

CADERNOS DE TEATRO



N.º 11

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
Jardim Botânico Distrito Federal

Diretor responsável:
João Sérgio Marinho Nunes

Redator chefe:
Maria Clara Machado

Redatores:
Maria Tereza Vargas
Vânia Leão Teixeira

Secretária:
Wanda Torres

Tesoureira:
Eddy Resende Nunes

Colaboram neste número:
Yan Michalski
Cezar Tozzi
Fredy Amaral

PROBLEMAS

CONVERSA SÔBRE TEATRO

GARCIA LORCA

O teatro é um dos mais úteis e expressivos instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou seu declínio. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus setores, desde a tragédia até o **vaudeville**, pode mudar em poucos anos a sensibilidade do povo: e um teatro em destroços, onde as patas substituem as asas pode adormecer uma nação inteira.

O teatro é uma escola de pranto e de riso; tribuna livre onde os homens podem pôr em evidência as concepções morais, velhas ou equívocas, e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem.

Um povo que não ajuda ou não fomenta seu teatro, se não está morto, está moribundo; como o teatro que não registra a pulsação social, a pulsação histórica, o drama de suas gentes e a côr genuína de sua paisagem e de seu espírito, com riso e com lágrimas, não tem direito a chamar-se teatro, mas uma sala de divertimento ou lugar para fazer esta horrível coisa que se chama «matar o tempo». Não me refiro a ninguém, nem quero ferir ninguém; não fala da realidade viva, mas do problema colocado sem solução.

Ouçõ todos os dias falar da crise do teatro, e sempre penso que o mal não está diante de nossos olhos senão no mais profundo de sua essência; não é um mal do que floresce atualmente, ou seja de suas obras, mas de uma profunda raiz, que é, em suma, um mal de organização.

Enquanto atores e autores estiverem nas mãos de emprêsas absolutamente comerciais, livres e sem nenhum contrôle literário ou estatal, emprêsas destituídas de critério e sem garantia de nenhuma natureza, atores e autores, e o teatro inteiro se afundarão cada dia mais, sem salvação possível.

O delicioso teatro ligeiro de revistas, **vaudeville** e comédia musical, gêneros de que sou aficionado espectador, poderia ainda defender-se e salvar-se; mas o teatro em verso, o gênero histórico, e a chamada «Zarzuela» espanhola cada dia sofrem mais reveses, porque são gêneros que exigem muito e onde cabem as verdadeiras inovações, e não há autoridade nem espírito de sacrifício para impô-las a um público a que deve dominar com elevação e em muitas ocasiões contradizer e atacar. Devé o teatro impor-se ao público e não o público ao teatro. Para isto, autores e atores precisam revestir-se de sacrifício, de grande autoridade, porque público de teatro é como as crianças nas escolas: adoram o professor grave e austero que exige e faz justiça, e cobrem de agulhas cruéis as cadeiras onde se sentam os professores tímidos e lisonjeadores, que nem ensinam nem deixam ensinar.

Ao público pode-se ensinar — note-se que digo público e não povo —

pode-se ensinar, porque já vi maltratarem Ravel e Debussy por muitos anos, e assisti depois clamorosas ovações que um público popular fazia a obras rechaçadas antes. Estes autores se impuseram por um alto critério de autenticidade superior ao do público comum, com Wedekind na Alemanha e Pirandello na Itália; e tantos outros.

Assim se deve proceder para o bem do teatro e para a glória e hierarquia dos intérpretes. Manter atitudes dignas na certeza de que serão amplamente recompensados. O contrário é tremer de medo atrás da cortina e matar a fantasia, a imaginação e a graça do teatro que é sempre, uma arte, e será sempre uma arte sublime, se bem que haja havido uma época em que se chamava arte a tudo que nos agradava, para aviltar o ambiente, destruir a poesia e fazer da cena um antro de aventureiros (**um puerto de arrebatacapas**).

Arte acima de tudo. Arte nobilíssima; e vocês, queridos atores, sejam artistas acima de tudo. Artistas dos pés a cabeça, se bem que por amor e vocação haveis penetrado no mundo fingido e doloroso do tablado. Artistas por ocupação e preocupação. Desde o teatro mais modesto ao mais elevado se deve escrever a palavra «Arte» nas salas e camarins; do contrário, vamos ter que escrever a palavra «Comércio» ou alguma outra que não me atrevo a dizer. E hierarquia, disciplina, sacrifício e amor.

