tempos do simples ditirambo, o espetáculo se representava em redor do altar de Dionisos" (6).

"O verdadeiro drama" entretanto "nasceu mais ou menos no início do século V, quando Êsquilo introduziu um segundo elemento e relegou o côro a um plano secundário", da mesma fôrma que "a tragédia grega faz nítido contraste com as tragédias de Shakespeare ou de Eugene O'Neill".

"Em primeiro lugar, é mínima a ação desenrolada no palco: o trabalho principal dos atores consistia em recitar os incidentes de um enrêdo que já era familiar ao público, pois a história vinha de lendas populares. Em segundo lugar, a tragédia grega dedicava pequena atenção ao estudo de personalidades individuais complicadas. Não havia desenvolvimento de caracteres pessoais moldados pelas vicissitudes de uma longa vida. As exigências envolvidas no enrêdo não chegaram a ter caracteres individuais, sendo antes "tipos". No palco apresentavam-se os atores com máscaras afim de disfarçar qualquer característica que servisse para distingui-los nitidamente do resto da humanidade. Além disso, a tragédia grega difere da variante moderna por ter como tema o conflito entre o homem e o universo e não o choque de personalidades individuais ou o conflito do homem consigo mesmo. O destino trágico que prostrava os caracteres principais nessas peças era externo ao próprio homem".

"A comédia helênica, era positivamente inferior à tragédia. Parece, como as tragédias, ter-se derivado dos festivais dionisíacos", só atingindo pleno desenvolvimento "mais tarde

no século V a. C. Seu único representante de importância foi Aristófanes (448? — 380?), aristocrata um tanto incivil e briguento que viveu em Atenas. Grande parte das suas peças representavam sátiras contra os ideais políticos e intelectuais da democracia radical de seu tempo”, distinguindo-se entre elas *Os Cavaleiros*, *As Rãs* e *As Nuvens* (7).

O teatro grego destinado primitivamente ao desempenho dos coros ditirâmbicos nessas festas dionisiacas, consistia de duas partes principais: A) — um espaço circular em cujo centro se erguia a estátua de Dionisos, lugar onde se executavam as danças e onde atuavam os coros; e B) — o lugar destinado aos espectadores com a forma de um segmento de círculo, tendo assentos colocados uns sobre os outros e em filas concêntricas, (Fig. 3), aproveitando-se para isso o suave declive de uma colina.

Dos processos geométricos criados tanto pelos gregos como pelos romanos, para o traçado dos seus teatros, dá-nos Vitruvio um minudente estudo nos capítulos III e VI do V volume do seu notável tratado sobre “ARQUITETURA” (8), apresentando a *ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA* os diagramas copiados na *figura 4*.

“Um estrado com altura aproximada de 1,50m. constituía o proscênio onde trabalhavam os atores. Após o proscênio estava a cena propriamente dita, apresentando três portas, vendo-se de ambos os lados do palco decorações, que, de acôrdo com o assunto da obra representavam casas, árvores, ou ruas. Esta é a primeira manifestação cenográfica, que podia ser constituído por objetos ou pinturas”.

Entretanto, “até à época de Temístocles os atores não possuíam outro lugar para representações, senão os carros ou um simples tablado, sem qualquer adôrno ou decoração” (9).

---

7 — Edward Mc. Nall Burns — **HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL** — Pág. 201/202.

8 — L. Maufras — **L'ARCHITECTURE DE VITRUVÉ** — Tome I — Págs. 465/467 — 483.

Berardo Galiani — **L'ARCHITETTURA DE M. VITRUVIO POLLIONE** — Págs. 173/175 — 189/191. — L. V.

9 — Hermilo Borba Filho — Obra já citada — Pág. 31.

Quando surgiu o primeiro cenário, êste era muito simples, limitando-se a um “anteparo móvel e leve, colocado em frente à parede do fundo do tablado. Sôbre êste anteparo pintava-se a cena correspondente à peça que se ia representar. Nas tragédias era geralmente a frente de um palácio real com três portas frontais” (10).

A pintura dos cenários ou decorações teatrais foi, segundo Aristóteles, criada por Sófocles, o qual apresentou em cena vários acessórios pintados (11); porém, segundo Vitrúvio, foi Agatarco quem fez as primeiras decorações pintadas para as tragédias de Êsquilo, levadas à cena no teatro de Atenas, decorações estas que devido à perspectiva apresentada, “conseguiram dar a ilusão e representar na cena verdadeiros edificios, os quais, pintados sôbre uma superfície plana, davam a idéia de uns estarem perto e outros afastados” (12), dizendo também o Dr. Erhard Gull que “Vitrúvio descreve uma decoração no teatro de uma cidade de Trácia, a qual se tornava agradável à vista, devido ao relêvo, quer dizer: devido às suas saliências aparentes” (13).

Êstes teatros improvisados eram de madeira, e o de Atenas ruiu no ano 499 a. C., devido à aglomeração do público, e, por êsse motivo — segundo alguns historiadores — foi criado o primeiro teatro permanente. Entretanto, segundo outros autores, o motivo dessa ereção foi diferente, contando Suidas, que, “na LXX Olímpíada incendiou-se o teatro de Atenas — o qual era de madeira — na ocasião em que se representava o drama do poeta Pratinas”, e que, pouco tempo depois, “o ateniense Êsquilo persuadiu os seus compatriotas a construir um teatro com pedras, tendo sido encarregado da construção

---

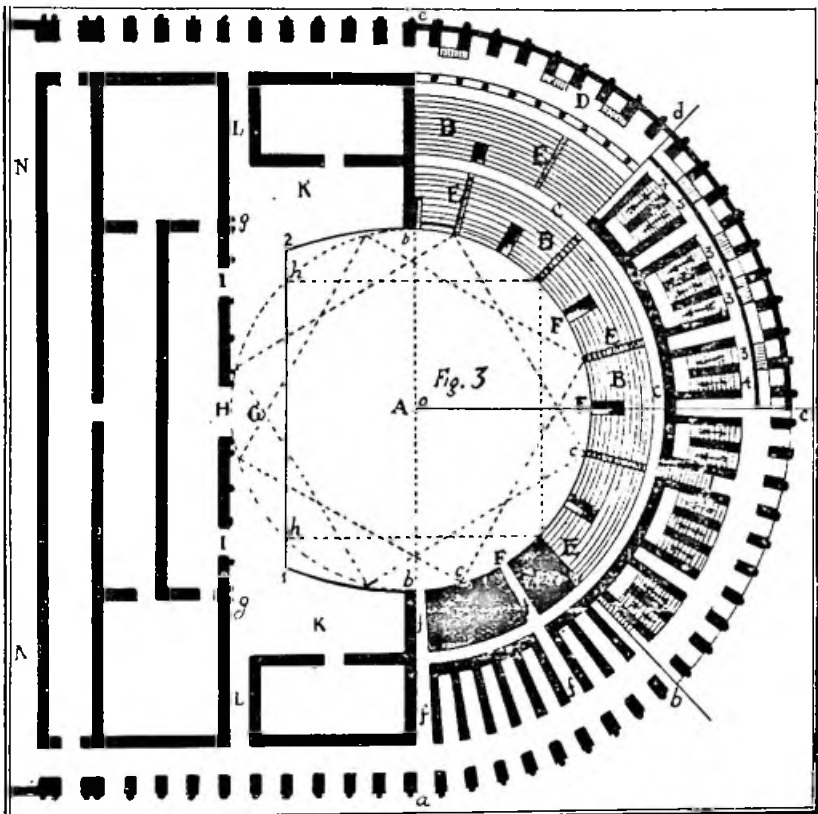
10 — Oskar Seyffert — **ENCICLOPEDIA CLASSICA** — Vol. II — Pág. 627.

11 — **ESCENOGRAFIA** — **ENCICLOP. UNIV. ILUSTR. EUROPEO AMERICANA** — Vol. XX Pág. 699.

12 — M. Ch. L. Maufras — **L'ARQUITECTURE DE VITRUVÉ** — Tome II — Pág. 111, e Francesco Pellati — **VITRUBIO — EL GRAN ARQUITECTO DE LA ANTIGUEDAD GRECO ROMANA** — Pág. 9.

13 — Dr Erhard Gull — **PERSPECTIVE** Pág. 89.





*M. S. Sabani del*

*Franc. Cepparello sculp. Nep.*

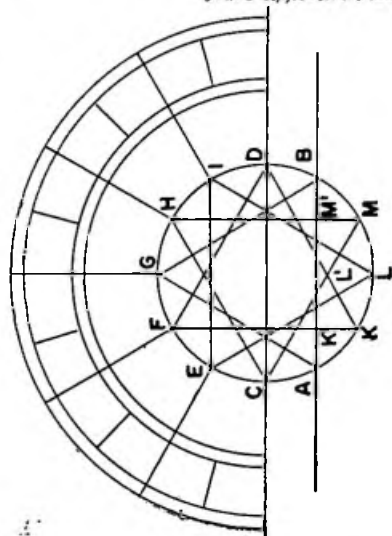
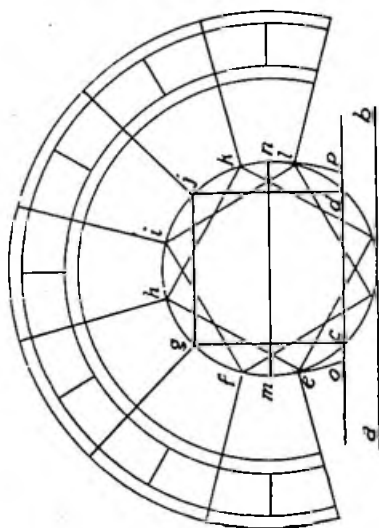


Diagrama do Teatro Grego

Fig. 4

Diagrama do Teatro Romano

do mesmo, os arquitetos Demócrites e Anaxágoras, escolhendo-se para isso uma planície situada ao pé da Acrópole” (14).

“Posteriormente foi introduzida uma modificação na cena grega: bastidores de base triangular (Fig. 5), cujo eixo descansava sôbre um *pivot*, e tornava possível fazer três mudanças de decoração. Muito engenho e muita imaginação por parte do público requeriam estas decorações, precursoras dos bastidores de hoje” (15).

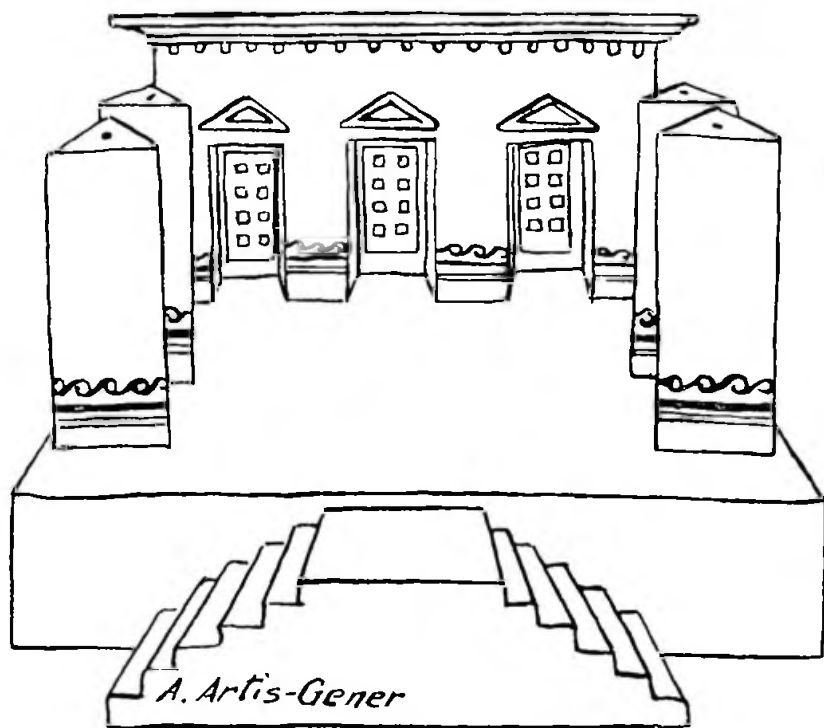


Fig. 5

Logo que os teatros passaram a ser de pedra, os cenários tornaram-se por assim dizer, permanentes, sendo a cena clássica constituída pela parede do fundo, atrás da qual se vestiam

14 — **TEATRO** — ENCICLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTR<sup>a</sup> EUROPEO AMERICANA — Vol. LIX — Pág. 1159.

15 — A. Artis-Gener — **LA ESCENOGRAFIA EN LE TEATRO Y EL CINE** — Pág. 18.

os atores, e que representava igualmente a frente de um edificio com uma grande porta central e duas menores laterais, tendo também como bastidores prisma triangulares “com as faces pintadas, de modo que, girando sôbre um eixo vertical, podessem sugerir no ânimo dos espectadores a idéia de u'a mudança de lugar” (16). Os bastidores situados à direita do público, representavam uma vista da região imediatamente vizinha à cidade onde ocorria a ação; os da esquerda indicavam um país mais afastado. De acôrdo com esta disposição, a entrada da direita correspondia aos atores provinientes da vizinhança imediata, enquanto a da esquerda estava reservada para os que vinham de um lugar distante. “Os acessórios relativos à ação da obra, tais como altares, estátuas, tumbas, eram introduzidos em cena à medida que se tornavam necessários” (17).

