CADERNOS DE TEATRO

N.º 2

CADERNOS DE TEATRO

Publicação de "O Tablado" sob o patrocínio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC)

Av. Lineu de Paula Machado, 795
J. Botânico Distrito Federal

Diretor responsável:
Maria Clara Machado

Redatores:
Julia Pena da Rocha
Rubens Corrêa
Sônia Cavalcanti
Vera Pedrosa

Secretária:
Maria Tereza Vargas

Tesoureira:
Eddy Rezende

Composição: Anna Letycia

PROBLEMAS

CASAS

Teatro Profissional: — Um dos maiores problemas com que luta o teatro brasileiro no momento é o de casas de espetáculos. Uma companhia profissional que não possua casa própria, gasta grande parte de suas rendas no aluguel. O dono da casa é o que mais ganha e o que menos trabalha. É o capitalista. Não há grupo profissional que não conheça o pesadelo dos 30%. É preciso ter o dinheiro ou acabar com o grupo; para não acabar com o grupo, ter o dinheiro de qualquer maneira; para ter o dinheiro de qualquer maneira, agradar ao público de qualquer maneira. E o grosso do público geralmente se agrada de peças que nada lhe acrescentam em cultura. E o círculo vicioso começa em detrimento do bom teatro.

Uma companhia assoberbada de compromissos materiais acabará por certo mais preocupada com os meios do que com o fim, e passa a funcionar à base do fazer teatro para arranjar dinheiro, em vez de arranjar dinheiro para fazer teatro. E quando o comércio torna-se mais importante que a arte, em pouco tempo a arte passará ao segundo plano.

Para bem criar um espetáculo é necessário um mínimo de liberdade, de tempo, e de paz de espírito. As solicitações do dinheiro tiram a liberdade, o tempo e a paz de espírito.

Só haverá bom teatro brasileiro quando o govêrno fôr o patrocinador dos espetáculos, o dono das casas.

Teatro Amador: - Como o teatro profissional, o teatro amador também precisa de uma casa própria para existir. Uma casa onde o grupo possa formar ambiente de trabalho, com paz de espírito, tempo e liberdade. O amador precisa de condições adequadas à formação do espírito de equipe. Antes de constituir uma realização artística o teatro amador deve ser uma realidade social. O escritor precisa de papel e lápis para criar, o pintor de pincéis, tinta e papel: um teatro precisa de um grupo e de um espaço. O espaço específico da arte cênica é a casa de espetáculo. Acontece que enquanto os profisionais lutam pelas poucas casas de espetáculos (poucas e caras) que existem no país, o teatro amador possui muito mais facilidade em encontrar locais. Existem milhares de auditórios em escolas, clubs, igrejas, sindicatos, que seriam cedidos aos amadores se êstes quisessem realmente fazer um trabalho sério. O que acontece, muitas vêzes, é que os novos grupos não se contentam com os ambientes humildes onde se formaram, e, depois do primeiro sucessozinho local, desejam se passar de armas e bagagens ou para o profissionalismo ou para um teatro maior. Ora, para um grupo em formação, lutando com falta de técnica e de experiência artística, quanto mais humilde e silencioso o local de trabalho. melhor. Ciquenta por cento do sucesso e da existência do "TABLADO" são devidos ao fato de o grupo possuir casa própria, isto é, um auditório pertencente ao Patronato Operário da Gavea, cedido há cinco anos pela diretoria do mesmo, com o apoio das dirigentes e onde durante quase dois anos o grupo trabalhou sem o conhecimento do público.

É indispensável que um grupo novo tenha bastante humildade para não se preocupar só com a estréia no melhor teatro da cidade. Pode-se criar uma obra de arte em qualquer auditório de escola, ou em qualquer páteo de Igreja, e mesmo que o espetáculo seja visto por vinte pessoas, estas vinte pessoas se multiplicarão, basta que o grupo tenha paciência de esperar, e algum idealismo.

É indispensável que o grupo faça menos questão do nome no jornal do que do trabalho bem feito. É óbvio que a pressa de brilhar prejudica qualquer trabalho artístico.

É preciso que os amadores saibam aproveitar-se das duas principais vantagens que têm sôbre os profissionais: não serem premidos pelas necessidades financeiras e disporem gratuitamente de um local de trabalho. Isto implica num maior apuro na produção. É imperdoável que o amador apresente um espetáculo mal feito por pressa em estrear. É imperdoável que um amador se preocupe mais com a publicidade de seu espetáculo do que com a perfeição artística.

Quando os amadores aprenderem a formar um ambiente de trabalho num local humilde, sem pressa de alcançarem glórias, fazendo portanto escola, então haverá razão forte para se construir mais casas de espetáculos onde novos grupos profissionais surgirão saidos da disciplina e do espírito de equipe dos grupos amadores.

Se ao govêrno cabe a obrigação de construir casas de espetáculos, é indispensável aos amadores uma preparação longa e profunda, artística, técnica e social, para que mais tarde estejam em condições de ocupá-las.

O profissionalismo é a evolução natural do amadorismo. Da boa iniciação artística e moral do amador depende o comportamento do futuro profissonal.

M.C.M.

Nossa capa:

Kalma Murtinho, em "O Macaco da Vizinha", de Joaquim Manoel de Macedo. Fotografia de Carlos.

GRANDES VULTOS DO TEATRO UNIVERSAL

STANISLAVSKY

Não existem papéis sem envergadura;
só existem atores sem envergadura.

Constantin Stanislavsky, um dos maiores inovadores na história do teatro, e cujas concepções constituem a base do moderno ensino de arte dramática, nasceu em Moscou em 1863. Seu pai era um industrial russo; sua mãe, filha de um proprietário de terras na Finlândia e da atriz parisiense Mme. Varley. O pseudônimo "Stanislavsky" (o seu nome verdadeiro era Alexey) data da sua juventude, quando atuava num "vaudeville" de reputação duvidosa e procurava esconder a sua identidade, pensando que a família não aprovaria o seu trabalho num gênero artístico "inferior". Esta providência resultou inútil, já que numa das primeiras representações Stanislavsky descobriu, com espanto, tôda a sua família reunida numa frisa, assistindo ao espetáculo.

Primeiras Experiências Teatrais

Desde a primeira infância, Stanislavsky sente-se atraído pelo espetáculo. O ambiente e o modo de viver da alta burguesia russa, com o seu gôsto de cultura e da instrução, com as suas distrações, bailes de máscaras, jogos campestres e cerimônias, favoreceu esta tendência. Stanislavsky conta que a sua estréia deu-se na idade de três anos, numa representação de "quadros vivos", quando desempenhou o papel de um pinheiro, tendo quase incendiado o palco, ao aproximar da lareira o seu braço vestido de algodão... Ainda criança, Stanislavsky organiza, com seus irmãos e amigos, espetáculos de circo; entretanto, as dificuldades técnicas obrigam-no a transformar o circo num teatro de marionetes, primeira experiência verdadeiramente teatral de Stanislavsky.

O seu interêsse pelo teatro torna-se mais profundo, à medida que tem a oportunidade de admirar ao trabalho de grandes atores que, naquela época produzem-se em Moscou. Os célebres elencos italianos de ópera em "tournée" impressionam-no profundamente; frequenta o "Pequeno Teatro de Moscou", celeiro de grandes talentos. Procurando imitar, até nos menores gestos, um dos atores famosos na época, Stanislavsky estréia num espetáculo organizado pelos parentes e amigos da família, experimentando a primeira amarga decepção da sua carreira de ator, tendo a sua atuação sido duramente criticada.

Depois de um curto estágio numa escola dramática, Stanislavsky volta ao grupo teatral da família Alexeyev, trabalhando em peças de gêneros diversos, desde o drama até o "vaudeville" e a opereta, que considera como excelentes meios para desenvolver a técnica. Mas os seus progressos como ator são lentos, e durante muito tempo êle fica escravo de um estilo pomposo e ultrapassado. Um auto-crítico impiedoso, Stanislavsky chega a pensar que o seu destino não é o teatro de comédia; trabalha numa companhia de "ballet", e experimenta o seu talento até como cantor de ópera. Entretanto, volta ràpidamente ao teatro, tomando parte nos espetáculos de vários elencos amadores.

A Sociedade de Arte e Literatura

Aos vinte e cinco anos de idade, Stanislavsky funda, com alguns amigos, um círculo denominado "Sociedade de Arte e Literatura", estreiando com "O Cavaleiro Avarento" de Puchkine e "Georges Dandin" de Molière, na "mise-en-scene" de um diretor famoso, Fedotov. Pela primeira vez, Stanislavsky percebe claramente os seus êrros do passado, sente que está progredindo. Aos poucos, sobretudo, nas peças realistas de Ostrovsky, êle descobre as suas possibilidades como "ator de composição". Lemos, nas suas memórias, a confissão: "Até aquela época, eu não gostava dos meus papéis, mas de mim mesmo dentro dos papeis. Foi na peça de Ostrovsky que compreendí que o meu valor cênico não residia na minha própria personalidade humana, mas nas imagens que eu estava compondo".

Um acontecimento que influenciou profundamente as concepções de Stanislavsky foi a visita a Moscou do elenco alemão do Duque de Meiningen, famoso pelo realismo histórico dos seus espetáculos e a sua montagem esmerada, principalmente nas grandiosas cênas de multidão. Dos métodos de Meiningen, Stanislavsky assimilou a procura da verdade histórica, o manejo das multidões e a disciplina do trabalho, rejeitando o seu tom demasiadamente declamatório e formal.

Em 1891, Stanislavsky estréia como diretor, montando a peça de Tolstoy, "Os Frutos da Instrução". O sucesso é enorme. Stanislavsky escreve: "Êste trabalho foi útil para mim. Permitiu-me encontrar o caminho para passar do exterior ao interior, do corpo ao espírito, da forma ao conteúdo. Aprendí, outrossim, a compôr uma "mise-en-scène", isto é, a tornar materialmente evidente o sentido profundo das obras".

O Teatro de Arte

Seis anos mais tarde, Stanislavsky e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, autor dramático e diretor de uma escola de teatro, resolvem fundar o "Teatro de Arte de Moscou", com um elenco constituído pelos atores da "Sociedade de Arte e Literatura" e os alunos formados pela escola de Dantchenko. O "Teatro de Arte" devia traçar novos rumos na concepção do espetáculo teatral, e a sua fundação constitui um acontecimento marcante na história do teatro mundial. Consta que a primeira reunião de Dantchenko — a quem foi confiado o lado literário e administrativo do empreendimento — e de Stanislavsky — encarregado dos problemas cênicos da companhia — durou nada menos de dezoito horas sem interrupção. Uma das primeiras decisões tomadas foi a de garantir aos atores da companhia, condições materiais convenientes, para poder então exigir esfôrço e disciplina. Entre as notas tomadas durante a reunião, mencionemos frases como estas: "Não existem papéis sem envergadura; só existem atores sem envergadura." Ou então: "Hoje Hamlet, amanhã comparsa, sempre um servidor da arte".

Todo o verão de 1898 foi consagrado aos ensáios do repertório da primeira temporada: Dez peças ao todo, entre as quais: "O Tsar Fedor", de Tolstoy, "Antigona", de Sófocles e "A Gaivota", de Tchekhov. Os ensáios

eram realizados no campo, na propriedade de um dos atores, onde o elenco estabeleceu-se por vários mêses, numa verdadeira coletividade de trabalho. "O programa do novo empreendimento era revolucionário — conta Stanislavsky. "Condenamos a antiga maneira de representar, o falso teatro, a falsa emoção, a falsa declamação, o cabotinismo, a mentira na "mise-en-scène" e nos cenários, as "vedettes" que prejudicam a harmonia do espetáculo, tôda a antiga ordem do espetáculo e a mediocridade do repertório".

Os primeiros anos da existência do "Teatro de Arte" foram consagrados à procura de um estilo de representar, de uma verdade cênica e artística que não devia ser confundida com uma simples imitação da realidade exterior, de uma verdade psicológica baseada na autenticidade dos sentimentos e das expressões. Entre os espetáculos montados, destacam-se peças de grandes autores russos já consagrados, como Tolstoy e Ostrovsky, dramas de Shakespeare ("Julio Cesar"), e acima de tudo, um lancamento quase religioso das grandes peças de Tchekhov: "A Gaivota", "Tio Vanya", "As Três Irmãs" e "A Cerejeira".