Não vos quero dar uma lição, pois me encontro em condições de recebê-la. Minhas palavras são ditadas pelo entusiasmo e pela certeza. Não sou um sonhador. Pensei muito — e friamente — o que penso, e como bom andaluz, possuo o segredo da frieza porque tenho sangue de um velho povo. Sei que a verdade não a possui o que diz «hoje, hoje, hoje» enquanto come seu pão ao pé do fogo, mas aquêles que serenamente observa as primeiras luzes distantes da alvorada no campo.

Sei que não tem razão aquêles que diz: «Agora mesmo, agora, agora» com os olhos postos nas pequenas portinholas da bilheteria, mas aquêles que diz «Amanhã, amanhã, amanhã» e sente chegar a nova vida que amadurece no mundo.

Maio de 1935.

«Um velho problema nos foi impôsto desde os primórdios conscientes de nossa existência e é sob seu imperativo que vivemos. Esforcemo-nos, pois, por mudar o curso das coisas, por transformar os acontecimentos. Isto nos será fácil tendo pureza e sinceridade perante nós mesmos e perante Deus».

Antonin Artaud

O ATOR E A CRÍTICA

Resumo de um artigo de Morvan Lebesque publicado na revista
«Théâtre d'Aujourd'hui»

Na minha qualidade de crítico dramático e amigo de numerosos atores, como ou- sarei evocar a ambigüidade das relações entre o Comediante e o Crítico? Começemos pelo mais simples.

Os autores queixam-se freqüentemente da crítica, e vão até procurar os jornais para formular suas queixas. Os atores são geralmente condenados ao silêncio, e no entanto justamente eles teriam mais direito a recriminações: antes de mais nada, porque há muito mais bons atores do que bons autores; em seguida, porque a sorte que lhes reservamos parece-me ser infinitamente mais dura. Quando estamos redigindo uma crônica teatral, é à peça que nos referimos em primeiro lugar: não nos cansamos de escrever a seu respeito, pesamos minuciosamente seus defeitos e suas qualidades, e deixamos a interpretação para o último parágrafo, freqüentemente muito limitado.

Não me é fácil confessar uma outra razão, mais secreta, que condena os comediantes a um pronunciamento rápido: refiro-me à dificuldade de motivar o nosso julgamento. O crítico, como todo mundo, depende do vocabulário, que se revela muito restrito no que diz respeito aos intérpretes. Durante mais de duas horas, admirei a atuação do Sr. X ou da Srta. Y. Sentado à minha mesa de trabalho, encontro com toda naturalidade centenas de palavras para classificar a peça, mas uma só palavra para o Sr. X («excelente») ou para a Srta. Y («comvente»). De fato, uma intriga pode ser contada facilmente, um texto pode ser interpretado sem esforço, mas uma autoridade cênica ou um belo rosto molhado de lágrimas desafiam o poder descritivo. Os meus argumentos para um bom intérprete esgotam-se muito mais depressa do que os que uso para uma peça. Tenho vontade de dizer simplesmente: «Vão ver!» e devo impor-me um esforço a fim de ser justo para com os comediantes que me agradaram. E no entanto, acredito que um bom crítico pode ser reconhecido principalmente pelos seus julgamentos a respeito dos atores. Com efeito, não se trata mais de literatura, mas sim de «métier». Milhares de «bons espíritos» podem julgar uma peça, mas para julgar convenientemente um ator é preciso conhecer o palco. Eis sem dúvida a razão pela qual os críticos principiantes (recrutados forçosamente na literatura, assim como se recruta os soldados entre os civis) cometem geralmente esse erro, ou digamos, são sujeitos a essa tentação, que aliás nos acompanha durante toda a nossa carreira: confundir o ator com o papel. Esta confusão estabelece-se sobre dois planos: 1º) A tendência que temos para conceder um destaque especial ao papel principal, i. é àquele que o interpreta. 2º) O fato de identificarmos o personagem com o intérprete, e se por exemplo o texto do personagem «soa falso», é ao intérprete que acusaremos desse vício.

Não é nada agradável para uma atriz fazer o papel de Aricie: qualquer que seja o valor da intérprete, todos falarão, evidentemente, de Fedra. E ainda Aricie tem algumas possibilidades de se defender, mas quantas vezes vemos uma «confidente» merecer algum destaque? Entretanto se quiséssemos ser justos, quantas «confidentes» levariam a melhor sobre os intérpretes dos papéis principais! Posso conceber facilmente a decepção de um ator que sabe que está excelente num papel secundário, e ao abrir o jornal encontra-se classificado na grande família dos «etcéteras».