“A maquinaria cênica cingia-se a algumas plataformas montadas sôbre rolos; a rápida intervenção de personagens e a aparição de algumas divindades, obtinha-se por meio de uma cámbria, graças à qual um ator, suspenso pela corda, parecia manter-se no ar (aparições cênicas que deram lugar à frase *deus-ex-máquina*” (18).

(“*Tavola XVI*” de “*L'ARCHITETTURA DI M. VITRUVIO POLLIONE*” — Vol. V)

## I

## Planta do TEATRO ROMANO

- A — Orquestra
- B — Arquibancada
- C — Patamar
- D — Pórtico superior

- 
- 16 — **ESCENOGRAFIA — ENCICLOP<sup>o</sup> UNIV. ILUSTR<sup>o</sup> EUROPEO AMERICANA** — Vol. XX Pág. 699.
- 17 — Oskar Seyffert — Obra já citada — Pág. 628.
- 18 — **ESCENOGRAFIA — ENCICLOP<sup>o</sup> UNIV. ILUSTR<sup>o</sup> EUROPEO AMERICANA** — Vol. XX — Pág. 699.

- E — Escadaria
- F — Passagem
- G — Proscênio
- H — Porta real
- I — Porta dos forasteiros
- K — Lugar para mutação de cena
- L — Passagem
- M — Máquina prismática triangular para a mutação de cena.
- N — Pórtico

## II

*Corte do Teatro segundo a linha XX da planta.*

- PP — Abertura de nichos onde se encontravam vasos de bronze

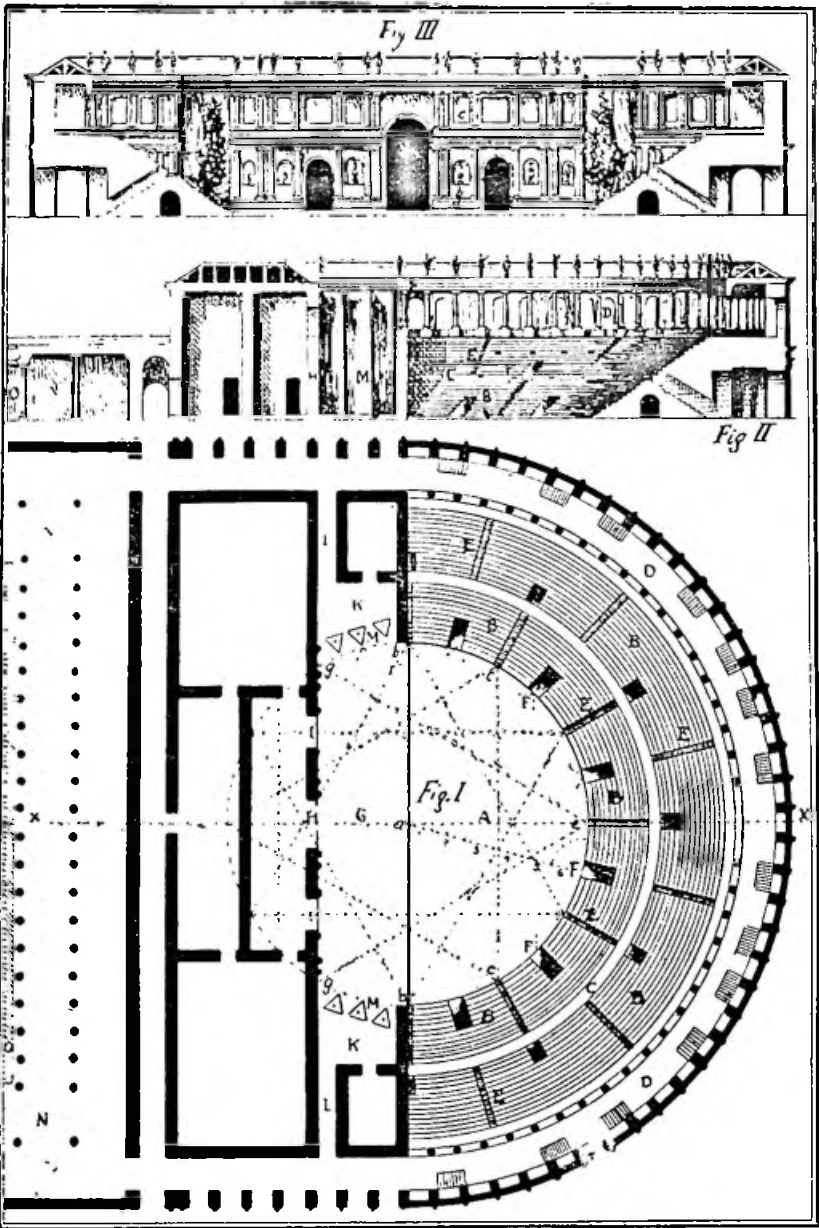
## III

*Vista frontal*

Além das letras cuja explicação já se encontra na Fig. I temos ainda:

- a — Pedestal
- b — Primeira ordem de
- c — Segunda ordem de colunas.

Os teatros romanos, bem como os helenísticos, de proporções muito maiores que os gregos (Fig. 6), tinham, uma decoração muito mais completa, e, segundo Oskar Seyffert, na pág. 629 da obra já citada, a aparelhagem “introduzida no teatro romano do ano 99 a. C.”, possuía para a mudança das cenas diversos elementos mecânicos, “havendo uma cortina pequena que servia de pano de fundo”, apresentando a cena geralmente uma ordem de colunas superpostas e arcos, através os quais se viam os cenários, que eram de “três espécies, de acôrdo com a obra que se representava. Para a tragédia, as laterais apare-



*M. B. Salvini del.*

*Scen. Cepparelli inc. NAP.*

Fig. 6 — O TEATRO ROMANO

ciam como edifícios com pórticos e estátuas”, sendo o fundo geralmente “um palácio ou um templo. Para a comédia, os cenários representavam ruas e praças públicas; enquanto para as composições satíricas, figuravam-se cavernas, montanhas, bosques, em suma, uma paisagem”.

Usavam-se portanto duas classes de cenários: os *versáteis*, porque davam volta sôbre um eixo — os tais prismas triangulares em cujos lados havia pinturas diferentes —; e os *dúteis*, grandes quadros que se faziam “correr por uma fenda e que, retirados, deixavam aparecer outros quadros” (19).

Segundo Plínio, havia no ano 50 a. C. alguns teatros de madeira, que podiam girar sôbre uns eixos, e que eram divididos em duas partes, “de maneira que os dois juntos podiam servir de anfiteatro pela tarde, depois de separadamente terem servido de teatro pela manhã” (20).

Todas as cidades romanas de alguma importância, até mesmo as das colônias e as das províncias, possuíam pelo menos um teatro; e, da imponência e grandiosidade dêsses monumentos poder-se-á fazer uma idéia pelas ruínas do teatro de Mérida, cidade espanhola à margem do Guadiana, cujo cenário com 59,80m. de largura, por 7,28m. de fundo, era limitado aos lados por dois corpos salientes, tendo uma porta cada, ficando a boca de cena com um vão de 41,35m., deixando ver ao fundo uma enorme construção constituindo o *frons scene*, cujo baseamento ainda hoje existe, bem como os arranques da parede com numerosísimos restos de colunas e estátuas, ornamentos êstes que formavam a suntuosa e rica decoração corpórea e permanente, orgulho dêsse teatro. O referido baseamento é de granito e alvenaria, com restos de um revestimento de mármore. “Explorado o chão do palco, acharam-se construções semelhantes a fossos, as quais até certo ponto deram a conhecer os segredos das tramoias, ignorados nos cenários da antiguidade clássica. Ao lado da porta central, apareceu uma dessas construções de pedra granítica e de fôrma alongada, que sem

---

19 — Hermilo Borba Filho — Obra já citada — Págs. 33 e 34.

20 — **TEATRO** — **ENCICLOP<sup>a</sup> EUROPEO AMERICANA** — Vol. LIX  
Pág. 1168.

dúvida serviu para a aparição das personagens mitológicas surgidas da terra para a cena. Junto a esta, e um pouco mais à esquerda, um fosso maior e ladrilhado, com 3,20m. de comprimento, por 3,m. de largura e outros 3,m. de profundidade, o qual servia de depósito de água, para quando tivesse de aparecer em cena um barco com o seu navegante. À direita existe um outro depósito estanque com o mesmo formato, porém, com maior capacidade”.

Quanto à decoração, encontraram-se, devido às escavações, numerosos restos da parte que adornava o fundo da cena, que era formado por “uma grande e monumental fachada com colunas e estátuas magníficas”, representando Adriano, Trajano, Augusto, Proserpina, Júpiter, Ceres, Venús, etc. (21).

### IDADE MÉDIA

Com a decadência do Império Romano e a invasão dos bárbaros na Europa, esta, como é sabido, entrou num período de obscurantismo, desaparecendo o Teatro, cujos edifícios abandonados só resistiram devido à solidez das construções, até que, depois do século X, e principalmente no XII, a própria Igreja, recorrendo à arte teatral, criou o Drama Litúrgico com os seus *Mistérios* e *Autos Sacramentais*, primeiramente no interior dos templos religiosos com cenas simples que provocavam a hilaridade do público crente; depois, devido à falta de espaço dentro das igrejas, e ao zêlo religioso melindrado pela falta de respeito por parte do auditório, êsses dramas passaram a ser apresentados nas praças vizinhas, “género de representações que perdurou até aos nossos dias, mais ou menos modificado, podendo-se mencionar, como mais características, as representações da Paixão de Oberammergau” (22), e as de Nanci, espetáculos êsses que, conforme veremos em outras páginas, foram a origem do teatro em toda a América Latina.

---

21 — **TEATRO — ENCICLOP<sup>a</sup> EUROP. AMERICANA** — Vol. LIX — Pág. 1171.

22 — **ESCENOGRAFIA — ENCICLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTR<sup>a</sup> EUROP. AMER.** — Vol. XX — Pág. 699.

“Outro cenário precursor do moderno cenário giratório, teria sido a carreta-cena. Seus quatro lados pintados com temas diferentes, eram colocados em frente ao público, de acôrdo com a ação do drama” (23)). Estas carretas tiveram grande aceitação “principalmente na Inglaterra” (24). “Tudo isto porém era demasiado caro”, e lá mesmo na “Inglaterra resolveram o problema com grande sentido econômico. Não havia mudança de decorações; um fundo, invariavelmente, de cortinas e um cartaz, onde se explicava o lugar da ação, constituíam o que contra a nossa vontade deveremos chamar de cenário” (25).

Quanto à *cena simultânea* — como se poderá ver tanto na primeira ilustração do livro de Cristián Gaehde: *EL TEATRO DESDE LA ANTIGUIDAD HASTA EL PRESENTE*, como na figura 7 (cópia de uma gravura de um dos primeiros números de “*EU SEI TUDO*”) — erguia-se sôbre um alto estrado, no qual os diversos lugares da ação eram vistos simultâneamente. Êsses cenários, cujo comprimento atingia às vezes



Fig. 7 — «Cenário da Paixão de Valenciens no ano de 1547»

23 — A. Artis-Gener — Obra já citada — Pág. 19.

24 — Cristián Gaehde — **EL TEATRO DESDE LA ANTIGUEDAD HASTA EL PRESENTE** — Pág. 27.

25 — A. Artis-Gener — Obra já citada — Pág. 19.





cem metros (Fig. 8), terminavam pelas suas extremidades em duas tôrres: uma representava o Paraíso (Fig. 9), e a outra o Inferno (Fig.7).

“Quando se tornava preciso apresentar cenas como as de uma batalha, e, dada a exiguidade de espaço, essas cenas eram indicadas por meio de um cartaz ou de um ator que explicava o fato. A *mise-en-scène* profriamente dita revestia-se de um grande realismo, e em uma peça intitulada *Bodas de Caná*, os atores devoravam um autêntico festim” (26)).

A, B, C, — Divisões do cenário.

- 1 — Primeira porta
- 2 — Inferno.
- 3 — Horto de Gethsemani.
- 4 — Jardim das Oliveiras.
- 5 — Segunda porta.
- 6 — Casa de Herodes.
- 7 — Casa de Pilatos.
- 8 — Coluna onde Cristo foi açoitado.
- 9 — Coluna com o galo da Paixão.



Fig. 9 — O PARAISO

(Cristián Gaehde - Obra já citada - Pág. 28).

- 10 — Casa de Caifás.
- 11 — Casa de Annás.
- 12 — Representação da última ceia.
- 13 — Terceira porta.
- 14 e 17 — Supulcros.
- 18 e 19 — As cruzes dos dois ladrões.
- 20 — Cruz de Cristo.
- 21 — Santo Sepulcro.
- 22 — O céu ou Paraíso.

### RENASCIMENTO

Foram as luxuosas côrtes principescas do Renascimento que fomentaram o desenvolvimento das primeiras construções teatrais, já então bastante semelhantes às atuais, visto que, para representação dos *INTERMEZZI*, havia necessidade de uma decoração diferente da dos *MISTÉRIOS*, devendo os fundos cênicos terem uma disposição mais artística. “Foi Bramante, pintor italiano dessa época, o inventor dos *teatros de perspectiva*, e Peruzzi, quem construiu em Roma a primeira decoração desse género” (27). Como a descrição do fato é bastante interessante, procuraremos transcrever o que A. Artis-Gener diz a respeito da maneira como surgiu a idéia ao grande artista italiano (28): “Bramante verificou que o cenário, apesar das suas pequenas dimensões, devia conter edifícios, ruas e praças, bosques e campos. A nova arte (a Perspectiva), resolvia o problema. As linhas — todas convergentes para um ponto situado no centro do cenário (Fig. 10) — criavam uma ilusão de ótica que podia ser apresentada. Os edifícios, colocados em planos diversos e cada um deles em tamanho menor que o anterior, davam uma terceira dimensão ao cenário”.