Nova Orientação

Por volta de 1904, a tensão política e social que explodiria na Revolucão de 1905, fazia-se sentir cada vez mais, e não podia deixar de refletir-se no repertório do "Teatro de Arte". Iniciada com "Doutor Stockmann", de Ibsen, esta fase culminou com a representação das peças de Maximo Gorki: "Os Pequenos Burgueses" e sobretudo "Ralé"

Após uma "tournée" no estrangeiro, Stanislavsky começa a atravessar uma crise de consciência artística. O realismo, herdado da escola de Meiningen e conduzido ao seu mais alto ponto nas pecas de Tchekhov, parece-lhe agora ultrapassado. Seguem-se laboriosos anos de estudos teóricos e práticos na procura de uma nova orientacão, de uma "técnica interior", de um "estado criador" do ator. As peças apresentadas nesta época são de uma inspiração simbolística, como "O Drama da Vida", de Knut Hamsen, "A Vida do Homem", de Andreyev, e "O Pássaro Azul" de Maeterlinck.

Em seguida, Stanislavsky obtém um dos seus maiores êxitos como ator, no papel de Rakitin em "Um Mês no Campo", de Turgueniev. Não obstante as suas atividades como diretor, Stanislavsky nunca cessou de aperfeicoar as suas qualidades de ator, chegando, gracas a um trabalho obstinado e metódico, a um domínio extraordinário da técnica de representar.

A colaboracão com o grande diretor e cenarista inglês Gordon Craig, convidado a montar "Hamlet", no "Teatro de Arte", traz para Stanislavsky novas descobertas, novas dúvidas e novos estudos.

A Revolucão de 1917 modifica completamente a orientacão do teatro russo, seu repertório, o seu público, as suas normas estéticas. Stanislavsky e seus colaboradores sentem dificuldades em adaptar-se às novas condições de trabalho e decidem realizar uma "tournée" de dois anos pela Europa e América. Esta "tournée" dura de 1922 a 1924. Na sua volta, aos poucos, Stanislavsky reassume o seu papel preponderante na vida teatral russa, montando inúmeros espetáculos clássicos e modernos e contribuindo decisivamente para o desenvolvimento do teatro soviético.

Constantin Stanislavsky faleceu em 1938, cercado de uma enorme admiração e respeito dos homens de teatro não sòmente da Rússia, mas do mundo inteiro.

Jan Michalski.

Nota: Sob o patrocínio do I. B. E. C. C., a revista "Anhembí" publica a tradução de "Minha Vida na Arte", de Stanislavsky.
Pedidos: Editora Anhembí — rua 7 de Abril 342. S. Paulo.

COMO FAZER UM ESPETÁCULO

O DIRETOR

O **DIRETOR** é o elemento que tem a seu cargo a unidade do espetáculo teatral; sua missão consiste em fazer funcionar harmônicamente o texto do autor através da interpretação do ator, para uma perfeita receptividade do público. É fácil concluir que o autor da peça seria o diretor perfeito.

O Diretor começa a sua influência sôbre o grupo por ocasião da escolha da peça; nessa ocasião êle já deve estar a par das possibilidades do elenco e das limitações financeiras da produção. Geralmente o diretor é o próprio animador do grupo, o que redunda numa duplificação de responsabilidade.

Assim, aconselhamos para peça de estréia uma "peça de equipe", sem grandes interpretações individuais, basendo-se mais em situações. (**Veja seção** "O que vamos representar" nestes "Cadernos").

Escolha do Elenco

A escolha do elenco é feita geralmente por meio de testes: um, dois, três, quatro ou cinco candidatos a cada papel lêm partes do texto da do personagem para o Diretor, que finalmente decidirá qual dêles tem voz, físico, e emoção mais aproximada à linha que pretende dar ao papel.

A Escolha da Equipe Técnica

O Diretor apenas deve começar a ensaiar a peça quando tiver em vista um cenógrafo, um figurinista e um eletricista que serão seus três principais colaboradores na elaboração do estilo e da atmosfera própria da peça; para melhor funcionamento de ensaios e espetáculos, o Diretor deve munir-se de dois grandes auxiliares que são: 1.º) o assistente de direção (na platéia) encarregado de tomar notas de marcações, sugerir mudanças ou corte, fazer pesquisas em torno do texto, organizar horários de ensaio e ensaiar individualmente os atores. 2.º) O contra-regra (no palco), encarregado de controlar: entradas e saídas de atores, mudança de cenários, posição de móveis e objetos em cena, e funcionamento de sonoplastia, eletricidade, cortina e... disciplina.

Fase Preparatória

É uma espécie de "tomada de fôlego" antes de começar o trabalho. Aqui devem ser efetuadas as últimas providências como: correção de texto, distribuição de cópias aos atores, pedido de permissão para representar a peça feita ao autor ou à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, organização de horários de ensaios (controlar todos os "amanhã eu não posso"); nesta altura o diretor deve ter completa a sua idéia teórica da peça e ter em mãos referências aos costumes do país e época na qual a peça se passa. Deve principalmente saber o que pedir aos atores no primeiro dia de ensaio e como fazer para ganhar sua confiança e sobretudo seu entusiasmo.

Ensaios

Não existe pràticamente um "método" de dirigir uma peça; cada diretor tem a sua maneira própria de trabalhar, mas, segundo Vsevolod Meyerhold (diretor russo), duas coisas são essensiais:

Descobrir o pensamento do autor.

Revelar êsse pensamento ao público numa forma teatral.

A primeira fase é exclusiva do Diretor; é êle que por meio de longas leituras, demoradas pesquisas, hipóteses, dúvidas e certezas, chegará a uma conclusão pessoal que será a "idéia" ou "maneira de ver" que sera a unidade do espetáculo. Esta primeira fase, pois, é importantíssima: um êrro cometido aqui, seria um êrro de base que redundaria num espetáculo errado.

Nesta fase de dissecação, o diretor deve descobrir a atmosfera geral da peça e particular de cada personagem; a "espinha", isto é, o centro de açao em torno do qual a peça gira; as relaçoes e contrastes entre os personagens ou maneiras deles reagirem ao meio ambiente. Enfim, o diretor deve formar uma idéia teorica da peça antes de enfrentar o elenco para a primeira leitura.

Na segunda fase tem início o calvário do diretor: sua maravilhosa idéia teórica entra em choque com a colaboração dos atores, principais representantes do que virá a ser a idéia prática, isto é, o espetáculo. Este choque é causado pela adaptação do personagem ao ator; as vezes é um detalhe físico, outras uma divergência vocal ou uma excessiva repulsa de temperamento (seria bom que o ator sempre se apaixonasse pela personagem). O importante é que o diretor consiga guardar o máximo de sua idéia-mater, sem desperdiçar a colaboração instintiva do ator; êsse entrosamento dar-se-á inicialmente no estudo das inflexões por ocasião dos primeiros ensaios.

Ensaios de Mesa

Assim são chamados os ensaios realizados em tôrno de uma mesa, contando com a presença do diretor, da equipe técnica, e principalmente de todos os atores; aqui o diretor expõe a sua idéia sôbre a peça, personagens, cenário... etc., e faz leituras da peça inteira, interrompendo para as devidas exigências e explicações.

Durante mais ou menos um mês serão estudadas as inflexões e marcadas as principais características dos personagens: maneira de olhar e de rir, atitudes corporais, máscara, reações gerais, e talvez algum esbôço de marcação, como certos momentos em que o ator fala em pé, ou que anda ou pára sùbitamente, assim como entradas e saídas em cena.

Ensaios Individuais

Quando um ou outro ator sentir dificuldade na assimilação do personagem, convém ao diretor lançar mão de ensaios particulares; êsses ensaios, inteiramente dedicados à personagem em questão, têm a vantagem de provocar uma grande intimidade entre ator-personagem-diretor, além de diminuir possíveis inibições do ator.

Ensaios de Marcação

São ensaios para marcar todos os movimentos do ator em cena; aqui, todos os detalhes devem ser cuidadosamente estudados, desde a maneira com que o ator entra pela primeira vez em cena, até a sua última saída; o modo de sentar, levantar e andar dentro de uma pausa ou durante uma fala; olhares, gestos, enfim — tôda uma infinidade de minúcias. O Diretor deve tomar todo cuidado no sentido de deixar o ator à vontade nos seus movimentos: êstes devem vir em função das falas, valorizando-as plàsticamente e igualando-as em emoção e rítmo — quer dizer: o Diretor deve conseguir do ator uma unidade emocional entre corpo, palavra e gesto. Uma peça marcada, sem cenários, roupas e luzes, já deve ter a atmosfera pedida pelo autor: se as falas, movimentos, pausas e inflexões não conseguem dizer nada, então será preciso recomeçar tudo outra vez porque algo deve estar errado.

Ensaios de Produção

Assim que os atores estiverem ensaiados na palavra, no gesto e no

clima, o diretor deve começar a trabalhar "materialmente" para a realização visual dêsse clima; é então que entram em cena os três magos cenógrafos, figurinista e eletricista — para completar em côr o que o diretor já fêz o ator realizar em emoção. Novamente aqui o Diretor deve fazer sentir uma unidade: os três devem produzir cenários, roupas e luzes dentro de um mesmo estilo; não se justificaria um cenário realista, com roupas de época imprecisa e com luzes de fantasia. É por isso que em geral cenários e figurinos são de um mesmo artista.

Nesta ocasião, a sonoplastia deve começar a participar dos espetáculos; chamamos a atenção do diretor no sentido de evitar na medida do possível efeitos de gravação: chuvas, vento, trovão, apitos, vozes... etc, devem ser executados nos bastidores por soluções descobertas pelo encarregado da sonoplastia. Assim são evitados chiados e outros ruídos que destroem completamente a poesia dêsses sons escondidos que tanta sugestão levam à imaginação do espectador.

Ensaios de Acabamento

É uma fase de grande desespêro para o diretor; uma sensação de fim do mundo em que é preciso "dar um último toque" nos cenários, roupas, vozes, gestos, luzes, maquilage; organizar a mudança de cenários, calcular a duração do espetáculo e dos intervalos.

Ensaio Geral

É o espetáculo pronto para ser levado; deve funcionar como se fôsse a estréia. Nêste momento, tudo deve ter sido planejado para evitar qualquer surpresa de última hora como: roupas apertadas, maquilage inadequada, holofotes queimados... etc.

Estréia

É o ponto em que o espetáculo passa do diretor para o ator, de quem trataremos no próximo artigo.

R.C.

" — O Diretor, ou metteur-en-scéne", tem sido denominado o jardineiro de almas, doutor das sensações, cozinheiro das falas, rei do teatro e escravo do palco, domador e mágico, diplomata e economista, chefe de orquestra, intérprete, pintor e figurinista — umas cem definições, mas tôdas inúteis. O diretor é indefinível, porque suas funções são indefiníveis".

Louis Jouvet

" — A melhor representação é aquela na qual se esquece o autor, o diretor, o comediante, o decorador, o eletricista, o maquinista — para se viver em contacto com os personagens, uma aventura interior"".

Pierre Aimé Touchard
(L'amateur de théatre)

O TEATRO ORIENTAL

O teatro do Oriente contém elementos difìcilmente compreendidos pelo espectador ocidental. É uma arte altamente intelectual e estilizada, que evita o plano da emoção humana crua e direta para expressar, simbòlicamente, o drama universal Por um lado, é decorativa, sensorial, cheia de imagens. E por outro, formal, precisa e tradicional, usando de um simbolismo altamente requintado. É antes trabalho de ourivesaria que comunicação expontânea.