A segunda confusão é muito mais grave. Ela é simbolizada, aos meus olhos, por esse crítico suíço que escreveu recentemente, arrazando a interpretação de Marilyn Monroe no filme «Bus Stop»: «E! preciso tê-la visto no seu número de canto! Que falta de habilidade, que voz pobre e insegura! Um desastre!» Esta apreciação constituiu, involuntariamente, o melhor dos elogios, pois Marilyn representava no filme o papel de uma cantora de cabaret sem voz e sem talento. Mesmo sem cair num excesso tão próximo da tolice, não estamos sempre — no plano estético — muito diferentes daquela célebre soldado de Baltimore que disparou um tiro de revólver contra um «traidor» de um melodrama. Achamos freqüentemente «desagradável» a dicção de um personagem vai-

doso, ou «simplórias» as atitudes de uma «coquette». Numa peça poética, criticamos o intérprete por estar «fazendo poesia», sem compreender que seu papel o exige, ou sem perceber que foi o diretor quem lhe impôs essa arbitrariedade. E realmente, quantas vezes o ator paga pelo trabalho do diretor, cujas indicações podem ser distinguidas muito mais facilmente do que o seu trabalho «exterior»? Quantas vezes, por obediência, o ator se expõe ao mal-entendido! E o infeliz não tem nem mesmo direito a uma explicação.

No teatro, o esforço é mal recompensado e o pequeno formato leva a melhor sobre o grande. A um ator que está balbuciando num tablado de três metros será concedido o dom da «presença», senão do «gênio», quando o mesmo ator, num palco normal, mergulharia na insignificância; em compensação, nem sempre se dá o valor merecido ao talento que é indispensável para «passar» num palco grande. Acrescentemos a isso que a modicidade dos meios ajuda às vezes consideravelmente o ator. Contrariamente ao que poderíamos pensar, um nobre vestido com pano de sacaria seduz mais facilmente do que se usasse uma roupa rica. Uma peça é freqüentemente mais patética nos ensaios do que na representação, pois oferece então um «recoo dramático» ideal. O ator que «joga o jôgo» e que faz «teatro no teatro» leva assim vantagem comparado ao que faz «teatro fora do teatro» e que nos surpreende. Um hábil comediante tem portanto todo interesse em cultivar o que poderíamos chamar de «imprevisto exterior». Alguns — e dos bons — compreenderam instintivamente uma lei equivalente: cultivam os seus tiques até que estes lhes constituam uma reputação.

Como é lástimável a ausência do diálogo entre o Comediante e o Crítico, apesar da situação falsa em que eles se acham, um em relação ao outro! Quando vamos assistir-los, amigos atores, somos seus convidados, mas que convidados estranhos, mudos e mantidos à distância! Não se trata, certamente, de camaradagem, nem de infalibilidade; mas pensem só que nós assistimos a tudo que há no teatro durante o ano todo, que observamos a evolução do teatro do lado de fora, que observamos vocês do lado de fora, e que teríamos freqüentemente muitos conselhos a lhes dar, conselhos que não cabem num artigo. No que me diz respeito, sei por exemplo de um ator X que perde dez anos de sua vida querendo fazer tragédia; dentro de dez anos, se a sorte ajudar, compreenderá que é um cômico; sei de uma atriz — jovem, talentosa e cheia de charme — contratada por um elenco subvencionado para fazer papéis de heroínas, nos quais decepcionará cada vez mais, quando seria admirável de finura e de graça em papéis de môças burguesas. Um tal lucraria entrando para um determinado elenco, um tal lucraria saindo dêle... Dullin dizia que o teatro é uma questão de encontros. Há sete anos venho assistindo a uma série de desencontros, e sonhando com o encontro do autor X com o intérprete Y, do diretor X com o ator Y. Posso estar enganado? Talvez. Não é meu negócio? Talvez. Mas um crítico resigna-se dificilmente a ser somente um número de poltrona, a dizer simplesmente: «Gostei» ou «Não gostei»: para isso basta o espectador. Acontece freqüentemente que a maioria dos meus colegas esteja de acordo quanto a um determinado ponto relativo a um determinado ator, e que a concisão dos artigos os impeça de desenvolver este ponto. Ninguém me convencerá de que um tal acordo não significa nada. Reclamo, para o crítico, o direito de ser um profissional do Teatro como os outros. O direito, por exemplo, de assistir a audições, e até a ensaios, o direito de passar para o outro lado da ribalta. Seria uma revolução? De tanto empregar a palavra, deveríamos finalmente passar à execução. Nenhum Decálogo estipula que o crítico deva ser para sempre um senhor estranho ao palco. Julgo, por exemplo, que freqüentando o teatro tôdas as noites, acaba sabendo mais sobre os atores do que muitos distribuidores de papéis que se contentam com as opiniões que ouvem no seu próprio meio. E conheço um dos nossos críticos que mantém sempre em dia um fichário mais sério e mais completo do que a maior parte dos diretores.