“Claro está que nem tudo eram vantagens no novo método. Um ator que chegasse até ao fundo da cena denunciava a falsidade da mesma, visto a sua figura não se reduzir na propor-

---

27 — **TEATRO — ENCICLOP' UNIV. ILUSTR' EUROP. AMER. —**  
Vol. LIX — Pág. 1179.

28 — A. Artis-Gener — Obra já citada — Pág. 20.

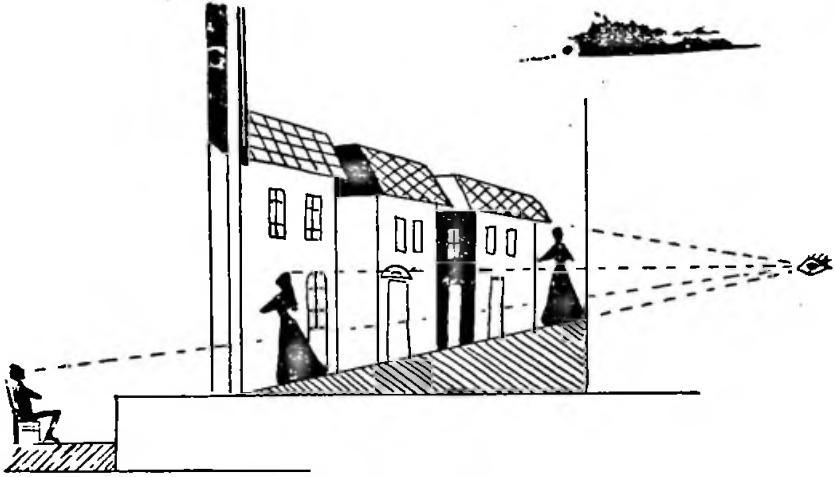


Fig. 10

ção do cenário”. Parece, portanto, que, para evitar isso e, segundo uma descrição que Sebastião Serlio faz de um teatro construído por ele numa praça de Vicenza (29), “o cenário era disposto em dois planos: um mais baixo destinado à ação, e um outro posterior onde era montada a decoração, dando ao conjunto uma impressão de grande profundidade, sendo a perspectiva ajudada com a colocação ao fundo de pequenas figuras de papelão”.

Referindo-se ao mesmo tipo de decoração, Cristián Gaehde diz nas páginas 52 a 54 do seu tratado: “Bramante foi o verdadeiro descobridor destes cenários de perspectiva, onde um telão (provavelmente usado em 1519) separava a arquibancada disposta em forma de anfiteatro, destinada ao público. Peruzi (1481-1534), colaborador de Bramante na Basílica de São Pedro, construiu em Roma a primeira decoração em perspectiva. Ao arquiteto bolonhês Sebastião Sérlio devemos a descrição completa de um destes teatros do Renascimento, erigido por ele em uma praça pública de Vicenza. Constava de duas partes (Fig. 11): o cenário aparecia disposto em dois planos;

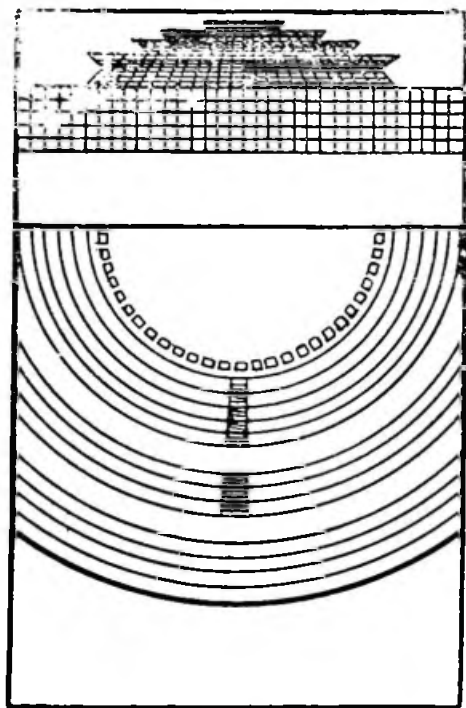


Fig. 11 — Planta do Teatro de Sérlio  
(ENCICLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTRA<sup>o</sup> EUR. AMER. Vol LIX)

o primeiro mais baixo (1,10m. acima do solo) destinava-se principalmente à ação, e era bastante resistente para poder suportar o peso e o movimento de dançantes e bailarinos. A parte posterior eleva-se até atingir o último plano e nela era montada a decoração com paisagens e edifícios vistos em grande escorço. Dispostos dêste modo êsses edifícios, somente eram vistas pelo público duas das suas partes: o centro da cena, e o lado oposto àquêle em que se achava o espectador. O fundo, a perspectiva final, devia ficar em frente à parede posterior da construção, deixando apenas um espaço de uns 60,cm. de largura para passagem dos atores”. E mais adiante: “Os edifícios da cena (que ao princípio eram armados com grande solidez), construía-os Sérlio com dois bastidores revestidos de pano pintado, e, para os edifícios distantes, bastava um único bastidor. Com o fim de animar a decoração, faziam-se

aparecer no fundo figuras de um tamanho proporcional, representando soldados a pé e montados. A cena era iluminada por meio de lustres colocados no centro, e por detrás dos edifícios, para as janelas parecerem iluminadas”.

“O primeiro plano da cena — que recebia o nome de *proscênio* — permanecia livre. Junto a êle ficava a orquestra de fôrma semicircular, com lugares para o público de certa categoria, num espaço ligeiramente elevado sôbre o referido proscênio. Depois, seguiam-se as filas com os demais assentos, aos quais se chegava por uma escada central. O cenário permanecia invariável durante todo o espetáculo; portanto, corrido o pano de boca à maneira romana, devia deslumbrar pela beleza

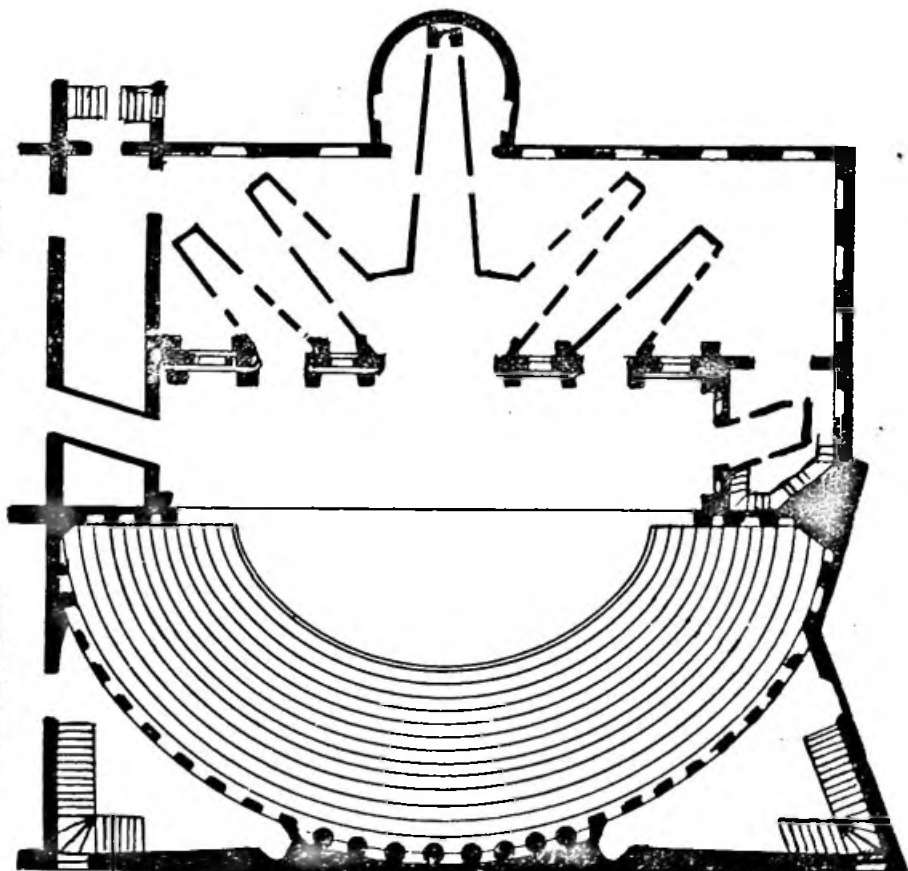


Fig. 12 — Planta do Teatro Olimpico de Vicenza  
(ENC. UNIV. ILUSTR. EUROP. AMER.)

de sua disposição única. O teatro mais perfeito dêste estilo foi o *Teatro Olímpico* de Vicenza, onde havia uma construção de madeira começada por Paládio em 1580, cuja disposição cênica permitia ver por três grandes portas cinco apertadas vielas, que se perdiam ao fundo (Fig. 12), dispostas com todo o relêvo da perspectiva. Êste teatro (Fig. 13), foi construído em um edifício acessível por várias ruas e serviu em sua época de esplendor, para as representações dos humanistas”.

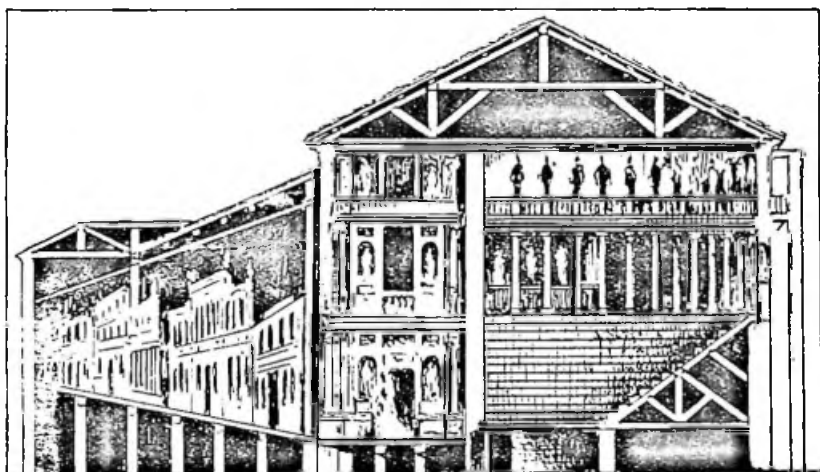


Fig. 13 — Corte transversal do Teatro Olímpico de Vicenza, vendo-se a disposição do «auditorium» e o sistema da cena.

(ENCICLOP. UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA)

Não era porém, somente nos teatros dos Mecenias, que a cena italiana se desenvolvia; “desde os primeiros dias do Renascimento a Itália teve as suas representações ao ar livre, semelhantes às celebradas em França, e por ocasião das festas do Carnaval”.

Enquanto nos palácios dos grandes senhores da nobreza e no do Sumo Pontífice “sucediã-se as cavalhadas e os cantos dialogados, com grande esplendor de indumentária e decorações muito interessantes para a história da arte”, e, as máscaras e os *cabelleros* ricamente trajados recitavam versos compostos por poetas que se chamavam Lorenzo de Medicis, Bernardo

Ruccellai, Alemani e Maquiavel”, ao tempo em que êsses grandes senhores “representavam eclogas de sabor virgiliano” desempenhando os “papeis de pastores e zagais, com um luxo de indumentária muito suntuoso, nos jardins dos grandes palácios”, género êste “artificial e cheio de convencionalismos, semelhante à comédia e nascido na côrte de Ferrara em 1487 com a *Fábula pastoral, Céfale e a aurora*, nessa mesma época, as classes populares da Itália também tinham o seu teatro, distraíndo-se com as comedias chamadas *improvisadas*, género que tomou depois o nome de *COMMEDIA DELL'ARTE* (Fig. 14), reminiscência das antigas farsas *artellanas*” (30), nome com que os romanos designavam um tipo de comédia popular, que, segundo Diomedes, era assim chamado por ser oriunda da pequena cidade de *Ariellas* na Campania.

Desde o século XV essa *COMMEDIA DELL'ARTE* se exhibia nas ruas e praças da Itália, tendo por elemento principal o diálogo improvisado, entre atores que, além de cómicos, tinham que ser autores, diretores, bailarinos, acrobatas e malabaristas. Quatro tipos constituíam os personagens da *COM-*



(Fig. 14 — ENCICLOP<sup>o</sup> PRÁTICA JACKSON — V. IX P. 268)

30 — Ruggero Jacobi — **GOLDONI E A COMMEDIA DELL'ARTE** —  
DIONISOS Nº 1



*MEDIA DELL'ARTE* nos seus primeiros tempos: o *Dr. Pantalón*, os dois namorados — *Horacia e Izabel*, as donzelas acompanhantes — *Franceschina e Zerbinetta* — e o *capitão aventureiro*, tipo folgazão e trampolineiro. O ator tinha absoluta liberdade para improvisar os papéis, e, segundo a simpatia de que gozava, passou a abusar dos monólogos nas declarações de amor, repreensões paternas, ou queixas de um ausente.