TEATRO NA ÍNDIA

As origens do teatro Indú se perdem numa névoa de mito e especulação. Segundo a lenda, é de origem divina e miraculosa: na Idade de Prata, os deuses pediram a Brahma uma arte que agradasse aos olhos e aos ouvidos, ou seja, aos sentidos estéticos. Então Brahma retirou dos quatro Vedas os elementos de recitação, dança, arte, mímica e "sentimento" ou "paixão", condensando-os numa nova arte. Outros deuses contribuiram para a formação desta arte, como por exemplo, Shiva, que forneceu a dança (Shiva é as vêzes considerado o Dionisio indú). O segrêdo desta nova expressão foi recolhido pelo sábio Bharata, que escreveu um tratado de dramaturgia, tornando-se a divindade tutelar do drama indú. A lenda indica a origem religiosa da arte teatral da India. Os livros sagrados (Maha Bharata e Ramayana) contêm muitos elementos dramáticos, e havia danças rituais e recitativos nos cultos aos deuses. Como no teatro grego, foi a parte de recitação épica que deu o tom definitivo à nova arte. O tratado de dramaturgia atribuído a Bharata tornou-se o breviário de todos os autores sânscritos posteriores. A finalidade da arte dramática era o desenvolvimento espiritual do espectador, conseguido através da experiência sensível, do contacto com a bondade e a virtude. Assim o teatro indú se preocupa com o amor, o heroismo, e se caracteriza por uma grande beleza poético-idílica. Sempre acaba bem, evita emoções violentas ou não depuradas mantendo-se longe do tema da fatalidade implacável do teatro grego.

O campo do drama era dividido em diversos tipos, divisão essa baseada no uso dos diferentes elementos de composição, no lançamento de protagonistas, no emprêgo de tramas legendárias e reais, na densidade da emoção erótica, etc. A princípio havia dez tipos de "drama superior" e dezoito de "inferior". Há quatro tipos de representação: 1) **angika** (mímica), **bacika** (vocal), **sattvika** (interna), e **aharya** (externa ou artificial).

Não temos conhecimento da origem e crescimento do teatro sânscrito, mas apenas do seu apogeu. O sânscrito era a lingua literária, e o teatro, escrito nessa lingua, o previlégio das elites culturais. O drama indú caracteriza-se por uma doce harmonia, grande delicadeza lírica, e simplicidade literária. Nêle, tudo é transfigurado, transposto — não há um só gesto gratuito, sem conteúdo simbólico. É necessária uma vasta cultura para a apreensão total de seu conteúdo.

Os primeiros autores dramáticos conhecidos são Bhasa e Kalidasa, êste autor de **Shakuntala,** peça de grande beleza, onde se vê todo o requinte e beleza da arte oriental. Diz-se que pertenciam ao primeiro século antes de Cristo, mas parece mais correto, situá-los no IV século de nossa era. Há também uma peça famosíssima: "O Carrinho de Argila", do rei Shudraka, figura possìvelmente lendária. Dos autores posteriores, Bhavbhuti, do VIII século, compôs três peças importantes que chegaram aos nossos dias, mas que já não se caracterizam pela mesma fluidez dos primeiros autores. O período do IX e XIV século de nossa era é de decadência do teatro, indú, que posteriormente pouco acrescentou à cultura universal.

O TEATRO DE JAVA E BALI E OS MISTÉRIOS TIBETANOS

Em Bali, há o teatro de sombras cujas origens se perdem na antiguidade. É um teatro de "marionettes", bonecos dirigidos e feitos à semelhança decorativa e formal do Homem. Há também, paralelamente, uma forma de teatro em que atores-bailarinos de carne e osso representam por meio de gestos convencionais, inspirados nos movimentos mecânicos dos bonecos. Java recebeu, pois, sua arte mímica não de sêres humanos imitando a natureza ou dançando instintivamente, mas de um brinquedo usado nos rituais. Deixa-nos a impressão de irrealidade procurada e proposital, de grande beleza formal.

Os mistérios tibetanos baseam-se em antiquíssima tradição, mas sua existência só pode ser retraçada até o século XVII. Consistem de recitativos dramatizados, lidos pelos sacerdotes, representações que duram alguns dias, entremeadas de procissões e rituais religiosos. Há um côro mascarado que representa os diversos gênios e demônios da terra.

O TEATRO NA CHINA

Mais que o indú, o teatro chinês é de dificílima apreensão para o ocidental. A peça pode durar, por exemplo, de seis a doze horas. O palco é aberto, sem cenários nem cortinas. A parede do fundo tem duas portas, uma por onde entram, outra por onde saem os atores. Durante a apresentação os espectadores conversam, vêm, vão, tomam chá, comem, e, durante as cenas especialmente sem importância, até improvisam jogos.

Êsse teatro tem sua origem nos templos, descendendo das danças e músicas dos rituais e cerimônias religiosas. Pretende-se que estas representações remontem ao século XX A. C. No entanto foi Huan Tsin, no século VIII quem ergueu o primeiro tablado e constituiu a primeira companhia dramática num lugar chamado "Jardim das Pereiras", ficando, desde então os atores designados por "discípulos do Jardim das Pereiras". O drama literário só teve pleno amadurecimento no fim da Idade Média, mas durante a dinastia Yuan (1280-1368) apareceram diversos tipos de peça, muitos dos quais predominam até hoje no teatro chinês. Foi nesta época que o teatro deixou de ser considerado forma inferior à poesia e literatura. O teatro chinês é uma espécie de ópera, pois os diálogos são na maioria cantados e a música é de importância fundamental. A interpretação é de um virtuosismo requintado, e de tal delicadeza que permanece um desafio à competência do ator. Requer longos anos de preciso e cuidadoso treino. Até há poucos anos, pelo menos a partir do século XVII, todos os papéis eram representados por homens.

Há um mundo de convenções nos gestos, intonações e nuanças de expressão artificial. Existem dois tipos de peças: as "históricas" e as "civís". As históricas eram militares, patrióticas, contavam lendas heróicas. As personagens são caracterizadas. O general, o imperador, o herói, no gênero histórico; o marido ciumento, o vilão, a espôsa leviana, o estudante pobre e valoroso, no civil. Não há cenários. Os músicos ficam no fundo do palco, e tudo é sugerido por uma personagem vestida de preto ou azul, simbòlicamente invisível, que transforma uma cadeira em montanha, um punhado de pedaços de papel em tempestade de neve, etc. Outra convenção é o colorido dos rostos, pintados para dar efeito de máscara: o rosto branco, indica perversidade, o vermelho, honestidade, o dourado, origem celestial, etc.

É um teatro dotado do maior esplendor imaginativo, despreocupado com a realidade, mesmo a psicológica, o que lhe empresta certa

aura ingênua de conto-de-fada. A magnificência dos vestuários é famosa: até os mendingos vêm suntuosamente vestidos, com um pano de côr sôbre as mantas para assinalar a sua condição. A realização poética é completada na imaginação do espectador, pois há muitas coisas apenas sugeridas, sutil e delicadamente.

JAPÃO

No Japão, a severa divisão entre aristocracia e povo, determinou o aparecimento de duas escolas de teatro: o Nô e o Kabuki, respectivamente.

O Nô é altamente intectualizado, rìgidamente formal e depurado. É a mais importante sobrevivência do teatro ritualístico da antiguidade. Representado pelos membros de quatro grandes famílias nobres, que transmitiam seus segrêdos de pais para filhos, foi durante 600 anos o privilégio da classe aristocrática. O Nô é breve, sendo apresentados vários durante um programa. O arranjo e a ordem das peças no programa são da mesma importância que o conteúdo individual de cada uma. Não é a ação, mas a apresentação de uma imagem o que o japonês procura no drama. Daí sua aparência de vaga reminiscência, seu grande encanto lírico e

poético, e o caráter insubstancial que toma aos olhos dos ocidentais. A alma paira nas alturas celestiais — o assunto gira em tôrno da invocação de fantasmas, da associação com deuses, imperadores, e só de quando em vez aparecem incidentes dramáticos. O elemento cerimonial e ritualístico predomina neste teatro que deve ter sido originado nos templos budistas. As regras, cristalizadas no século XIV, continuam as mesmas. O ator tem de ser também bailarino — os movimentos são tão ricos em sugestão, alusão e simbolismo quanto o são as palavras do texto, cada uma das quais contém um significado muito mais extenso do que parece ao leigo.

O palco é de forma retangular coberto por um teto de templo, e tendo atrás a representacão simbólica de um pinheiro. O acesso ao estrado é feito por meio de uma ponte, o auditório ficando dos três lados da plataforma projetada. Há um côro de seis ou mais homens sentados no palco. Sua função, semelhante à do côro grego, é a de dar ênfase, comentar ou informar a platéia. Tôdas as personagens são mascaradas, e representadas por homens, de maneira a tornar o mais impessoal possível a representacão. Como no teatro chinês, os costumes são luxuosíssimos, e não se usam cenários nem objetos (um leque por exemplo, poderá simbolizar muitas coisas).

O Kabuki, mais vulgar e menos intelectual que o Nô, era desprezado, no princípio, pelos nobres. Comprometido com o gôsto popular, era de um realismo às vêzes feroz e violento. É de origem mais recente. Surgiu no século XVII com uma dancarina chamada O'Kuni, que acrescentou à sua dança elementos dos Nôs. O palco era nos mesmos moldes do Nô, e as convenções, embora amenos rígidas, conservam a mesma beleza cerimonial. Por influência do teatro chines, os textos giravam em tôrno da vida comum, e a música contribuía para tornar quase operáticas as pecas. Êste teatro evoluiu e modernizou-se, sem ter, no entanto, abandonado o seu estilo próprio e a sua autêntica tradição.

V. T

TEATRO PARA CRIANÇAS

"Teatro é poesia em
movimento no espaço".

"Teatro é poesia em movimento no espaço", escreveu Antonin Artaud em "Le Théâtre et son Double". E ainda: "teatro é uma linguagem concreta que se destina aos sentidos"... que "deve satisfazer primeiro aos sentidos"... "há uma poesia para os sentidos como há uma poesia para a linguagem".

Se esta concepção de teatro revoluciona a velha idéia de que teatro é apenas literatura declamada, no teatro para crianças êste princípio se aplica em tôda sua extensão. É pelos sentidos e não pela inteligência que a criança guarda suas primeiras impressões. Na idade em que a inteligência está apenas em desenvolvimento, é principalmente pelos sentidos que a criança chega às coisas. E que melhor meio de cultura e de educação do que o teatro "poesia em movimento no espaço", para levar a criança aos maravilhosos domínios da realidade e do sonho?

Deixai a criança olhar e transportar-se pelos sentidos para o mundo criado na cena, e tudo está feito. A lógica e os ensinamentos morais explícitos tornam-se irreais. Desaparece tudo diante da cena. Atores e público se fundem. Comunhão mais forte do que a leitura de contos de fadas, porque visual. Mais forte do que o cinema, porque presente, atual. Mais forte do que a lição na escola ou no lar, porque envolvida pela poesia do faz de conta...

Infelizmente, o teatro infantil, não tem ocupado o lugar que merece na literatura dramática. Teatro infantil, geralmente, é sinônimo de infantilismo literário, como se fôsse sobras de arte que se dão às crianças, uma vez que elas nada exigem, e nada entendem, como falsamente se crê.

A literatura dramática infantil tem sido geralmente enfadonha, apenas veículo para a pedagogia aplicada. O palco é lugar onde "gente vestida diferente fala igualzinho ao professor".

A idéia de "é preciso ensinar a criança" prevalece sôbre tôdas as outras e ninguém escapa à fada no meio da cena a dizer aos meninos que êles devem ser bonzinhos, escovar os dentes, obedecer a mamãe, etc. Até os doze anos, a criança agüenta o teatro, depois nunca mais quer saber de teatrinho para crianças ou para adultos e passa de armas e bagagens para o cinema. E o teatro, talvez, tenha perdido para sempre aquêle pequeno público que levará para a adolescência uma idéia água-com-açúcar e didática do teatro. E, como podemos queixar-nos de que não há mais platéias, que o público está desaparecendo dos teatros, se não cuidamos de formar uma platéia infantil? É preciso que o teatro volte a ser uma mania, como o futebol, ou o cinema, mas para isso é necessário reconquistar as crianças.

ESCREVER PARA CRIANÇAS

Que se deve, pois, oferecer à criança?

As leis que regem a maneira de se escrever para criança são as mesmas para qualquer peça de adultos. A cena é lugar onde se vivem situações, e não sala de aula onde atores dizem coisas para educar a criança. Se quisermos dar alguma lição à criança, esta lição tem de ser vivida em cena e não simplesmente dita. Que a ação não seja apenas um pretexto para a lição, mas que a lição esteja contida na ação. A criança se identifica muito mais com o herói que age, do que com o herói que diz como se deve agir.

Não se admite, geralmente, que numa peça infantil, falte a lição moral explícita. Ora, qualquer lição com aspecto visível de lição é sempre cacete.

A criança deve identificar-se com o herói que representa o bem, o belo ou a verdade, mas se êstes heróis forem apresentados de maneira enfadonha e didática, será contrário ao que se desejava, o efeito produzido. Passar por bonzinho não deixará de ser coisa meio morta, meio cacete; cumprir com o dever, defender os fracos ou fazer o bem, qualquer coisa sem interêsse, de mômo. Há uma distorção dos valôres, uma exaltação às avessas, gerando, posteriormente, o desinterêsse das platéias juvenis pelo teatro onde iam buscar emoções fortes e não coisas piegas, sem fôrça de exaltação poética.

Os adultos são inclinados a pensar que as crianças são bobas. Escrevem para criança como se a criança não entendesse nada. Explicam demais. Porque os adultos perderam a infância quando começaram a raciocinar. Ora, a criança vive em permanente estado de poesia; não é necessário que entenda tudo à maneira de um adulto. Para a criança é muito natural que o elefante cante ópera, ou que a cobra se transforme numa bruxa, porque ela vive em estado feérico. Entra no faz-de-conta muito mais fàcilmente que os adultos. O adulto, geralmente, ante o espetáculo teatral, escuta a peça, entende, vê se o vizinho está gostando (se o vizinho fôr pessoa que êle respeita) raciocina, critica, concorda ou não. A criança apenas percebe, gosta ou não gosta, e sobretudo, se identifica e assimila. É o público em estado puro. É o público que está sempre pronto o receber, que não raciocina.

Grande risco é o de quem escreve teatro para criança. A ilusão desta arte é tão poderosa quanto a capacidade de uma criança de entrar no jôgo!

Ação, poesia, humor, fantasia, são, a nosso ver, os ingredientes que se devem misturar numa peça para crianças. E tudo isto servindo, naturalmente, a uma história em que sempre o bem seja exaltado.

Não importa que o público infantil não compreenda tôdas as palavras ditas em cena; ou que perca a metade do sentido da ação — o importante é que a poesia do espetáculo desça da cena para a platéia e fique sôlta no espaço, e que atores e público vivam momentos de identificação completa — de comunhão artística e de exaltação poética.

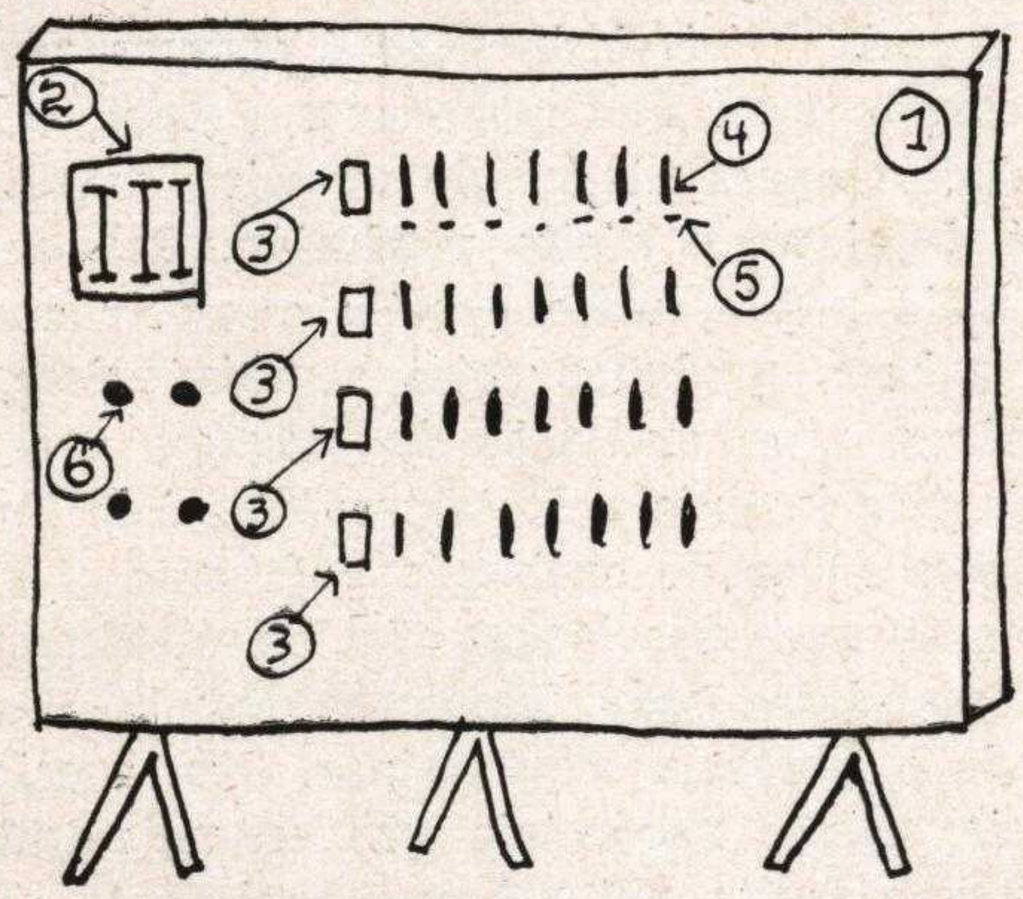
M.C.M.

NOÇÕES GERAIS SÔBRE ILUMINAÇÃO EM TEATRO

Seguindo uma orientação geral dos "Cadernos de Teatro", iniciamos agora uma série de conselhos aos amadores sôbre a iluminação em teatro. Antes, porém, de entrarmos no assunto pròpriamente dito, é conveniente estabelecermos com os leitores uma espécie de código a fim de não sermos obrigados a repetir em cada uma das lições o significado de certos termos técnicos. E ao mesmo tempo que estabelecemos essa nomenclatura iremos apresentando alguns elementos de eletricidade, ponto de partida, como é lógico, para a iluminação, qualquer que seja.

Inicialmente devemos dizer que o palco deve possuir o quadro de luz, ponto central de onde se irradiam todos os comandos para os diversos aparelhos dispostos no palco e na platéia e que são os elementos necessários para a iluminação do espetáculo. Sôbre o quadro de luz enumeremos alguns conselhos primários: —

QUADRO DE LUZ



1 - CHAPA DE FERRO OU MÁRMORE
2 - CHAVE "TRIFÁSICA" GERAL
3 - CHAVES SUB-GERAIS
4 - CHAVES INDIVIDUAIS
5 - PORTA-FUSÍVEL INDIVIDUAL
6 - BOTÕES DE CAMPAINHAS.

3

1 — deve estar colocado em local do palco de onde o eletricista possa assistir todo o espetáculo, isto é, de onde possa ver a ação que se desenrola nêle. Não deve no entanto prejudicar a saída de móveis, cenários ou personagens.

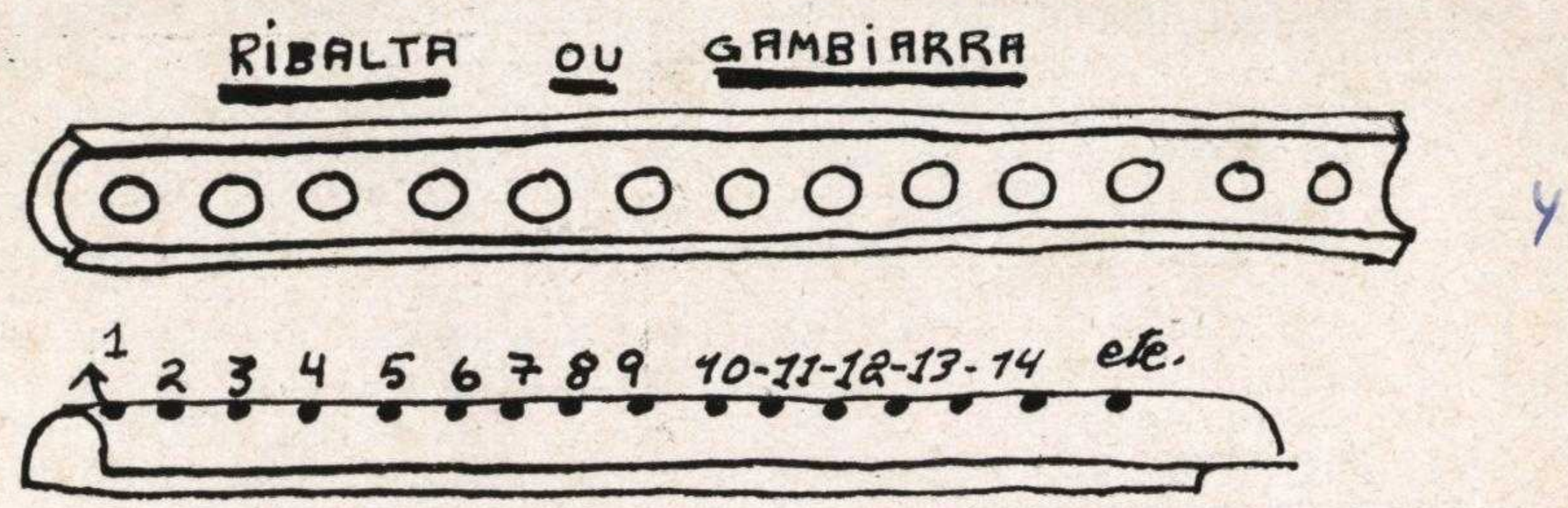
2 — deve estar completamente isolado, possibilitando ao eletricista corrigir qualquer defeito porventura surgido. Não é aconselhável embutí-lo ou prendê-lo na parede, o que inutiliza a verificação pela parte trazeira.

3 — A divisão das chaves e das respectivas cargas não deve ser feita a medida que os aparelhos vão sendo utilizados, mas sim anteriormente, desde que o encenador apresente ao eletricista os efeitos que pretenda efetuar no decorrer do espetáculo.

4 — Os fios que chegam ao quadro de luz e os que dêle saem devem estar inteiramente desligados dos elementos de cenário. É aconselhável serem inteiramente independentes e entrarem para o quadro e dêle sairem pela parte de cima.

Enumeremos agora o que chamamos de aparelhos de iluminação:

1 — ribalta — série de lâmpadas dispostas no chão do palco, na frente do pano ou cortina de bôca. As ribaltas devem ser divididas em três ou quatro secções no mínimo, a fim de facilitar a iluminação.