“Em 1576 Henrique III chamou a Paris uma companhia de cômicos italianos dirigida por Flaminio Scala, que representou na sala chamada *Petit Bourbon*, sendo substituída em 1600 pelos *Confidenti*, sob a direção de *Cocodrillo*; e em 1614 Maria de Medicis convidou os *Comici Fedeli*”.

“No século XVII Fiorelli cria o papel de *Scarmouche* e Domenico o de *Arlequim*; e, dando grande impulso à comédia,



Fig. 15

apoderam-se de todo o repertório de Moliere, repetindo o que êste fizera com a comédia espanhola”.

Os personagens dessa época já são em maior número, aparecendo então *Pierrot* e *Leandro*, *Colombina* (filha de *Cassandra* ou do *Dr. Pantalón*, amante ou esposa de *Arlequim*, e disputada por *Pierrot* e *Leandro*), *Polichinelo*, *Scapin*, *Brighella* e *Santorello*” (31). A Fig. 15 copiada do Nº 2 da revista italiana “*PROSPETTIVA*”, reproduz alguns desses personagens, segundo desenhos de Ludovico Burnacini.

Nascida a ópera na segunda metade do século XVI, tornou-se necessário dar novos horizontes à cenografia. “A profusão de temas, não distinguindo fronteiras, e as exigências da ação criaram uma nova escola cenográfica, diante da necessidade de substituir a decoração fixa criada por Bramante, pela móvel que ainda hoje existe, voltando-se novamente ao sistema de *bastidores prismáticos*, de origem grega, havendo, entretanto, aparecido uma novidade: enquanto o público via uma face do prisma, ia-se silenciosamente fazendo as modificações precisas, numa das outras faces ocultas, aumentando assim infinitamente a possibilidade de mudanças na decoração” (32).

Diz Ruggero Jacobi, na página 25 da revista já citada, que no teatro das côrtes, o “único progresso foi a cenografia, realizada por talentosos homens do povo com o dinheiro dos príncipes”. Efetivamente, o que êsses homens realizaram — quer quanto à decoração propriamente dita, quer quanto à maquinaria — é simplesmente extraordinário; e aquêles que em 1951 tiveram ocasião de visitar em Veneza “*LA MOSTRA “IL SECOLO DELLA INVENZIONE TEATRALE”*” (33), estou certo serão da mesma opinião, pois tanto as gravuras expostas, como os vários exemplares de aparelhos teatrais apresentados (Fig. 16), dão bem uma idéia da arte cenográfica italiana *seiscentista*. “O 600 foi o século da invenção teatral, o

---

31 — Ruggero Jacobi — Obra já citada — Pág. 22 e **COMEDIA ITALIANA — ENCICL. UNIV. ILUSTR. EUROPEO AMERICANA —** Vol. XIV — Pág. 595.

32 — A. Artls-Gener — Obra já citada — Págs. 20/22.

33 — Carlo Erico Rava — **PROSPETTIVA** — Nº 2 — Pág. 76..

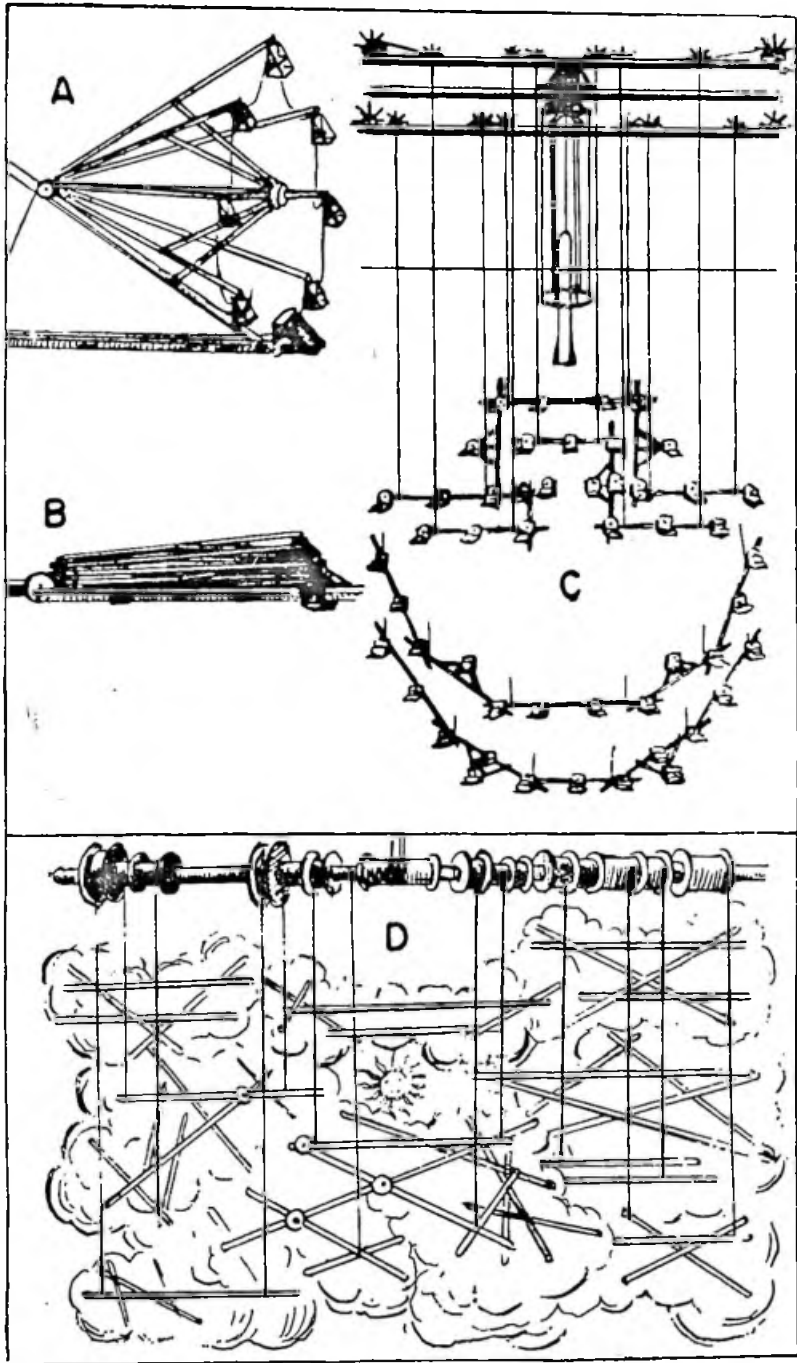


Fig. 16

*século fantásticamente terrorista, como já alguém o definiu*", diz Guido Frette (34); "hiperbólico, apaixonado do teatro. Nêste século, artistas como Bernini, Parigi, Torelli, Baccio del Bianco, Burnacini, e a numerosíssima série dos Bibiena, operantes até 700, assombraram o público com seus *engenhosos artificios*, recorrendo — para as suas cenas construídas — a complicados sistemas mecânicos e a engenhos de toda a espécie".

Das decorações dessa época, e dos efeitos obtidos com semelhantes aparelhos, dão-nos uma pálida idéia as figuras 17 e 18, onde se vê na primeira a representação da "BOCA DO INFERNO", e na segunda, uma cena da peça "IL POMO D'ORO", representada em Viena no ano 1667, onde Ludovico Burnacini apresenta Jeová fulminando a torre de uma fortaleza, fazendo-a ruir.

Há cenários com palco duplo, como se poderá ver nas figuras 19 e 20, ambas copiadas do mesmo número de "PROSPETTIVA". A primeira, representando a cena "REINO DE NETUNO" em "FEDRA INCONORATA", cena esta organizada por Francesco Santorini, e levada à cena em Mônaco no ano de 1662; a segunda, representada em Bolonha no ano de 1678, em "FESTA DELLA PORCHETTA".

A perspectiva é quase sempre central (Fig. 21) "— por isso pouco movimentada — e somente a partir de Francesco Bibiena se começou a movê-la. Foi conforme alguém já notou, um regresso ao campo mecânico e a cena transformou-se num quadro paisagista, ou arquitetônico, pintado sôbre um pano de fundo".

A censura eclesiástica caiu nêsse mesmo século, sôbre o teatro dos príncipes, e isso foi o golpe de misericórdia na

---

34 — Guido Frette — **ORIENTAMENTI DELLA SCENOGRAFIA — PROSPETTIVA** Nº 1 — Pág. 97.

---

FIG. 16 — A e B - Máquina para aparições à vista do espectador, que abria e fechava como gigantesca sombrinha.

C - "MACHINA DI VERENE" - aparelho bastante complexo, para as aparições no espaço, de personagens figurando entre nuvens.

D - Aparelho para fazer o sol surgir por entre nuvens, inventado por Alfonso Parigi, para a cena "TUTTO CIELO" de "NOZZE DEGLI DEI".

arte teatral italiana, fazendo desaparecer a comédia. “A aristocracia começou a convidar os improvisadores para representar dentro dos palácios e das Côrtes. A *COMMEDIA DELL’-*



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

*ARTE* viajou o mundo a convite dos reis. Os comediantes italianos triunfaram em França, Alemanha e Rússia. É o mo-

mento do triunfo e, ao mesmo tempo, o começo da decadência" (35).

Assim mesmo, o interesse pelo teatro ainda é grande; "tanto na Itália como na Espanha e na França constroem-se teatros que, embora acanhados nas proporções, já têm pouco mais ou menos a forma dos teatros modernos, passando o palco cênico a ser dividido em planos sistemáticos".

"Em meados do século XVIII desenvolve-se o gosto da ópera italiana, a qual se torna cosmopolita. Constroem-se, como



Fig. 21 — "ILHA DO TABACO" — Cenário para o bailado "IL TABACCO", levado à cena em Berlim no ano de 1650.

na Itália, em todas as capitais da Europa, grandes teatros para canto, e aparecem os pintores arquitetos" (36).

"Dá-se um grande passo", diz o mesmo autor; o cenário que até então era pintado a claro escuro (isto é, preto e branco), começa a ser colorido. As composições são contudo sempre convencionais; domina em todas o ideal clássico (palácios olímpicos, misto heteróclito de colunatas e de nuvens (Fig. 22),

35 — Ruggero Jacobi — Artigo já citado.

36 — A ARTE NO TEATRO — Pág. 8.



Fig. 22 — Cenário de Baccio del Bianco (1604-1657) para "ANDROMEDA E PERSEU" — Coleção Landau — "PROSPETTIVA" N.º 1

perspectivas convencionais que se perdem no fundo do teatro, etc). Mas os artistas nem observam a côr local, nem a fidelidade dos estilos e apenas um ou outro pormenor recorda ao espectador o país em que a ação se passa; a época... nunca! A paisagem era do mais absurdo convencionalismo: quase sempre cópia d'esses jardins clássicos da época, cuja invenção conferiu celebridade ao arquiteto Lenôtre (Fig. 23). Entretanto, estas combinações, graças à novidade, faziam *furore!* — e a gravura reproduzia e dava grande publicidade às composições cenográficas, encontrando-se ainda hoje grande abundância dessas estampas nas coleções públicas e particulares. O cenário, contudo, parecer-nos-ia hoje mesquinho e raquítico, — porque árvores, montanhas, monumentos, (fôsse qual fôsse a dimensão) nunca ultrapassavam as linhas convencionais da altura da cena, vestida em cima e em toda a sua extensão, de frente a fundo, por tantas bambolinas (ou tiras de pano pintado imitando o céu), quantos eram os planos da caixa do teatro; (êstes chegaram a ser 12 e 15), porque o ideal da época era o efeito da perspectiva paralela, — e por isso julgava-se



necessário dar grande fundo aos teatros. Desta combinação resultava que, às vezes, os atores (conforme já dissemos) pareciam gigantes ao pé do cenário!"



Fig. 23 — Cenário de Baccio del Bianco para "ANDROMEDA E PERSEU" (Cópia de um desenho encontrado em manuscrito inédito proveniente da coleção Landau). - ("PROSPETTIVA" N.º 1

"Não tardou a fazer-se sentir êste ridículo; os cenógrafos italianos começaram a introduzir a perspectiva oblíqua (Fig. 24) — as linhas dos edificios (circunscritos até então à altura das bambolinas da cena) apareceram já então cortadas por elas (as bambolinas), supondo-se sempre continuadas para cima, e, deixando-se entregue à imaginação do espectador o completar o restante da composição. Isto, contudo, era pintado nos panos de fundo que se montavam a poucos planos, para não perder a grandeza das linhas; não se anteviam ainda as cenas construídas, nem o imprevisto das disposições cênicas modernas, e para os efeitos da perspectiva paralela permaneciam ainda as simétricas cenas da câmara ótica".