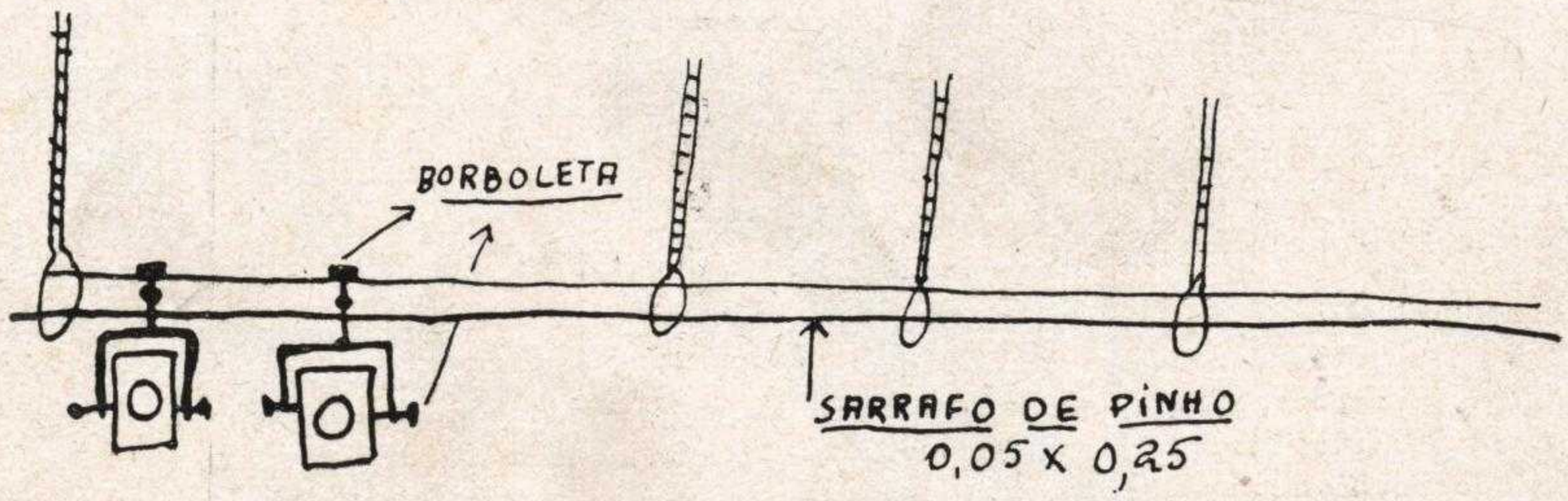


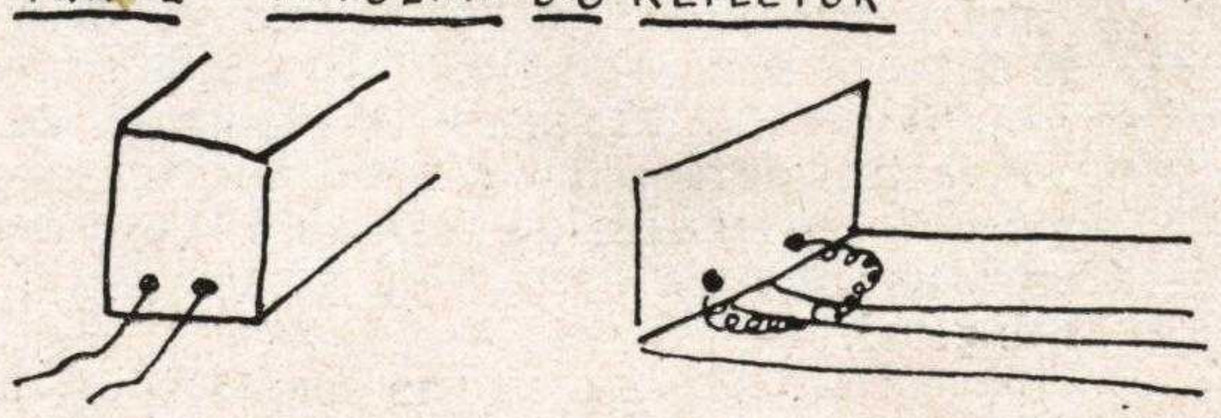
4

2 — gambiarra — série de lâmpadas dispostas no alto do palco e suspensas por sistema de cordas. A divisão em secções também aqui é aconselhável.

3 — refletor — aparelho especial destinado à iluminação em determinado setor do palco. Existem centenas de tipos de refletores, desde os utilizados em estúdios fotográficos até os utilizados em "sets" de filmagem. O tipo mais simples, quanto à sua fabricação caseira, é o que apontamos em desenho anexo. Em geral são usadas lâmpadas especiais (chamadas "lâmpadas de filamento concentrado") com as quais se obtém resultados excepcionais. No entanto, em falta delas (cujo custo é elevado), podemos utilizar a lâmpadas comuns (100-120 ou 100-60v).

4 — tangões — aparelhos com 3 ou 4 lâmpadas, destinados à iluminação de panoramas, de corredores ou de fundos de cenários.

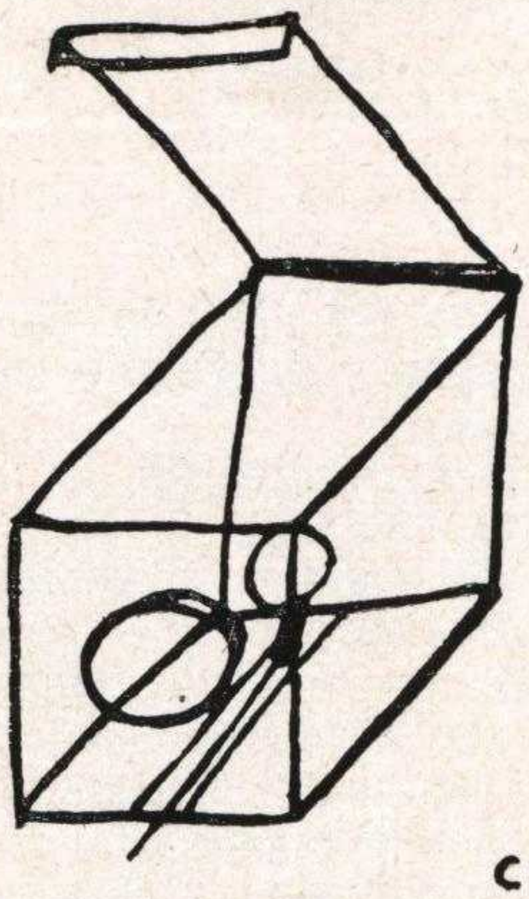


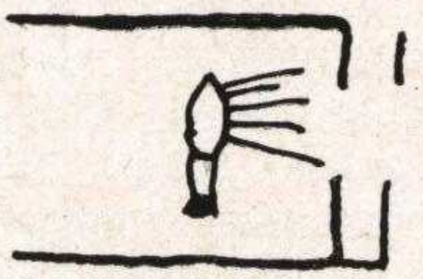


1 — Os quadros de luz não devem ser feitos em madeira compensado ou similar, pois são materiais inflamáveis.

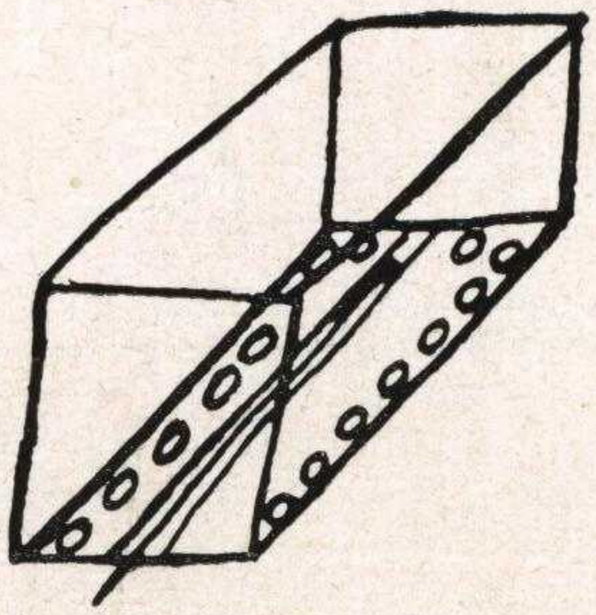
2 — A chave "trifásica" (denominação comum) é a que recebe a carga de luz diretamente da rua ou de outra chave geral do mesmo edifício onde estiver localizado o teatro. É a chave que alimentará todos os outros pontos de luz.

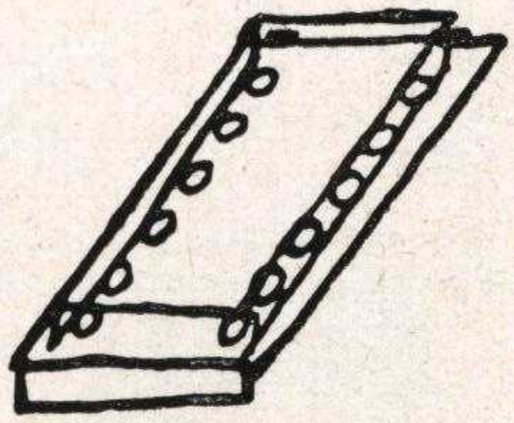
3 — A função das chaves sub-gerais é facilitar o trabalho do eletricista e possibilitar efeitos de diversos pontos de luz ao mesmo tempo. Exemplificando: — se desejarmos apagar uma série de aparelhos de luz ao mesmo tempo e permitir que outros continuem funcionando, bastará dividir aqueles numa mesma secção abrangida por uma determinada sub-geral, deixando êstes em outra sub-geral.





CORTE LATERAL PARA O CAIXILHO





Aqui é que voltamos ao assunto da distribuição no quadro de luz, já citada. Por exemplo: tôdas as luzes não utilizadas no espetáculo, tais como luzes da platéia, dos corredores, das escadas do teatro devem ficar subordinadas a uma só sub-geral, o que permitirá apagá-las de uma só vez, ou uma por vez. Se colocarmos um aparelho na secção da platéia, já impossibilitamos o uso da sub-geral.

4 — Chaves individuais: são as que recebem, cada uma, um aparelho, tais como: um refletor, ou uma secção de ribalta, ou uma secção de gambiarra.

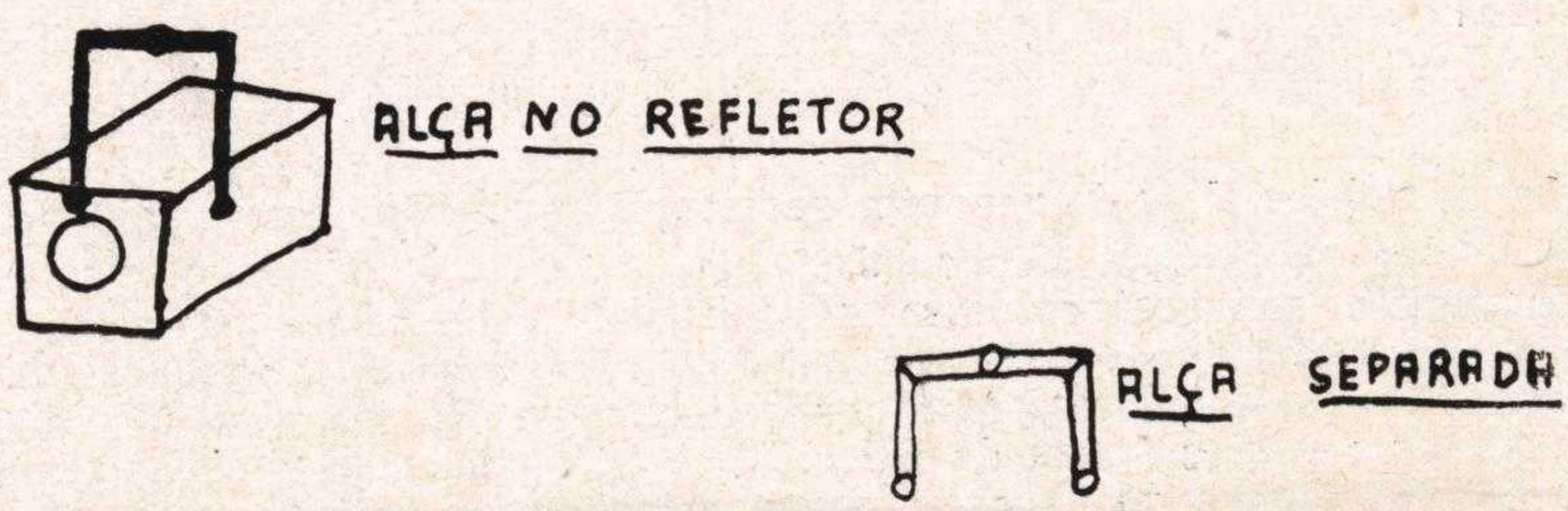
5 — Porta-fusível: cada chave individual e também cada sub-geral deverá ter seu fusível individual, o que evitará os curto-circuitos gerais. Qualquer ligação mal feita em um aparelho inutilizará apenas aquêle aparelho e não os outros, o que acontecerá se não houver os fusíveis individuais.

6 — botões de campainhas: para os sinais para o público, para os sinais para os artistas, para efeitos de cena, etc.

A divisão em secções possibilita, como dissemos, utilizar a ribalta ou gambiarra (s) em partes. Exemplificando: os pontos 1-5-9-13 ligados entre si e colocados em uma chave individual. Os ns. 2-6-10-14, idem em outra chave. Essa distribuição facilita também a colocação das lâmpadas de côr e o seu uso (de cada côr) individualmente.

Sôbre as chapas furadas (as chapas a serem utilizadas na construção do refletor podem ser, por exemplo, as usadas nas latas de banha) deve haver ainda uma sôbre-capa separada daquela de 0,5 cm (1/2cm.). Na frente da lente e separada desta poderá haver um caixilho para a colocação de papel celofane que deverá ser sempre colocado em uma armação — 2 fôlhas de metal com o círculo no centro — para evitar que encoste diretamente na lente.

Os maiores problemas para a construção de refletores são os referentes a: a) — ventilação; fàcilmente resolvido pelo sistema acima; b) — lentes; são, em geral, fabricadas em vidro branco, transparente, côncavo. Sua fabricação, no entanto, não é fácil (há grupos amadores que se auxiliam com as casas de ótica locais, que poderão até fabricá-las. Em princípio, o sistema é o mesmo das lentes de óculos).



A alça dos refletores é presa nas laterais por parafusos (de dentro para fora) cuja rosca fique do lado externo, possibilitando a colocação de duas borboletas. A alça deverá ser furada na parte superior. No buraco coloca-se geralmente o parafuso que prende o refletor no sarrafo (vara de refletor). Êsse sarrafo é uma madeira comum, pinho, de 5cms. de largura x 2,5cms. de espessura. Com êsse sistema de prender o refletor, o mesmo estará inteiramente livre para movimentos laterais, verticais, podendo girar sôbre si mesmo.

As lâmpadas de filamento concentrado, quando utilizadas, deverão ser colocados no soquete de forma que os fios do filamento fiquem paralelos à lente. Caso contrário, no ponto focado aparecerão estrias que são provocadas pela sombra projetada dêsses filamentos.

Observação Final: — Chamamos a atenção dos leitores para o seguinte: a) — tôdas as emendas de fios devem ser isoladas cuidadosamente; b) — tôda colocação de "plugs" e tomadas deve ser ajustada e firme, não devendo haver folgas; c) — para as ligações de aparelho deve ser usado o cordão plástico 2 x 14 ou 2 x 16, a fim de evitar sobrecargas nos condutores. d) — no quadro de luz deverão existir em reserva: fusíveis, isolantes. ferramentas, lanternas de pilha, etc.

G. M.

IMPOSTAÇÃO DA VOZ

Charles Dullin

Você só poderá ser dono de sua respiração, após um treino preliminar de relaxamento geral.

O método mais recomendável para adquirir boa dicção é o da leitura mecânica em voz alta. Faça três espécies de leitura mecânica. Uma, articulando cada palavra, outra, articulando com o maxiliar inferior, e uma terceira lenta, com a preocupação de bem colocar a respiração. Nas três leituras, tome, desde o princípio, como apoio, as consoantes.

Os exercícios de relaxamento, respiração e dicção, com apoio nas consoantes, devem conduzir à Impostação.

Enquanto procurei colocar "na máscara" (segundo a expressão consagrada) a pouca voz que a natureza me deu, não cheguei a nenhum resultado satisfatório. O uso, que nós, comediantes, fazemos da voz é muito diferente do uso que os cantores fazem da dêles. Você já ouviu, com certeza, um cantor dizer o que êle chama de "poema" numa partitura de opereta.

Da mesma forma que na dicção, o público nunca deve sentir o estudo, e a aplicação. Seu caráter deve ser conservado na voz. Exteriorizará assim, os movimentos da alma, será dobrada frequentemente às exigências da composição das personagens. Faz parte do lote de qualidades e defeitos que constituem a personalidade. Convém torná-la maleável, aumentar seu registro, dar-lhe amplitude, sem contudo deformá-la.

Depois de cada exercício de respiração, consagre um instante à emissão da voz. Primeiro com as consoantes, conforme o mesmo princípio adotado para a dicção. As consoantes irão ajudá-lo a encontrar "a misteriosa máscara". Para adquirir amplitude, trabalhe com as vogais. Não há necessidade alguma de gritar, nem de se cansar; procure primeiro adquirir um domínio perfeito, pois é êste domínio que irá permitir que você alcance o resultado desejado. É proveitoso fazer êsses exercícios deitado de costas, depois de relaxar o mais possível. Volte sempre a esta observação essencial: a chave para uma boa emissão de voz é a respiração; quando você fôr senhor de seu próprio fôlego, quando, depois de forte inspiração você souber retê-lo e usá-lo a vontade, poderá ser então seu próprio professor, e, acredite, nunca se é melhor servido do que por si próprio.

(Extraído do "Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur", tradução de **Sônia Oiticica**).

TÉCNICA DA RESPIRAÇÃO

Jan Doat

Após o relaxamento corporal, passemos à respiração: regular, profunda, cuja capacidade pouco a pouco, iremos aumentando. O aluno deve dispensar-lhe tôda a atenção. É costume dizer que o homem respira pelo abdomen e a mulher pelo peito. Isto é verdade. Os cantores, quase todos, têm o abdomen bastante grande. E as cantoras, o busto imponente. O exercício respiratório intenso e contínuo, exigido pela profissão, obriga-os a exercitar a parte muscular, que fica, assim, fortificada. Aluno ou aluna (levem em consideração o que disse acima) poderá exercitar o aparêlho respiratório da seguinte forma: começar sempre por expirar completamente; aspirar em seguida vagarosamente; dizer, então um trecho de poesia, cuidando de:

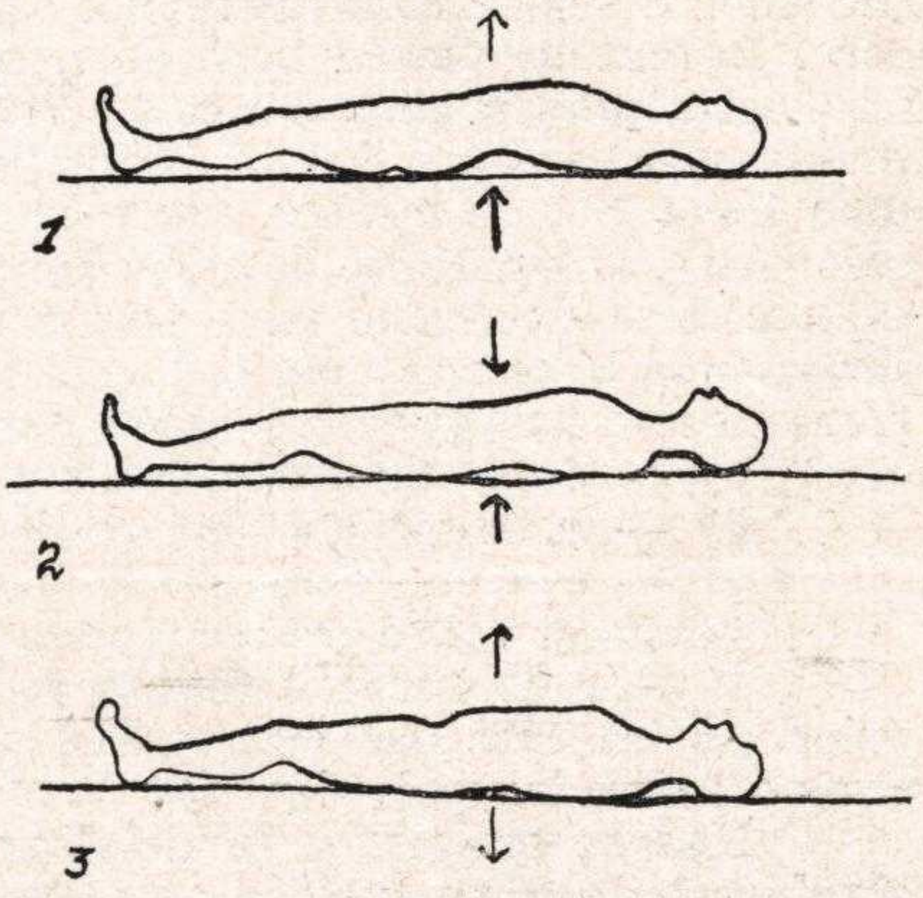
a) — aperfeiçoar a dicção.

b) — conservar o pescoço, o braço e as pernas bem relaxados.

Dito o texto, soltar a respiração, aspirar mais demoradamente, dizer duas vêzes a mesma frase, e daí por diante ir acrescentando uma nova frase, cada vez, sendo que, na última frase do último exercício, a atenção deve ser mais vigilante quanto ao relaxamento corporal e à pureza da dicção.

Habituamo-nos desta forma, a uma dupla vigilância da qual resultará a localização do **esfôrço de respiração.** O esfôrço dispendido pela dicção e pela respiração não deve ser causa de uma crispação dos membros. A boa capacidade respiratória é de seis a sete litros. Para obtê-la, é preciso poder repetir uma dezena de vêzes o mesmo verso. Tentem perder o mínimo de ar possível por frase: boa dicção poderá ajudá-lo. O que significa que relaxamento muscular, respiração e dicção são interdependentes.

Retificação da Posição de Relaxamento Durante a Respiração

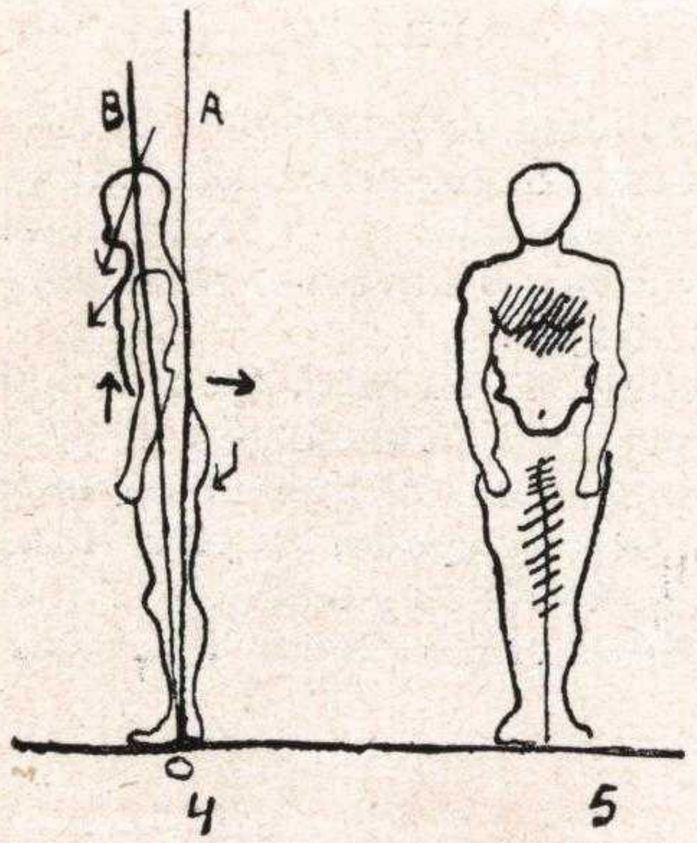


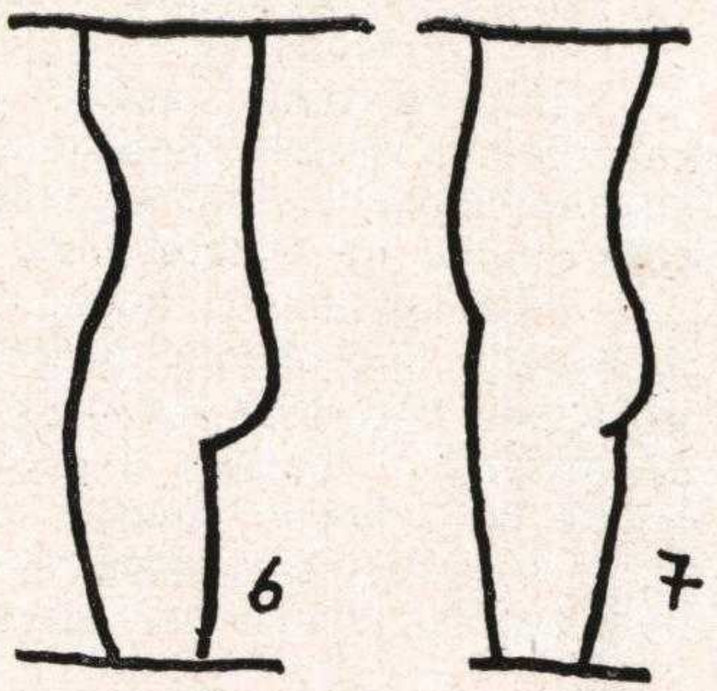
A posição horizontal não pode ser defeituosa; ela é um estágio preparatório para uma correta posição em pé. Deitado, não fique com um buraco nas costas, à altura dos rins, apoiando-se nas nádegas (a fig. 1 mostra o que NÃO se deve fazer). Procure, ao contrário, encostar as costas totalmente no chão, desde a curvatura do pescoço até a parte inferior das costas. (Veja a fig. 3 e a fig. 6: o que se deve fazer, e 7: o que NÃO se deve fazer). E não esqueça de conservar o queixo para trás. No que se relaciona com a respiração, as flexas da figura 2 mostram como os músculos devem agir sôbre o abdomen e as costas, durante a respiração. A mesma coisa para a aspiração (fig. 3). Notem que nos devemos comportar como a base de um fole, o que é lógico, e não como indicam as flexas da fig. 1 em que os rins ficam paralelos à parede do abdomen, o que diminui a fôrça e a capacidade respiratória.