"É êste o período brilhante da célebre escola cenográfica italiana, tão fértil em talentos e à frente da qual aparece Servandoni, simultaneamente pintor-arquiteto e engenheiro (como

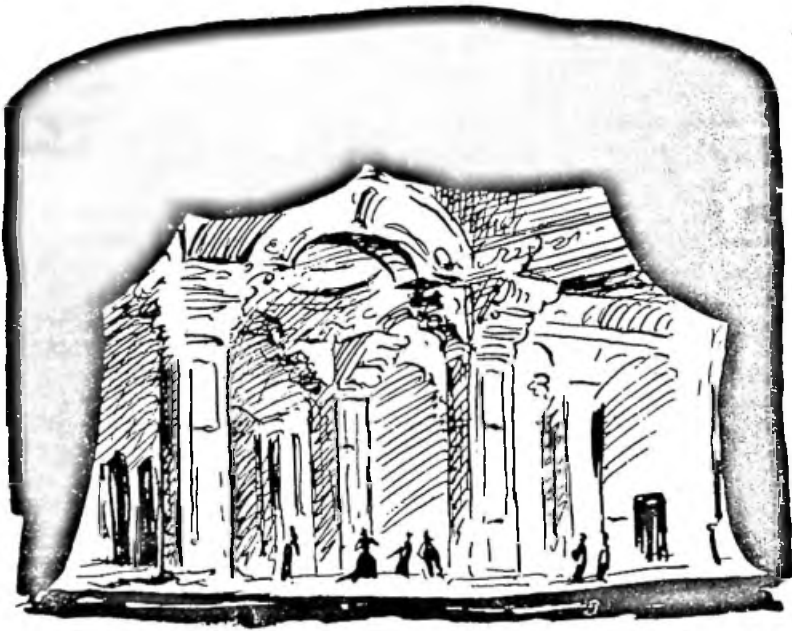


Fig. 24 — Decoração de Galli-Bibiena segundo A. Artis-Gener.

quase todos os seus colegas). Daí a pouco começa a dar-se atenção à paisagem, e surgem os paisagistas importantes. Coincidem alguns melhoramentos na iluminação, e generalizam-se os efeitos de luz por transparência”.

“O maquinismo já tinha por essa época adquirido desenvolvimento, e é então que se fixa êste sistema admirável de engenho e simplicidade que ainda hoje constitue a base de todo o movimento teatral (Fig. 25). Êsse desenvolvimento de progresso artístico tornava-se, contudo, muito mais sensível nos teatros de canto, cujas condições e proporções eram, desde muito, superiores às dos teatros de declamação”.

“Nêstes últimos o progresso foi ainda mais lento; e com o auxílio de meia dúzia de vistas representava-se toda a casta de peças, fôsse qual fôsse a dificuldade das suas rubricas ou indicações cências. Estas vistas eram o que se chamava *dotação* ou as *cenar gerais*, e constituíam no seguinte: um *palácio* (interior), um *átrio* (exterior), um *cárcere*, uma *casa rústica*, e um *bosque* (ai! que bosque! — dêle somente nos podem dar uma idéia aproximada essas paisagens das bandejas antigas que

por aí já raras vezes vemos nas lojas dos aduelos!) Êste bosque, adicionando-se-lhe quatro estátuas pintadas em papelão e alguns vasos de flôres (também representados pelo mesmo artifício) serviram de *jardim*. Havia, finalmente, como indispensável remate, uma vista de praça — que era cenário invariável para as comédias ou farsas, por mais intimo que fôsse o carater da ação”.

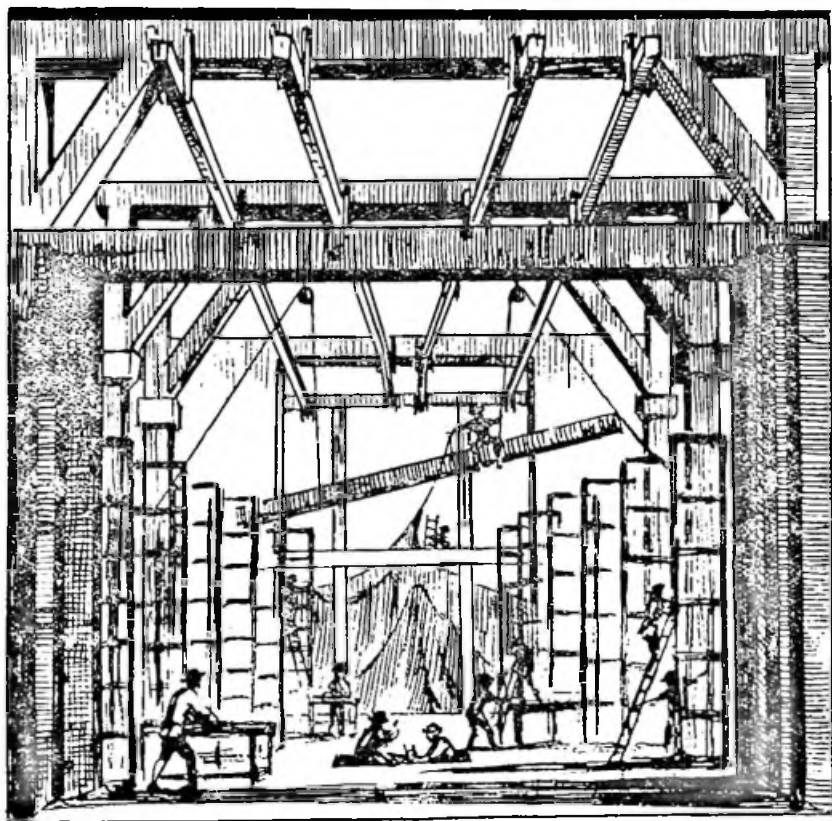


Fig. 25 — Montagem de um cenário. (EL TEATRO DESDE LA ANTI-  
GÜEDAD HASTA EL PESERÑTE — Ilustração N.º 3 - Pg. 217)

Juan Servandoni, que havia sido discípulo de Panini e do grande arquiteto Rossi, incontestavelmente revolucionou a cenografia, dando-lhe uma base científica. Foi a Paris em 1726; e aí, “não só ocupou o primeiro lugar entre os cenógrafos,

como também rivalizou com os melhores arquitetos, em vários projetos que fez” (37).

Quanto à *COMMEDIA DELL'ARTE* suplantada como vimos pela ópera que absorvia todo o interesse, ressurgiu ainda no século XVIII com Goldoni e Gozzi, seu rival. Quiz o primeiro “acabar com a comédia improvisada e fazer adotar a escrita, conservando, entretanto, alguns personagens com as respectivas máscaras. Foi rudemente censurado por isso e acusado de querer matar o teatro nacional”.

“De 1810 em diante o teatro italiano passa a imitar servilmente o francês” (38).

\* \* \*

*O TEATRO NA INGLATERRA* — Na Inglaterra, durante a Idade Média, também se representaram *Milagres* e *Autos Sacramentais*; e, conforme diz Patrick Orpen (39), “o drama como género literário tem origens obscuras” que poderão ser encontradas nos rituais religiosos, e que, por sua vez, “expli-cavam os mistérios em fôrmas litúrgicas; aos poucos estas representações religiosas” foram tomando carater mais amplo e o público passou a interessar-se mais pelo espetáculo que pelo conteúdo da representação, sendo então proibidas nas igrejas e transferidas para os bairros. Assim salvou-se a fé e nasceu o teatro. Representavam-se ao ar livre nos pátios das hospedarias e os grêmios que as organizavam rivalizavam em esforços. Começaram a aparecer obras especiais para êsses espetáculos, das quais algumas ainda hoje podem ser apreciadas. A uma série de cenas chamava-se “*ciclo*”; o de *York* apresenta a história bíblica, desde a criação do mundo até o Juízo Final. A nota profana introduzida aos poucos acabou por dominar o carater religioso”. “Surgiu também o drama moral” e “mais tarde apareceram os entremezes representados nas casas dos burguêses ricos”.

37 — **ESCENOGRAFIA — ENC. UNIV. ILUSTRº EUROPEO AMERICANA** — Vol. XX — Pág. 700.

38 — **COMEDIA ITALIANA — ENC. UNIV. ILUSTRº EUR. AMER.** — Vol. XIV — Pág. 595.

39 — Patrick Orpen — **LITERATURA INGLÊSA — ENCICLOPº PRÁTICA JACKSON** — Vol. IX — Pág. 289.

“A côrte, o palácio dos nobres e” dos tais “burguêses ricos, ao mesmo tempo que os bairros pobres das grandes cidades, serviam de berço ao nascente teatro inglês”, tendo o drama secular, conforme assevera e *ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA*, um completo resurgimento no reinado da rainha Isabel.

Em 1576 é construído em Londres o primeiro edifício especialmente destinado às representações dramáticas (40). “Era um prédio de fôrma octogonal, feito de madeira e gesso, e durou até 1598; chamava-se *The Theatre* por autonomia”. Mais ou menos na mesma época construíram-se outros, obedecendo ao mesmo formato e ao mesmo material. Diz ainda a *ENCICLOP<sup>a</sup> UNIVERSAL*: “A planta dêstes teatros primitivos da Inglaterra não parece ter a mesma relação com a dos



Fig. 26

clássicos, como sucedeu na Itália; começou quase acidentalmente pelo antigo costume de levantar um tablado provisório no meio do pátio de uma hospedaria, onde as galerias faziam as vezes de camarotes para os espectadores de alta categoria, enquanto o povo ficava de pé no pátio em torno do estrado. Esta disposição, apesar de parecer imdrópria, foi imitada em alguns edificios especialmente construidos para representações dramáticas, tais como o *Globo* (Fig. 26) onde Shakespeare representou, o *Fortune*, e o *Swan* (Fig. 27). Nêstes e noutros teatros primitivos havia uma plataforma central como palco,



Fig. 27

toda cercada de assentos, exceto por um lado onde existia um cômodo para sala de espera dos atores. As galerias superiores ou camarotes rodeavam completamente a cena, inclusive o espaço ocupado pela sala de espera. Sendo esta a disposição geral, fácil é de ver porque na maioria dos casos era adotada a planta octogonal, e dizemos na maioria, porque nalguns outros —

como por exemplo na do *Fortune* — a planta era quadrada. Nos fins do século XIX discutiu-se muito acerca da construção destes teatros” diz ainda o mesmo autor. “Em 1888 um desenho do teatro Swan (Fig. 27) copiado — segundo quer parecer — de um outro desenho encontrado em carta vinda de Londres para o viajante Juan Witt, foi descoberto pelo Dr. Carlos Gaedertz em um manuscrito da Biblioteca da Universidade de Utrecht. Durante algum tempo os teatros foram portanto de duas classes: *os que não tinham telhado*, aproveitando-se nêles a luz do dia, e *os cobertos* onde se podiam prolongar as representações até de noite, iluminando o recinto por meio de círios. Uma torre coroava o conjunto, e do alto da mesma os cômicos anunciavam com bandeiras a celebração do espetáculo, avisando o seu início com um toque de trombeta. Nos teatros fechados e cobertos usava-se a iluminação com *aranhas*” (Fig. 28).



Fig. 28 — Interior de um teatro londrino. (“EL TEATRO DESDE LA ANTIGUEDAD HASTA EL PRESENTE”).

A analogia destes teatros com os circos, “conservando em sua arquitetura e disposição grande semelhança com os antigos anfiteatros”, parece ser devida às lutas entre atletas, ursos e outros animais, que desde o seu início nêles se realizavam de mistura com as representações dramáticas.

Não havia cenário. “A decoração corria, por assim dizer, a cargo da fantasia dos espectadores, que deviam imaginar habitação, uma rua, ou uma sala de trono, bem como uma igreja, um jardim, um bosque, etc”.

“Com tal tablado”, diz Patrick Orpen (41): “a cenografia era quase impossível; o poeta-ator supria esta falta com a palavra, que guiava a imaginação dos espectadores”, e, como uma das galerias passava atrás do tablado, esta galeria “era sempre usada para figurar a muralha superior de um castelo, ou a sacada de Julieta. Os músicos ocupavam as galerias inferiores”, rodeando a cena e muito contribuindo “com sua arte para o esplendor do teatro Isabelino”.

“No teatro do Cisne observava-se, entretanto, que a cortina que nos outros teatros se encontrava por detrás das colunas, que sustinham a cobertura da cena, caía apenas até certa altura, como que para limitar a vista dos espectadores que ocupavam as varandas contíguas ao barracão dos atores (42). Porém êste espaço posterior da cena ofereceu sempre ocasião para alguma modesta decoração, como por exemplo, para colocar um docel ou um leito. Sôbre os três espaços: cena anterior, posterior e superior, desenrolava-se, sem entreatos, o drama inglês, considerando-se a parte cênica posterior como habitação, quando a anterior se fazia passar como rua. Provavelmente relacionou-se também com a ação a escura parte inferior do barracão onde se vestiam os atores, abrindo a porta e dando-lhe o carater de sepultura ou de templo, etc. Entretanto, algumas vezes o fundo da cena era decorado com *panos de arrás*, no género daquêles usados nas melhores casas burguêsas, sendo costume quanto ao tablado, cobri-lo com uma esteira”.

“Nos séculos XVI e XVII estiveram em voga as representações em fôrma de mascarada, com cortejos de atores grotes-

41 — Patrick Orpen — Obra já citada — Vol. IX — Pág. 292.

42 — Cristián Gaehde — Obra já citada — Pág. 37.



camente ataviados e efeitos cênicos daquela época, de grande esplendor e ingenuidade mecânica" (43).

"Nos reinados de Jaime I e Carlos I, Ben Jonson e o arquiteto Iñigo Jones trabalharam de colaboração na organização dessas mascaradas, escrevendo Jonson a letra enquanto Iñigo Jones cogitava dos efeitos cênicos, os quais, segundo as crônicas da época, eram muito caros e complicados, com elegantes construções, paisagens, montanhas e nuvens, que se abriam para dar passagem a mímicas deidades, realçadas por halos de côres. Estas mascaradas formavam uma espécie de ópera, onde a letra de Jonson era cantada ao som da música".

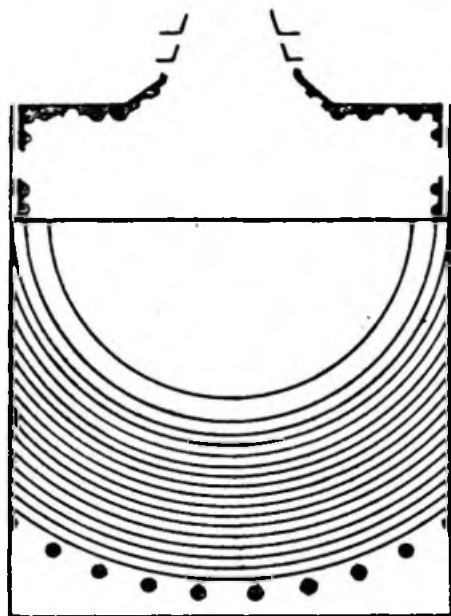


Fig. 29 — Planta do teatro de Iñigo Jones.

"Quando Shakespeare se retirou em 1612 (44), o teatro estava em franca atividade, e desde princípio até meados do século XVII surgia um dramaturgo após outro. A tragédia

43 — **TEATRO — ENCICLOP' UNIV. ILUSTR' EUROP. AMER. —**  
Vol. LIX — Pág. 1219.

44 — Patrick Orpen — Obra já citada — Pág. 295.

atraiu, sem dúvida, grande parte dos talentos da época; entre 1608-1630 foram escritas as mais características, as mais fortes e violentas”.

Com a queda da monarquia e a subida de Cromwel, ou seja: com a revolução puritana (1649-1660), os teatros foram proibidos de funcionar, visto serem considerados “como uma das fontes do Mal” (45).

Restaurada a monarquia em 1660, e pacificado o reino com a terminação das guerras religiosas, Carlos II segue as pisadas de Luís XIV (46), reabrindo com extraordinária pompa os teatros de Londres, e, “depois de décadas de dramas históricos, hoje completamente esquecidos”, irrompeu a comédia de costumes (47).

“A época vitoriana não teve um teatro rico” e até ao fim do século XVIII “nada de importante no gênero apareceu”. Comédias em versos e em prosa, bem como operetas, “faziam troça do *sério*, dos respeitáveis emproados: altos funcionários públicos, almirantes, duques e fantasmas de castelos históricos, com alusões a fatos contemporâneos”.

O Teatro Real de *Drury Lane*, em Londres, “conserva sem contestação desde o tempo de Carlos II a proeminência entre todos os teatros ingleses. Foi projetado no seu estado atual, em 1811, por Benjamim Wyat, segundo o estilo clássico então em moda na Inglaterra; porém, já existia no mesmo lugar desde Abril de 1663. Derrubado ultimamente, foi reconstruído e inaugurado em Abril de 1922”.

\* \* \*

*O TEATRO NA FRANÇA* — “Em França os *Mistérios* evoluíram até o drama secular, muito antes que na Inglaterra (48). Durante o reinado de Luís XI, os *Irmãos da Paixão* edificaram o primeiro teatro conhecido, onde se passaram a dar representações, em parte religiosas e em parte satíricas”, e

45 — Patrick Orpen — Obra já citada — Pág. 300.

46 — **A ARTE NO TEATRO** — Pág. 9.

47 — Patrick Orpen — Obra já citada — Pág. 300.

48 — **TEATRO — ENCÍCLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTRA<sup>a</sup> EUROP. AMER.** — Vol. LIX — Pág. 1221.

o teatro profano, que, desde os meados do século XV, vinha prosperando, alcançou afinal verdadeiro esplendor sob a proteção de Catarina de Médicis no século seguinte, e mais tarde, com Richelieu, que também foi um grande protetor da arte dramática, e que, não só “fez construir um teatro seu” (49), como também, “escreveu tragédias e deu impulso às artes cênicas”.

Apareceram então Corneille, Racine, Molière e outros imitando os escritores espanhóis, tentando pulir-lhes a fôrma; “chegam a Paris os comediantes italianos e, com êles, a ópera e os bailes alegóricos. Luís XIV faz construir teatros mais vastos e suntuosos”, e entre êles o das Tulherias sob a direção de Vigarani (50), cuja inauguração se deu em 1672 “com a representação da ópera *“Fêtes de l’amour et de Bacchus”* e, em 1687 manda edificar por Francisco Dorbay o primeiro teatro com três ordens de camarotes “obedecendo à fôrma construtiva essencial do teatro, fôrma que os arquitetos italianos e seus discípulos propagaram por toda a Europa”, “teatro êste da antiga *Comédie Française*, em cujo proscênio os bancos para a nobreza deixavam somente aos comediantes um espaço livre de cinco metros“ (51). Grande protetor das artes, chama a Paris pintores e artistas de outras especialidades teatrais, concedendo-lhes privilégios e subsídios, proporcionando espetáculos suntuosos; assim as artes cênicas dão um passo agigantado (52).

“Nessa mesma época aparece no teatro uma entidade importante, o *mestre de baile* ou *coreógrafo*, antecessor do *ensaiador* e *diretor artístico* dos nossos dias, fixando-se então as regras da *mise-en-scène* (ou jogo cênico). Desaparecem do proscênio as cadeiras destinadas aos tafuis, que tanto incomodavam os atores”.

“Em 1749 (53), Pedro Algieri pinta a decoração da peça *Zoroastro e Dardano*, que foi celebradíssima; e ao mesmo tempo

49 — A ARTE NO TEATRO — Pág. 9.

50 — ESCENOGRAFIA — ENCICLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTRA<sup>a</sup> EUROP. AMER. — Vol. XX — Pág. 700.

51 — TEATRO — ENCICLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTRA<sup>a</sup> EUROP. AMER. — Vol. LIX — Pág. 1180.

52 — A ARTE NO TEATRO — Pág. 9.

53 — ESCENOGRAFIA — ENCICLOP<sup>a</sup> UNIV. ILUSTRA<sup>a</sup> EUROP. AMER. Vol. XX — Pág. 700.

Cláudio Luis Chassé apresenta no teatro de Fontainebleu a ópera *Alceste*, dirigindo tão acertadamente as massas de artistas e figurantes, que Luís XV o chamou depois *Meu general* tendo também o grande pintor Watteau cooperado com a pintura de “algumas decorações para o teatro da ópera”. Em 1726 chega a Paris o grande decorador italiano Juan Servandoni, de quem já tratamos, o qual, não só “ocupou o primeiro lugar entre os cenógrafos, como também rivalizou com os melhores arquitetos”. Em 1765, “Bouquet, cenógrafo francês, introduziu na cenografia o emprêgo de panos de fundo pintados na gaze, o que permitia a mudança da decoração à vista do público”.

\* \* \*

O *TEATRO NA ESPANHA* — Não obstante queiram alguns autores dar ao teatro espanhol uma origem muitos mais remota, citando até o cordovês Lúcio Anneo Sêneca, “como o único trágico latino de que se tem notícia” (54), confessando serem escassos os dados sôbre outros atores da época do domínio romano, ou então, à época em que, vencidos os árabes ao norte da Península, “os povos setentrionais se deixavam deslumbrar pela arte dos trovadores provençais que em sua vida errante chegavam até à Córte dos monarcas espanhóis acompanhados de jograis que cantavam e declamavam suas composições”, outros historiadores atribuem o seu início ao período das representações em currais, ou seja, no fim da Idade Média. Segundo êstes, o teatro espanhol começou entre os pastores, com as “campanhias transumantes formadas e que subsistiram durante alguns séculos, representando geralmente nos currais das pousadas. Do palco usado nas suas representações dá-nos uma idéia Cervantes, quando diz no *Prólogo* de suas comédias, que o compunham *quatro bancos em quadrado, com quatro ou seis tábuas em cima, ficando levantado do solo quatro palmos... A decoração dêste teatro era u'a manta velha, esticada por dois cordões de um lado e de outro, servindo para vestiário, e*

*de trás da qual ficavam os músicos cantando sem guitarras algumas romanzas antigas” (55).*

“Ao proibir-se aos cômicos representar nas pousadas, pelo escândalo que a elas costumavam levar, começaram a formar-se companhias, que adquiriam ou faziam construir pátios ou currais com galerias para o público e um tablado sôbre o qual se representavam farsas e tragédias. Não havia panos de fundo, que eram supridos por bastidores, figurando casas, troncos, etc.”.

“As representações cênicas requeriam já outras necessidades que exigiam moldura mais apropriada que o pátio de uma granja; e, quando Lope de Rueda no primeiro terço do século XVI se torna cômico e autor dramático ao mesmo tempo, percorrendo com sua companhia as principais povoações da Espanha, a importância adquirida pelo teatro espanhol faz com que se pensasse em construir ou alugar edifícios próprios para as representações cênicas”.

“O célebre ator *Naharro*, natural de Toledo, foi quem, em 1570, introduziu as decorações móveis, segundo o requerido pelo argumento das obras, parecendo também provável que tenha sido a Espanha, onde se pensou pela primeira vez em fechar os pátios ou currais, muito embora a idéia pertença ao italiano Alberto Ganasa, o qual, ao alugar em 1574 o célebre curral “*de la Pacheca*”, cobriu com um telhado a cena e parte do pátio ocupado pelos espectadores, pondo no resto um toldo para resguardar do sol os concorrentes, visto as funções começarem às duas horas da tarde. Quando em Londres se construiu o *Fortune*, em 1599, o telhado que o cobria causou geral admiração, e, entretanto, aquela novidade já era velha em Espanha”.

“A origem da fundação de alguns dos primeiros teatros espanhóis teve como causa a beneficência pública. Assim ocorreu em Málaga com o teatro da Irmandade do Hospital de caridade; esta associação que ocupava uma casa próxima à estalagem de *Vélez*, ofereceu à municipalidade o pátio para construir nêle um *Corral de Comedias*, cujos ingressos deveriam favorecer a beneficência pública. Supõe E. Rodriguez Solis, que

isso poderia ter sido pelo ano de 1520 e como logo se mostrou insuficiente, foi mudado para um outro edificio próximo à Catedral e ao molhe, levantando-se em 1676 um outro tão luxuoso, que foi considerado o melhor da Andaluzia. Em 1768, Salvador Marquês construiu uma *Casa de Comedias* na rua da Companhia, e em 1793 edificou-se o que se chamou *Teatro Principal*, por iniciativa de José Antônio de San Millán e sob a direção do arquiteto italiano Vicente Mazzoneschi”.

“Em Valência, o principal *Corral de Comedias*, segundo Escolano, achava-se aos lados da rua Murviedro, em 1526, tendo-se construido um outro em 1582 com o título de *Casa de Comedias*; e em 1646, um terceiro, no lugar ocupado posteriormente pela paróquia de *San Thomas*. Mais tarde o Hospital edificou um teatro na praça de Oliveira, a qual, por isso, tomou o nome de *Plaza de las Comedias*”.

“Outros teatros semelhantes foram construidos por esta época não só em Sevilha, como também em Valladolid, Barcelona, Córdoba, Toledo, Zamora, Zaragoza, Alicante, Murcia, Elche, Orinhuela, Cádiz, Granada, San Sebastian, etc.; sendo que, só em Madrid, no ano de 1568, havia cinco, entre os quais, o *Teatro del Principe*, hoje *Español*, erigindo-se igualmente o da *Cruz* na rua dêste nome, dispondo o primeiro de *bancos* para os *caballeros*, *apostos* para as *damas*, *arquibancadas* no pátio com *barandilla y cancela*, *jaula ó curreador* para as mulheres. Em 1738 construiu-se o chamado *Caños del Peral* no sitio ocupado por uns lavadouros públicos nas ruas de: Carlos III, Arrieta, e Praça de Isabel II. “Enquanto no luxuoso Palácio em *Buen Retiro*, diz Rodrigues Salis, o Marquês de Heliche e o Almirante ajudados por maquinistas e pintores, italianos, *robaban todo su imperio à la Naturaleza*, os teatros populares contavam apenas com uns velhos damascos para figurar ruas, jardins e palácios” (56).

“Do teatro medieval espanhol” segundo a *ENCICLOPÉDIA PRÁTICA JACKSON* ao tratar da literatura espanhola, “só chegou até nós o *Auto dos Reis Magos*, e as representações de Gomez Manique, embora não haja dúvidas de que

existiu um grande número de representações teatrais, de caráter análogo aos *Mistérios* franceses, e aos quais o rei Afonso X se refere por diversas vezes nas *Partidas*".

"É uma obra simples, e o arcaísmo de sua linguagem faz alguns críticos julgarem ser composição mais antiga que o *Cid*".

Deixando de lado êstes antecedentes medievais "pode-se considerar que o teatro espanhol começa com Juan de la Encina (1469-1509), a figura literária mais representativa do Renascimento na Espanha".

"Grande parte da sua obra poética e dramática (acrescenta o mesmo autor) foi reunida no *Cancionero*, publicado em 1496. Seu teatro é um exemplo da aliança entre o medieval e o neoclássico renascentista".

É, porém, no século XVI, que o teatro espanhol ganha um grande e novo impulso, principalmente na época conhecida como *Século de Ouro*, e que vai do ano 1550 a 1650. Nesta época "sobressaem entre os cultores dêsse gênero, Torres Naharro e Lope de Rueda", de quem já falamos, e, "Juan de la Cueva".