Descrição da Posição em Pé

Do que ficou exposto acima, poder-se-ia deduzir alguns dos princípios de uma boa posição em pé. Entendo por isso: uma posição em pé, própria para ser vista em cena, sob a luz do projetor, por centenas de espectadores. Imóveis, ator e figurante devem guardar uma expressão, uma autoridade, um dinamismo. Vêm-se, muitas vêzes, figurantes cuja indiferença visível e abatimento físico roubam ao espetáculo tôda veracidade. E outros, crispados, que, durante o silêncio e a imobilidade impostos pela direção, procuram chamar a atenção sôbre si, em prejuízo da ação. Tudo em cena concorre para o mistério dramático.

Nem **mole,** nem **crispado,** com tôda fôrça interior e física, atento ao que se passa, você poderá estar apto a sentir a emoção da personagem, apto a escutar, a falar, a olhar ou agir.





Como preparo, passemos a descrever aqui a posição em pé. Deve preceder e seguir cada exercício. Chamá-la-emos, se assim quiserem, de **posição zero.** Deverá servir de base ao que se desejar expressar depois: o corpo de uma certa personagem, em certo local, em determinada época, seus sentimentos e sensações. Nas fgs. 4 e 5 o corpo permanece erecto, dos pés à cabeça, seguindo uma linha BO, ou melhor, um pouco inclinada para a frente (perpendicular ao solo: AO). O equilíbrio do corpo tende, assim, ao meio do pé e não ao calcanhar. O equilíbrio da frente para trás é melhor. A cabeça procura tocar um ponto imaginário, bem alto, com o queixo para dentro. A base da bacia projeta-se para frente, como na posição alongada (as flexas da fig. 4) o que terá por resultado:

a) — diminuir a curva das costas.
b) — levantar o busto, projetando-o para frente.
c) — e, como consequência conseguir as costas retas.

(Estudar sôbre êstes assuntos as figs. 6 e 7).

O pêso do corpo é deslocado o mais possível para o busto. Sòmente os músculos internos das pernas irão se esforçar para sustentar o corpo (os dois pontos indicados pela fig. 4).

Note-se que todos os detalhes desta descrição, motivadas pela anatomia e pela estética, encontrarão as aplicações que se seguem.

Servindo-nos dessas duas posições-zero (deitado ou em pé) como base, iremos agora empreender a série de exercícios, cuja finalidade é fazer agir um músculo ou um grupo de músculos, permanecendo o resto do corpo relaxado. Obteremos, assim, uma "libertação do corpo" que nos permitirá fazer, em seguida, rápidos progressos no sentido da estética e da expressão.

ALGUNS EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS

Para a boa execução dos jogos dramáticos é necessário desenvolver:
a habilidade física (contrôle de movimentos e agilidade).
a habilidade vocal (fôlego, boa intonação, pronúncia clara).
a faculdade de observar e reproduzir o que vê.

Daremos alguns exercícios preparatórios, antes de entrarmos em temas mais complexos, pois a criança, o adolescente ou o adulto devem aprender que seu corpo é como um instrumento musical. Precisa ser "afinado" para poder ser tangido.

Habilidade física:

a) — Marchas: marchas ritmadas com tamborim; marcha à ré; marcha a dois com a perna amarrada à do vizinho, etc.

b) — Relaxamento: relaxar o corpo como se fôsse derretendo até cair; rodar os braços como um moinho, etc.

c) — Equilíbrio: passar sôbre uma tábua, a princípio apoiada no chão, depois um pouco elevada; pular num pé só, em caracol; andar com um pêso na cabeça; andar sôbre uma reta desenhada no chão.

Todos os exercícios devem ser apresentados de preferência como fazendo parte de uma história. Exemplo: marchar como soldado em desfile; marcha a ré: um filme passado ao contrário, etc. No relaxamento, por exemplo, você é um boneco de neve, o sol brilha, o boneco se derrete; você é a boneca de pano, a Emília, e uma criança vem brincar com você. No equilíbrio, você vai ao campo buscar lenha, atravessa um "mata-burro", apanha lenha e volta com o feixe na cabeça.

Habilidade Vocal

a) Fôlego: emitir um som e verificar quem consegue sustentá-lo por mais tempo; imitar vozes de animais; fazer um círculo, sendo que o dirigente fica no centro e diz algumas sílabas que devem ser repetidas por todos, num rítmo certo, primeiro individualmente, depois em conjunto. Exemplo: bla-cra-cra em rítmo de valsa (1 2 3, 1 2 3).

Faculdade de observar e reproduzir o que vê:

a) — expressão corporal.
b) — expressão de sentimentos.

Expressão corporal: procurar reproduzir, por uma atitude corporal, a maneira de andar dos animais: um gato, um cachorro, um urso, o vôo de uma gaivota, etc; os vários tipos humanos: um velho, uma criança, um atleta, uma mocinha, etc; ou então, os tipos de rua: o inspetor de veículos, o mendigo, o garção, os "cosme e damião"", o trocador de ônibus, etc; as profissões: o lenhador, o pescador, a lavadeira, a costureira, etc. Num jôgo coletivo, pode-se fazer cantando o "Passa-passa gavião" (procurar a síntese do gesto próprio a cada profissão).

observação vocal: barulhos da rua, nas diferentes horas do dia; barulhos de campo; ruídos dos elementos; vozes de animais; os pregões; caracterizar uma personagem pelo som da voz, servindo-se apenas de um resmungo e não de palavras com sentido (inflexões), por exemplo: locutor de jôgo de futebol, um pregador, um discurso de campanha política.

observação da natureza: reproduzir com o corpo a impressão de uma árvore, uma planta, a maneira pela qual nasce e cresce, o efeito que lhe causa o vento, a chuva, o sol; características de várias plantas: o jacarandá, a mangueira, a roseira, etc. Procurar representar o mar, os ventos, a chuva, o fogo, a água, a floresta, as estações.

objetos de uso: cadeira, poltrona, mesa, etc. Fazer exercícios que reproduzam, sem acessórios, gestos que na vida quotidiana são motivados por êstes: calçar um sapato, luvas, enfiar uma agulha, tirar dinheiro da carteira, jogar uma bola (diferençar seu volume, pêso, elasticidade, etc.); fazer uma cadeia para passar baldes, jogar tijolos, colher flôres, apanhar borboletas, caçar um mosquito, atravessar um riacho sôbre pedras, andar em areia quente, andar na lama, na água, etc; ser um avião, um navio, um trem, etc.

Expresso de sentimentos: marchas em grupos; devem ser ritmadas com um tamborim, exprimindo sentimentos simples: sob a chuva, o sol, o vento; revelando cansaço, alegria, calor, frio, etc.

Individualmente e sem rítmo: dar como tema um sentimento, deixando que a pessoa o desenvolva, mas procurando obtê-lo desde o momento que surge até que atinja ao máximo; escolher os sentimentos mais simples (os mais violentos são mais fáceis). Exemplo: alegria, tristeza, piedade, nojo, mêdo, dor, dissimulação, ansiedade.

Nos exercícios com crianças, êstes sentimentos serão apresentados com exemplos concretos: "você está só numa sala. Ouve um barulho atrás da porta, vai até lá para ver o que há:" mêdo. "Você é vadio, em vez de ir à escola, vai ao quintal do vizinho roubar laranjas, sem querer ser visto": dissimulação. "Você é esposa de um pescador. Seu marido saiu num barco. Está ameaçando temporal. Você vai até a praia ver se o barco está chegando, espreit[illegible] ansiosamente": ansiedade.

Por meio da mímica, representar um defeito que os outros possam identificar.

Jogos de Escultura

Três ou quatro alunos são separados do grupo. Escolhem um sentimento (o mesmo para todos); cada um faz uma pose representando o sentimento; os outros devem tentar adivinhar qual é e escolher a melhor estátua.

Jogos de Reflexo

Por meio de atitudes corporais, exprimir o que sugerem certas palavras. Alinhar uns seis ou oito alunos. Dizer uma palavra, em seguida dar um sinal (bater num pandeiro, tamborim, etc.). Os alunos devem tomar imediatamente uma atitude, expressando a idéia, o sentimento, o ato, a personagem ou o objeto designado. Outro sinal e voltam todos à posição inicial. Terceiro sinal: outra interpretação; quarto sinal, volta à primeira posição e assim por diante. Êste jôgo deve ser executado em rítmo rápido e certo, sem hesitação. Tôdas as palavras servem, mas é preferível preparar de antemão a sequência para que não haja incerteza ou hesitação. Podem-se escolher palavras que se relacionem com uma mesma idéia. Exemplo: mar, navio, farol, ondas, remar, [illegible] rinheiro, peixe, pescador, concha. Ou então escolher um verbo e dar várias interpretações: eu escuto (o murmúrio da fonte, os conselhos de meu p[illegible] canto dos pássaros, uma anedota, um grito de socorro); eu recebo (uma carta, uma visita, uma dentada, uma palmada, um presente).

(adaptado por "Gaivota", do livro "Jeux Dramatiques pour la Jeunesse", de Léon Chancerel.)

A SAPATEIRA PRODIGIOSA

Autor: Federico Garcia Lorca.
(tradução de João Cabral de Mello Neto)
Peça em dois atos.

Análise. Alguma coisa não anda bem entre o Sapateiro e sua mulher. Ela é moça, êle velho. Fala-se dêles, na aldeia. A Sapateira é atraente, "coquette" e gosta de receber galanteios. O pobre Sapateiro, apesar dos conselhos do Alcaide, sente-se incapaz de dar uma surra na mulher, porque a ama e prefere uma fuga romântica à surra de vara.

Paradoxalmente, a Sapateira, que dava a impressão de ser uma mulher leviana, revela-se, depois da partida do marido, honrada e capaz de defender-se dos jovens que frequetam a sua estalagem, aberta, depois da fuga do Sapateiro. Mostra-se fiel à lembrança daquêle que foi e que continuará sendo seu único amor. Todos os galãs da região recuam diante de sua virtude. Um belo dia, o marido volta disfarçado em fantocheiro e contador de histórias. A Sapateira fica perturbada ao ouvir as lendas que não são mais do que uma exata transposição de sua própria vida. Deixa-se levar pela emoção do momento e faz-lhe confidências. O Sapateiro, então, depois de algumas peripécias, retira o disfarce e a vida conjugal de ambos recomeça, com as mesmas características do início da peça.

Idéia. Contradição entre o comportamento exterior e a profundidade dos sentimentos .