Lope de Vega (1562-1635), nascido em Madrid e autor de mais de 2.000 peças teatrais, "ao dar fôrma ao seu teatro, eleva o nacional a um plano de universalidade artística. Inclinado pelo êxito pessoal e literário, perpetua com a portentosa fecundidade da sua poesia e de seu teatro a imagem da Espanha cheia de contrastes, cavalheiresca e popular, idealista e picaresca, galante e severa, religiosa e entregue ao gozo da frivolidade".

"O teatro clássico espanhol recebe a sua fôrma definitiva da mão de Lope de Vega. Como criador do drama nacional, ao qual desde então se dá o nome de *comédia espanhola*, êle foi ao mesmo tempo o inventor de um novo estilo dramático, seu expositor teórico e o dramaturgo mais fecundo".

Os seus continuadores nêste *século de ouro* foram: Tirso de Molina, pseudônimo do frade Gabriel Tellez (1584-1648); Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), nascido no México mas considerado como escritor espanhol, e "classificado por Menéndez Pelayo como o *clássico do teatro romântico*"; Luís Gongorra

y Argote (1561-1627) e Quevedo y Villegas (1580-1645); e, depois, “a poderosa figura de Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), o último dos grandes clássicos espanhóis”.

Quanto à cenografia, a decoração verdadeiramente artística teve também início neste *século de ouro*. Começou no reinado de Felipe III, “que chamou à côrte espanhola o florentino Cosme Lotti (57), encarregando-o da apresentação cênica de *Selva sin amor*, de Lope de Vega, a qual mereceu grande elogio do autor da peça teatral no livro impresso em 1630, sendo digno de menção o fato dos músicos ocuparem pela primeira vez uma parte invisível do proscênio, como atualmente vem sucedendo em muitos teatros modernos, desde as representações do teatro Wagnereano em Bayreuth”.

Graças, portanto, à renascença literária, e às obras de Calderon, Lope de Vega, etc., assim como ao gosto das artes que animava os reis Felipe III e IV, o desenvolvimento teatral foi rápido.

“Durante o século XVIII trabalharam em Madrid os cenógrafos italianos Santiago Bonavia e Juan Bautista Galuci” (58).

\* \* \*

*O TEATRO NA ALEMANHA* — Se bem que nos séculos XII e XIII tivessem aparecido *cavaleiros cantores*, que, “donos da cultura cortezã se instalavam nos palácios dos príncipes” (59), onde cantavam e declamavam as suas composições, o Teatro na Alemanha somente um pouco mais tarde teve o seu início, quando surgiram os *Fastnachtspiele*, (representações carnavalescas análogos aos *Mistérios*), que adquiriram desenvolvimento (60).

Passados tempos, já “sob a influência do Renascimento, surgiu o drama escolar latino alemão, divulgado especialmente pelos conventos e escolas do sul da Alemanha, convertendo-se

57 — ESCENOGRAFIA — ENCICL. UNIV. ILUSTR. EUROP. AM. — Vol. XX — Pág. 702.

58 — ESCENOGRAFIA — ENCICL. UNIV. ILUSTR. EUROP. AM.

59 — Werner Bock — **LITERT' ALEMÃ — ENCICLOP' PRÁTICA JACKSON** — Vol. IX Pág. 328.

60 — Cristián Gaehde — Obra já citada — Págs. 33 - 34 - 40/42.



rapidamente em um meio de luta contra ou a favor da Reforma, sendo entre os jesuitas um processo de educação de primeira ordem. *Os jocalatores*, porém, que ao *Diabo* e ao *criador Robin* dos *Mistérios* haviam acrescentado outros personagens, tais como: *Jean Posset*, *Pickelhering*, *Arlequim*, *Jean Potage*, *Hans Wurst* (*Juan Morcilla*) e *Kasperle*, continuavam rodeados pelo público celebrando suas farsas carnavalescas em barracões abertos nos três dos seus lados, ou então em estalagens ou hospedarias, sem necessidade de qualquer cenário, tendo, portanto, muitos pontos de semelhança com os comediantes ingleses, que, a partir do 1585, se introduziram na Alemanha, confundindo-se com êles e contribuindo para a evolução do Teatro alemão”.

“Em 1550 construiu-se em Nuremberg o primeiro edificio para esta espécie de espetáculos, composto de um anfiteatro para o público e de um palco coberto. Os mestres cantores celebraram nêle principalmente farsas carnavalescas, que já em 1585 foram levadas a Franckfort numa excursão artistica. No entanto, êstes mestres cantores já compunham tragédias segundo os modelos clássicos, e igualmente as representavam; porém, os primeiros humanistas que deram ao público cultas traduções de dramas antigos, não conseguiram exercer a menor influências na evolução dos agremiados atores alemães”.

Entre 1585 e 1659 vários comediantes ingleses visitaram a Alemanha onde representaram em inglês, obtendo grande êxito. “Em 1585 é citada a presença de atores ingleses em Leipzig, e sabe-se que em 1586 William Kempe representou ante a Côrte de Dresde, acompanhado de mais artistas cinco ingleses. Seis anos mais tarde viajou pela Alemanha uma companhia mais numerosa dirigida por Robert Brown, com o fim de mostrar sua destreza em *música, ginástica e representação de comédias, tragédias e histórias*. Outras companhias inglesas se seguiram até depois de bem entrado o século XVIII, obtendo a proteção de príncipes e grandes senhores, tal como era costume em sua pátria. Alguns príncipes alemães, como por exemplo, o duque Júlio de Brunswich e o Eleitor da Saxônia, mantiveram companhias permanentes para sua diversão particular, dando-lhes permissão para realizar excursões artísticas quando desejavam ausentar-se da côrte”.

Pouco a pouco estas excursões foram desaparecendo, sendo substituídos os artistas ingleses por atores alemães. "O seu repertório chegou até nós em duas coleções: *COMÉDIAS E TRAGÉDIAS INGLÊSAS*, etc. (1624), e *BATALHA DE AMOR OU NOVA SÉRIE DE COMÉDIAS OU TRAGÉDIAS INGLÊSAS*, etc. (1630)". Entretanto, "todos êstes dramas são corrupções do texto inglê original (diz ainda Cristián Gaehde), e provavelmente escritos em grande parte segundo as improvisações dos comediantes. Não se tratava de seguir em tôdo o seu desenvolvimento uma ação trágica, e sim de acumular o maior número possível de cenas horripilantes, bem como, de grosseiras palhaçadas, com atos chulos que tão pouco poderiam faltar".

"Todo êsse sucesso truculento em que o povo acostumado às cenas trágicas da Crucificação oferecidas pelos Mistérios encontrava prazer, era representado com a maior fidelidade, levando os atores bexigas cheias de sangue por baixo do gibão", para serem furadas no momento preciso.

"Que esta arte era preferida entre todas as outras, demonstram-no as imitações alemãs, que nada ficavam a dever aos modêlos ingleses".

"O ator cômico figurava entre êstes artistas como o personagem mais importante do drama. A maior parte dos atores principais das companhias inglesas ou alemãs, representava o tipo de *Pickelhering* (bufão, Arlequim, Crispim) ou de *Hans Knapkäse*".

"Geralmente êste *Pickelhering* não tinha a menor relação com a ação da peça, sendo um pouco semelhante ao antigo côro ou às figuras típicas das representações dos *mimos*. Entrava em cena nos entreatos para recitar fragmentos, dizer graçolas e bailar danças libertinas".

"O ato de ir pedir ao governador da cidade, permissão para celebrar a representação, revestia-se de grande pompa, formando-se por êste motivo uma cavalgada composta de todo o pessoal da companhia, a qual percorria as ruas principais da localidade, com cartazes anunciando as funções, sendo a representação precedida de um discurso pronunciado pelo *Picklhering*".

“A cena primeiramente foi um simples tablado; de vez em quando, nos poucos lugares já existentes apropriados para o teatro, e, com caráter permanente, levantava-se um palco dividido em três partes à maneira inglesa, contentando-se as companhias alemãs com um estrado composto de: cena anterior e cena posterior, separadas por uma simples cortina”.

Quanto aos trajos também pouca atenção se dispensava, podendo ser “*principescos, campesinos, farrapentos ou pagãos,*” todos eles entretanto correspondendo aos da época — não em que se passava a ação, mas sim, em que ela estava sendo representada —, “unicamente o bufão possuindo uma indumentária especial e chocante”.

“Os atores alemães continuadores dos ingleses, permaneceram tão imbuídos do realismo britânico, que depressa ultrapassaram os limites. Os *studiosi*, a maior parte teólogos que haviam abandonado a carreira eclesiástica, mais atraídos pela vida errante do que pelo púlpito, possuíam maior grau de cultura, e seguramente mais talento que os honrados atores das sociedades de *Meistersinger* (Mestres cantores); e, quebrando as cadeias impostas pelo drama inglês, passaram a adotar o sistema do improviso, dentro do péssimo costume legado pela influência italiana. Agradar ao público de qualquer forma, era a divisa”. Dêste modo e durante esta época “funestamente influida pela *Guerra dos Trinta Anos*, a popular atividade artística dos comediantes alemães permaneceu separada longo tempo, dos esforços feitos em vão pelos poetas cortezãos ilustrados na cultura clássica, e, pelos mais preclaros autores” (61).

Portanto, “no século XVII, enquanto Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra e França, atingiam o máximo desenvolvimento espiritual, a vida cultural alemã decaiu de nível em consequência das divergências religiosas e da guerra dos Trinta Anos, por elas provocada” (62).

Voltando a Cristián Gaehde, no seu estudo sobre o Teatro Alemão, diz êle: “Somente as excursões artísticas da *famosa companhia* do maestro Johann Velthen prestaram um passa-

61 — Cristián Gaehde — Obra já citada — Págs. 43/44.

62 — Werner Bock — Obra já citada. — Pág. 332.

geiro esplendor à arte dramática alemã. Esta companhia compunha-se principalmente de estudantes e deu origem a uma linhagem de atores que mais tarde formaram diversas companhias. Em Dresde, onde já desde 1669 existia na Côrte de Juan Jorge II comediantes com soldo anual fixo (caso bem significativo nesta época de florescimento da ópera italiana), Velthen, sua esposa e um certo número de artistas, foram nomeados em 1685 comediantes da Côrte do Eleitor da Saxônia, com um salário de 1950 *táleros*, criando portanto o primeiro teatro real alemão. Infelizmente o esplendor só durou seis anos, terminando com a morte de Juan Jorge II", e, depois de voltar à vida nômade, procurando adaptar-se aos gostos do público das cidades que visitava, "quebrantado e vencido, martirizado no leito mortuário pela intolerância religiosa, faleceu em Hamburgo no começo do último decênio do século XVII, o único que tentara deter o fracasso de uma profissão acabada de nascer; pouco tempo depois a viuva dissolveu a companhia".

"Morto o inteligente comediante, passou a dominar no teatro a mais árida falta de naturalidade, contribuindo para isso o fato do público acostumado à riqueza e magnificência da ópera, esperar igual suntuosidade nas decorações da comédia, e, não a encontrando, julgar-se lesado".

"Esbanjavam-se milhares na montagem das peças estrangeiras, nos salários dos cantores e bailarinos italianos. As Côrtes dos príncipes e as municipalidades sustentavam com soldos fabulosos companhias de artistas vindas da Itália, ninguém entretanto cuidando do errante teatro alemão. Se, como anteriormente, os nômadeas comediantes se contentassem com representações nos locais de baile, com o modesto palco inglês cujo espaço posterior apenas permitia colocar em *perspectiva* certas decorações simples, talvez se tivesse podido persistir por algum tempo na senda austera de Velthen. Porém o público mostrava-se exigente, e sendo assim, até a companhia dramática mais pobre devia levar consigo no equipamento cênico, um bosque, uma sala, e u'a modesta casa de campo, sem que esta miserável imitação do brilho da ópera lhes produzisse grandes lucros".

“Depois de 1690, nas peças de improvisação que nesta época eram representadas com mais liberdade de inventiva do que nunca, separou-se da ação séria a parte cômica que sempre a acompanhara, de modo que a atuação engenhosa de *Pickelhering* veio a converter-se em pequenas peças independentes, estruturadas sob a influência italiana em *Arlequinadas*; e, mediante um privilégio imperial, obtiveram um primeiro lugar permanente no *Kärntnertortheater* de Viena, fundado em 1708 pelo silesiano Anton Josep Stranitzky, o qual, depois das obras de improvisação, representava umas pequenas peças com árias e duetos, inspiradas nas mais lamentáveis chalaças. Seu competidor, Prehauser, falecido em 1769, manteve estas farsas vienenses no mesmo grau de comicidade, tendo mais tarde Joseph Kurz criado a figura do torpe *Bernardón*, a qual foi uma continuação do *Hans Wurst*, até que o ator Laroche a transformou no tipo *Kasperle* que ainda subsiste”.

“No resto da Alemanha as companhias continuavam arrastando sua miserável sorte de comediantes de feira, sem conseguir elevar-se daquêle baixo nível artístico. Repelidos e desprezados pela sociedade, a vida tornava-se-lhes insuportável; e, enquanto no tempo de Velthen os estudantes sob a sua direção trabalhavam com vigor e entusiasmo à arte, no presente dominava o mais lamentável espírito de ganância entre êstes grupos de boêmios formados ao acaso e emaranhadamente, com indivíduos de todas as classes e condições: prestidigitadores, equilibristas, e modestos artistas polichinelos. Em lugar de um nobre sentimento de dignidade, privava entre êles com mesquinha rigidez a hierarquia imposta pela idade e pelos papeis. O *Rei*, o *Tirano*, o *Cortezão*, *Arlequim* e *Pantalón*, não só eram designação de papeis, como também títulos que cada um mostrava grande zelo em conservar”.

“Referindo-se à arte dramática alemã nesta época, dizia Iffland: — “A escolha de um novo membro do grêmio efetuava-se com uma longa série de formalidades. Primeiramente fazia-se-lhe a seguinte pergunta: — *O senhor sabe representar o papel de rei?* . . . E, imediatamente entregava-se-lhe um bastão de comando, com o qual devia provar que sabia colocar-se solenemente apoiado na cadeira, ou êle manifestar-se imperiosa-

mente num país desconhecido. Mostrando aptidão, exigia-se-lhe um discurso retumbante, e, conseguida a aprovação dos examinadores, o chefe acercava-se do novato e perguntava-lhe: — *O senhor tem calções de veludo preto?* Se respondesse afirmativamente estava aceito, e, depois de uns conselhos, e da solene promessa de obediência, trabalho e humildade... bebia-se à larga e abundantemente com o novo colega, deslizando-se-lhe na bolsa u'a moeda como recordação do ato, e, depois de orientado com toda a espécie de informações *artísticas*, estava admitido”.

“Tal era o espírito dos atores alemães no século XVII”.

Com o aparecimento da Companhia de Jesus em 1551, a fundação dos seus colégios, e a criação do drama escolar como propaganda contra o protestantismo, as suas representações que em 1555 começaram em Viena ao ar livre, pouco depois já eram dadas em recintos fechados. Os primeiros palcos foram em salões-teatros, talvez imitando “o que José Furttentbach (1640-1641) instalou em Ulm numa granja da época. Furttentbach foi sem dúvida o primeiro cenógrafo alemão” — diz Cristián Gaehde (Pág. 59). — “Em seu livro *Mannhafter Kunstspiegel* (Espelho da arte heróica) descreve o edifício de Ulm, o qual, segundo Hammitzsch, foi o primeiro teatro alemão independente e isolado”.

“A cena ficava separada da orquestra por uma moldura de madeira com uns 8,cm. de espessura, a qual substituiu os bastidores que desde o Renascimento emolduravam o cenário. Este em Ulm tinha uma largura de 10,20m. por 6,00m. de altura e outros 6,00m. de profundidade. Para a mudança da decoração contava de ambos os lados com cinco *telaris* (bastidores prismáticos), dispostos segundo a perspectiva, os quais, girando sobre os eixos ao toque da campainha pedindo uma nova cena, rapidamente faziam substituir toda u'a massa de edifícios por um alegre jardim. No fundo colocavam-se sempre, obedecendo às leis da perspectiva, dois panos de fundo pintados em fazenda espichada em armações de madeira, os quais divididos pelo meio, deslizavam em calhas de metal colocadas em baixo e em cima (Fig. 30), sendo assim retirados ao terminar o ato; ou então, quando providas as armações de contrapesos,

corriam por si mesmo sôbre as referidas calhas, ao afrouxar a corda que as prendia”.

“Por detrás do último bastidor da perspectiva achava-se o fosso posterior, o qual tinha uma largura de 3,60m. e era utilizado para prolongamento do palco e para as necessidades da maquinaria. Por êle se moviam as carruagens, as montarias e as embarcações que atravessavam a cena”.

“Em alguns teatros era costume os artistas vestirem-se neste fosso, sendo também empregado como alcapão, para fazer surgir em cena fantásticos monstros marinhos”. Por cima do palco do teatro de Ulm, “achavam-se colocados a diversas

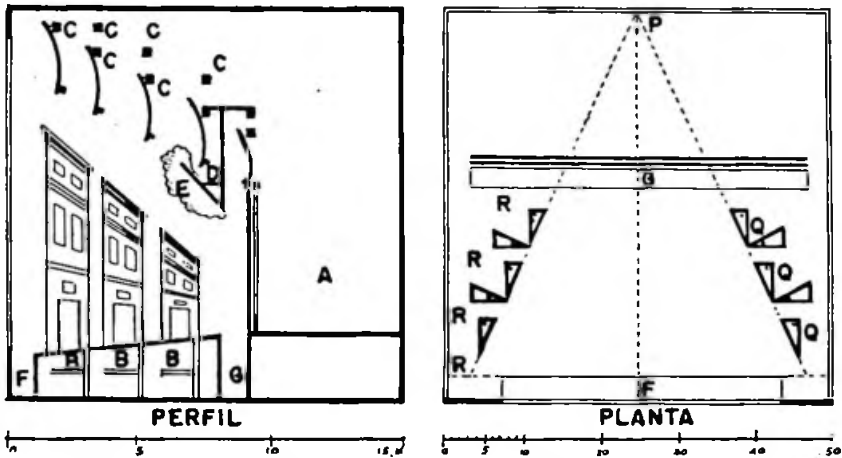


Fig. 30 — (EL TEATRO DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL PRESENTE — Pags. 62 - 63).

alturas alguns pares de atravessões, sôbre os quais corriam uns ganchos em fórmula de esquadro, utilizados para transportar não só nuvens e carros triunfais, como também deuses e anjos que desciam do céu. Por detrás das nuvens e no fosso posterior colocavam-se lâmpadas, de maneira que *pelas noites o teatro tomava tal aspeto, que parecia como se a purpúrea Matuta* (deusa romana da luz) *atrasse para si o dia propício, por entre as espessas nuvens*”.

“Antes de iniciar o espetáculo, o cenário achava-se escondido por uma cortina, que se fazia descer ou subir ao come-

çar a representação”, tendo aparecido nos princípios do século XVIII os primeiros “panos de boca pintados, conforme se depreende do livro intitulado *Gespregspiele* (Nüremberg, 1616)”.

“Êstes teatros dos jesuitas que também influíram sôbre os dos escolares protestantes, não foram instalados em toda a parte com a mesma arte e conveniência. Nas cidades pequenas — provavelmente — adotavam uma fôrma semelhante à modesta barraca dos cômicos; porém, nos lugares onde contavam com a assistência e o estímulo da Côrte, e onde tinham a proteção dos príncipes — como por exemplo em Munich — aí, rivalizavam com a mais deslumbrante magnificência italiana”.

“Quanto mais se acentuava nas altas camadas sociais a necessidade de imitar a arte cênica e a arquitetura teatral italiana, tanto mais importante para a Côrte a questão de poder conseguir um estilo construtivo próprio. Era isto mais simples, que aceitar o teatro dos jesuitas com a sua disposição e funcionamento italianos, e em lugar das severas tragédias representadas pelos religiosos, apresentar óperas e *ballets* com cantos e todo o bizarro encanto dos entremezes italianos, misturados com cenas magníficas e amáveis festas pastoris?”

“A primeira manifestação de um teatro cortezão de ópera alemã com toda a pompa e luxo, deu-se na Côrte da Saxônia no ano 1627, no castelo de Hartenfeld, propriedade do Eleitor, com a ópera *Dafne* de Rinuccini, traduzida por Martins Opitz, tendo-se realizado o espetáculo numa sala-teatro construída expressamente para isso. Durante toda a primeira metade do século foi mantido o costume destas construções interiores; mais tarde, porém, da mesma fôrma que na Itália, surgiu a necessidade imposta pelo próprio desenvolvimento artístico, de edificar teatros de ópera, independentes, os quais, durante mais ou menos um século foram construídos por italianos”.

“O primeiro edificio dêste género foi erigido na Reitplatz de Viena, em 1652, constava de três pavimentos e a sua construção foi dirigida pelo arquiteto imperial Johann Burnacini. Seu filho Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) também desenvolveu grande atividade como arquiteto e decorador de teatros”.



“Em 1667 foi construído um teatro de madeira capaz de comportar 5.000 espectadores, surgindo por esta época outras construções semelhantes em quase todas as Côrtes do Sul da Alemanha”.

“Em Munich, Francesco Santurini edificou um teatro de ópera na atual *Salvatorplatz*. Nos anos de 1718-1719 construiu-se por ordem real a *Grosse Opernhaus* na praça fechada contígua ao pavilhão do ângulo sudoeste do *Zwinger*. A parte exterior foi obra de Matias Daniel Pöppelmann; a parte interna bem como o cenário, maquinaria e decoração do anfiteatro, foi confiada a Alessandro Mauro, o qual também esboçou e executou os planos”.

“Outros teatros notáveis da época foram a Grande Ópera de Hamburgo, construída em 1678; a de Hannover edificada em 1690, e cuja maquinaria cênica causou a admiração de todos os seus contemporâneos; a Grande Ópera de Berlim construída em 1742, e que ainda hoje existe em toda a sua nobre simplicidade; e o teatro de Ópera de Bayreuth, acabado em 1748 e que igualmente ainda existe, cujos planos foram facilitados por Giuseppe Galli-Bibiena, o último grande decorador barroco”.

\* \* \*

*O TEATRO EM PORTUGAL* — Com respeito a Portugal, o seu teatro data, pode-se dizer, do século XVIII, época em que as artes tiveram o seu primeiro Mecenas, que foi D. João V, muito embora já nos princípios do século XVI o grande Gil Vicente escrevesse as suas composições teatrais: “*autos, farsas, comédias e tragi-comédias* (63), produções que podem dizer-se as mais perfeitas daquela época e que eram representadas nos próprios paços de el-rei D. Manuel com bastante suntuosidade. E, se acreditarmos na tradição — diz ainda o mesmo autor — e julgarmos pelas rubricas e indicações cênicas, deviam alguns dos respetivos artificios ser notáveis e marcar um progresso deveras importante relativamente à época em que Gil Vicente viveu”.

Quanto ao Teatro primitivo, diz ainda o mesmo autor baseado nos cronistas dessas eras, que já nos séculos XIV e XV se encontram vestígios das artes cênicas em Portugal, “nas narrações circunstanciadas de festas suntuosas, distinguindo-se as que el-rei D. João II ordenou e em que o próprio monarca não desdenhou tomar parte desempenhando em pessoa um papel principal por ocasião do casamento de seu malogrado filho (o príncipe D. Afonso). Nos *momos e ontremezes*, — isto é, na espécie de pantomimas alegóricas que se celebraram durante estas festas memoráveis, e das quais Ruy de Pina e Garcia de Rezende nos deixaram descrições minuciosíssimas — figuraram numerosas invenções do género das já enunciadas e que são a incipiente fórmula do elemento descritivo teatral. A Península Hispânica fornece além dêste um elemento artístico especial e próprio: os jograis e truões mouriscos”.

“Durante o primeiro quartel do século XVII apenas se recopilam aquí e acolá alguns dados de importância secundária. Sabe-se que houve em vários bairros de Lisboa *pátios de comédia* (como os havia em Espanha), e entre êsses um (o Pátio da Bitesga) em que funcionou uma arlequinada italiana. Tivemos também teatros na côrte e nos paços reais à semelhança dos Espanhois (diz o autor). Êsses pátios ou coliseus improvisados, e que apresentavam apenas uma fórmula imperfeita do teatro, pertenciam ou eram subordinados (pelo menos no que toca à receita) a institutos religiosos e de caridade. No reinado de D. João V houve mesmo uma demanda célebre, em que a Misericórdia de Lisboa defendeu, com bom resultado, o seu Pátio de Comédias, contra os ataques da intolerância e fanatismo da época, alegando a utilidade da sua receita como medida de caridade. Vê-se, pois, que o Teatro, lutando contra o beatério d'aquelas eras, apenas vivia por tolerância, — e que, tanto sob o ponto de vista histriônico, como sob o artístico-pitresco, a fórmula seria por certo das mais rudes”.

“Contudo, nos princípios do século XVIII, el-rei D. João V fez construir (à imitação do Teatro de Versalhes, de Luís XIV) uma vasta casa para espetáculos nos Paços da Ribeira, afim de se representarem óperas italianas e grandes danças. Vieram

para a Casa da Ópera a expensas régias pintores e outros artistas italianos (então os mais competentes) fundar as especialidades cênicas; e deram-se ali espetáculos deslumbrantes de riqueza (e provavelmente... de mau gôsto! — acrescenta o autor) que rivalizaram e por vezes excederam o melhor que nêsse género se fazia nas principais capitais da Europa. Era um grande progresso; foi o primeiro passo importante nas artes cênicas em Portugal. Êsse vasto teatro, que desapareceu no terremoto de 1755, veio a ser substituído por um provisório (na Ajuda), em cuja caixa espaçossissima se deram espetáculos suntuosos, mas sem progresso definido” para as artes cênicas portuguesas.

“O Teatro de declamação seguia de longe e muito lentamente esta evolução; temos noticia de dois teatros no Bairro Alto, de construção e condições bastante deficientes, nos quais representaram companhias nacionais e estrangeiras e onde brilhou o notável repertório de Antônio José (vulgo, o *Judeu*).”

Com isto terminamos o nosso resumo sôbre o Teatro na Europa desde o seu início até aos fins da Renascença, passando agora a um breve estudo não só sôbre o teatro na época contemporânea, como também na América, na Ásia, na África e na Oceânia.