Mecanismo. Por meio de personagens convencionais e de certo modo mecanizados. dois temperamentos se opõem: o de uma mulher jovem, alegre e exuberante que quer dominar todos e tudo dirigir e o de um marido velho, pacato, terno, mas que não compreende as bruscas reviravoltas de humor e as implicâncias de sua mulher.

Personagens. A Sapateira (bonita, muito jovem e muito mulher, papel que pede autoridade e graça); Sapateiro (velho, trabalhador, pacato, cheio de passividade e bonomia); Alcaide (velho pomposo, cheio de si); Rapaz da Faixa (belo rapaz, arrogante, conquistador); Don Melro (fantoche, já meio "gagá"); O Menino (comovedor). As outras personagens são tipos exteriores, mais compostos do que vividos, convencionais.

Aspecto. Forma: farsa inspirada em tradição autênticamente popular. Sofre a influência das farsas da Idade-Média, mas vista através do espírito de um poeta. Canções populares mantêm a farsa e lhe dão leveza.

Rítmo: Leve e vivo.
Cenários e Guarda-Roupa: sintéticos e convencionais.

Quem pode apresentar? Um grupo jovem, de preferência. É preciso muito bom humor para dar-lhe tôda a significação. Cuidar do rítmo e das marcações como num "ballet". É preciso não forçar a comicidade exterior, mas, pelo contrário, sob o aspecto convencional das roupas, aprofundar os sentimentos das duas personagens principais e mecanizar as outras, porém, sem excesso.

Público. Todos os públicos. Peça autênticamente popular.

S.C.

DUAS PEÇAS PARA CRIANÇA

O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM
(Farsa Mistério de Natal)

Autor: Maria Clara Machado
Peça em um ato.

Análise. Um boi e um burro comentam na sua linguagem simples os acontecimentos do Natal.

Mecanismo. Rítmo bem rápido para os dois bichos.

Personagens. Boi (bonachão e ingênuo), Burro (idem), Pastor, Pastoras, Reis Magos, Maria e José (personagens estilizadas).

Público. Qualquer platéia, infantil ou adulta.

Música. Do folklore de Natal.

Quem pode montar?. Todos os grupos, inclusive crianças.

O RAPTO DAS CEBOLINHAS

Autor: Maria Clara Machado.
Peça em três atos.

Análise. O Coronel Felício dos Santos é possuidor não só da fórmula do "Chá de Longa Vida", mas também de três pés de cebolinhas da Coréia, indispensáveis à preparação do maravilhoso chá. Daí seu desespêro ao verificar, certa manhã, que uma das mudas havia sido roubada. Lúcia e Maneco, penalizados com a tristeza do avô, se dispõem a dar caça ao ladrão, convocando para auxiliares Florípedes, a gatinha namoradeira, Gaspar, o cão de guarda e Simeão, o burro. Mas é Camaleão Alface, o vizinho prestimoso, que fica encarregado da captura do larápio, depois de apresentar suas credenciais de detetive formado por universidade americana. O ousado ladrão, entretanto, não se intimidando com os diplomas do Camaleão, prossegue nos roubos. Maneco, com o auxílio da irmã e dos bichos, resolve tomar a si o encargo de desvendar o mistério, usando para isso, as roupas do espantalho da horta. Grande é a surpresa de todos quando se verifica ser o criminoso o próprio Camaleão Alface, perigoso bandido, há muito procurado pela polícia.

Idéia. A vitória do bem sôbre o mal, mesmo quando êste se reveste dos mais ardilosos artifícios.

Mecanismo. É preciso conservar um andamento rápido e o clima de "suspense" adequados à história.

Personagens. Avô (velho e bondoso); Lúcia (meiga); Maneco (arguto e esperto); Camaleão Alface (perverso e ardiloso); Florípedes (dengosa e namoradeira); Gaspar (bonachão); Simeão (burro mesmo); Médico (desorientado, alheio à situação).

Aspecto. Forma: peça policial infantil.
Cenário: estilizado.
Costumes: realistas.
Música (canto: Paródia de "Samba-Lelê); instrumentos variados para conseguir os efeitos necessários.

Como montar? Preocupação em humanizar tôdas as figuras, inclusive bichos; e sobretudo, procurar tornar verossímeis tôdas as personagens. Acautelar-se contra o possível abuso da mímica.

Público. Infantil.

J.P.R.

Figurinos de Kalma Murtinho para a peça "O Rapto das Cebolinhas", encenada pelo "O Tablado" em julho de 1954.

Cópia mimeografadas destas três peças, acham-se à disposição dos interessados na Secretaria de "O TABLADO". Atenderemos aos pedidos de outros Estados, pelo serviço de "Reembolso Postal" (preço: Cr$ 10,00 cada peça). Os pedidos devem ser endereçados a Maria Teresa Vargas.

A parte do côro ("Amanhã é domingo", etc...) deve ser dita, num tom de cantilena infantil, como se viesse de longe, do fundo da infância. Poderá ficar em cena, atrás do recitante, ou sem aparecer, nos bastidores.

S.C.

DOMINGO

Jorge de Lima

Côro

Amanhã é domingo pede cachimbo.
O galo monteiro pisou na areia
A areia é fina deu no sino
O sino é de prata deu na mata
A mata é valente deu no tenente
O tenente é mofino deu no menino
O menino é carôlho furou teu olho.

Recitante

Ah! que saudade que eu tenho
da aurora da minha vida!
Ah! Casimiro, a aurora de minha vida
foi um Domingo bonito
Logo cedo o galo monteiro cantava no páteo
e a aurora saía do canto do galo
e o Zuza da Lica, tenente da guarda,
de quepe nos olhos, botões areiados,
rondava fumando a casa da Aurora!
(Aurora Carvalho — cunhada do padre!)
O sino da igreja chamava pra missa.
A areia era fina nos pés sem sapatos.
E a gente trepava na torre da igreja
e o sino da igreja cantava tão alto
que o galo monteiro olhava de baixo
ciscando na areia com inveja do sino
e a mata escutava o canto de prata.
Sòmente o tenente ficava danado,
subia na torre atrás do menino!
Os olhos carôlhos olhavam de cima:
Tenente mofino! Tenente mofino!

Côro

Amanhã é domingo pede cachimbo.
O galo montês pisou na areia
A areia é fina deu no sino
O sino é de prata deu na mata
A mata é valente deu no tenente
O tenente é mofino deu no menino
O menino é carôlho furou teu olho.

NOTÍCIAS

O maior acontecimento teatral do ano foi sem dúvida a apresentação da "Ópera de Pequim". Sôbre o acontecimento assim se expressou o poeta Murilo Mendes: "Já foi divulgado que a designação "Ópera de Pequim", não traduz o conceito que nós ocidentais temos de ópera. Trata-se de um espetáculo mormente de mimodramas. Arte do gesto, ciência do bailado, técnica da acrobacia requintada, trazem para a rampa as lendas e tradições do povo chinês, elevadas a uma realidade transcedente em que se casam o antigo e o novo... Para o ocidental intoxicado pela mania de aceleração, o exemplo do teatro chinês há de ser meditado: êste teatro indica o valor do silêncio, as pausas do silêncio, a sobriedade, a expressividade, e a precisão dos gestos, a dignidade da nossa figura, o rítmo do andar humano, a beleza dos ritos quando os anima uma íntima relação com a vida".

Dois festivais de teatro amador estão programados. O "Festival do Nordeste", no Teatro Santa Izabel, em Recife, e o festival promovido pela "Fundação Brasileira de Teatro", marcado para Janeiro, na Capital Federal, para o qual são convidados todos os grupos amadores do país, posteriormente selecionados. A "Fundação", promete aos escolhidos, gratuitamente, passagens e acomodações.

O "Teatro Rural", de Campo Grande, inaugurou o "Teatro Arthur Azevedo", com a peça "Almanjarra".

O "Pequeno Teatro Popular de Arte", em São Paulo, sob a direção de Emílio Fontana. continua com o seu programa de "tournées", levando em teatro de arena, espetáculos ao interior do Estado. Preparam agora: "Adão", farsa medieval, e "O Chapéu de Fortunatus", de autor anônimo.

O "Grupo de Arte Dramática", apresentou no pequeno teatro da "Estrada do Vergueiro", em São Paulo: "O Carteiro do Rei", de Tagore. Enquanto o grupo percorria outros centros, no bairro do Ipiranga, ocuparam o teatrinho aos sábados e domingos, os alunos da "Biblioteca Infantil Cristo Operário", com a peça de Maria Clara Machado: "Pluft, o Fantasminha".

O primeiro número de "Cadernos de Teatro" foi muito bem recebido. Esperamos que o número de assinantes, principalmente no interior, aumente cada vez mais, pois foi para auxiliar os grupos mais afastados que criamos êstes "Cadernos".

Notícias do Tablado

"O TABLADO" estreiou "Chapèuzinho Vermelho", de Maria Clara Machado e ensaia "O Tempo e os Conways", de Priestley, para ser estreada em março do próximo ano.

Sob a direção de Roberto Regina, continuam ativos os ensaios do "Coral do Tablado". Os interessados em tomar parte nesta nova atividade de "O Tablado", telefonem para Heloisa Souza Reis (46-0060 ou 22-7050).

ATIVIDADES DA COMISSÃO NACIONAL DE TEATRO DO IBECC — UNESCO

Autores Brasileiros: —

Procurando por em evidência a obra dos nossos autores, oficiou a CNT, à Comissão Artística e Cultural, do Teatro Municipal, solicitando o seu maior empenho em destacar originais brasileiros, incluindo-os na programação daquêle Teatro.

A sugestão, feita em tempo oportuno, foi, desde logo, aceita e aplicada, tendo sido encenada uma peça de Machado de Assis, que obteve marcante sucesso público.

Em outubro, na organização do Festival do Rio de Janeiro, serão incluídas, de acôrdo com a representação do CNT, as novas obras, com excelente destaque para os dramaturgos nacionais.

I Bienal das Artes Plásticas do Teatro

Iniciativa do Museu de Arte Moderna, de S. Paulo, no ano próximo, de setembro a dezembro, trata-se do mais importante certame teatral, jamais promovido em nosso País. De âmbito internacional contando com a representação dos grandes países da Europa e América, prepara a CNT, a sua participação, na medida de suas possibilidades, preparando o seu plano, expressivo e conciso.

Bolsas de Estudo

A elevação do nível intelectual do Teatro Brasileiro, vem solicitando uma maior assistência dos seus elementos preponderantes, atores, diretores, cenógrafos, devendo a CNT estudar os meios de execução de certas medidas, tendentes a auxiliá los, em forma de bôlsas de estudos ou outra forma de apôio eficiente.

Centros Estaduais

Criados os Centros Estaduais da Comissão Nacional de Teatro, ficaram assim constituídas:

S. Paulo — Paulo Mendonça,
Sábato Magaldi,
Décio de Almeida Prado,
Sergio Cardoso,
Alfredo Mesquita e José Renato.

R. G. do Sul - Olga Reverbel,
Erico Cramer,
Ary Martins,
Silva Ferreira,
Bolivar Fontoura,
Paulo Vila,
Marina Santana e Glauco Saraiva.

Pernambuco — René Ribeiro,
Waldemar de Oliveira,
J.C. Cavalcanti Borges.

Êste resumo dos trabalhos desenvolvidos pela CNT, em seu período inicial, demonstra o empenho com que todos os seus componentes colocam o problema do Teatro Brasileiro, em plena ascenção, ajudando o meio teatral a formar uma justa consciência da sua importância, revalorizando obras e figuras do passado e despertando maior receptividade às obras e figuras da atualidade.

Trabalhando, dentro da mais estrita colaboração, em breve tempo, poderá a CNT, oferecer um amplo panorama da realidade teatral brasileira, suas fontes de criação, suas idéias diretoras, seu sentido mais definido.

a) **Tomás Santa Rosa**
Secretário Geral da CNT

A luta não é mais entre o herói e o justo. Nem mesmo entre o sábio e o santo. Mas, entre o dinheiro, solitário, de um lado e do outro, unidos, o herói e o justo, o sábio e o santo; entre o dinheiro e as espiritualidades.

Charles Péguy