O teatro é também um «negócio de equipe». E não se lucra nunca mantendo afastado um membro de uma equipe.

ARTE DA COMÉDIA

Stephen Haggard, jovem ator inglês pediu alguns conselhos a grande atriz ATHENÉ SEYLER. Daí nasceu uma vasta correspondência entre os dois. Damos hoje alguns trechos interessantes desta correspondência na parte que se refere a comédia.

... Para começar, devo dizer que comédia é simplesmente questão de ponto de vista. É um comentário da vida feito de fora, uma observação sobre a natureza humana. Concordará comigo em que o desempenho emocional de um papel sério implica numa absorção no personagem, identificação com ele, imersão de nossa identidade numa outra? Se concorda, entenderá o que quero dizer quando refiro que, por outro lado, a comédia parece significar o colocar-se fora de um personagem ou de uma situação e acentuar nossa apreciação por alguns de seus aspectos. Por essa razão, requer-se a cooperação de outra entidade a que se dirigirá a observação — a platéia, sendo, em suma, a mesma coisa do que contar uma boa história numa mesa de jantar. Deve estabelecer contacto direto com a pessoa a quem se dirigir, seja o amigo sentado em frente ou os amigos dos camarotes e galerias.

Espero que isso não vá lhe dar impressão de que faço baixo juízo da comédia, assim como algo que deva despantar «o riso do incapacitado», nem que você deva confundir-la com a vulgar piscadela de cima da ribalta, com o fito de estabelecer uma boa amizade, ou qualquer dos truques perfeitamente lícitos, empregados no teatro de variedades, para se fazer, como se costuma dizer, «passar uma piada». Esse tipo de desempenho de comédia é bastante respeitável. Receio, no entanto, não possuir conhecimento bastante a seu respeito ou sobre sua técnica. Minha experiência apenas me permite discutir a interpretação, numa peça, da invenção cômica de um autor.

Quando falo de estabelecer contacto direto com a platéia, quero significar laço psicológico sutil, talvez mero reconhecimento subconsciente de que o objetivo do comediante é o de mostrar alguma coisa a um público e a reação deste faz parte integrante da missão daquele. Será necessário criar um delicado fio de entendimento do personagem que se está representando, entre nós e o espectador, a fim de que, de certa maneira, conjuntamente, seja lançada luz sobre aquele. Parece-lhe chocante isso? Está tão em oposição à moderna teoria do ator perder-se no personagem, esquecendo a platéia, meramente revivendo uma série de circunstâncias, permitindo ao espectador espia-las, despercebido. Por isso, quando falo do ponto de vista da comédia, verifico que o estou considerando como um estado mental, dentro do qual se deseja urgentemente expressar nossa apreciação de algum aspecto de um personagem, a ser feita a alguém mais.

Agora se você pedisse a maneira de criar esse ponto de vista, ficaria embaraçada e isso porque, segundo temo, não seria possível fazê-lo, pois trata-se de uma qualidade que nasce ou não conosco. Caso isso vá parecer demasiado desanimador modificarei minha primeira reação à pergunta e sugirerei a mim mesma que deve ser possível adquiri-la. O que será necessário para tal? Certamente irei chocá-lo ainda mais se disser que sugiro se possua uma maneira leve e superficial de encarar a vida! A comédia, devo dizê-lo, é o rebrilho na água, não as profundidades por baixo: alegre superfície, reflexo de sol — qualquer outra bela metáfora. As águas, porém, note-se, deverão correr profundamente embaixo. Em outras palavras, a comédia deverá basear-se sobre a verdade e sobre o entendimento do valor real de um personagem, antes que possamos torná-lo jocoso. Somente quando inteiramente entendemos uma pessoa, é que seremos capazes de rir dela.

Desgostaria acrescentar aqui outra qualidade que julgo indispensável ao espírito cômico — a bonomia. Sei que isso é discutível, poderá ser idiossincrasia minha, mas no meu entender a comédia está indissolúvelmente ligada à disposição de amabilidade. Tão logo um comentário sobre um personagem se inspire do desprêzo ou da raiva, torna-se trágico, perdendo a luz do riso. A ironia, mesmo a sátira, devem entranhar-se de caridade e compaixão, caso contrário cairão no âmbito do comentário sério.

CARTA A UMA JOVEM ATRIZ

Mocinha,

Sua mãe, foi minha amiga de infância, você recorda-se de me ter visto em pequenina: eis senão quando lhe inspiro uma confiança que a um tempo me atrapalha e comove. Para merecê-la, devo responder-lhe como responderia a sua mãe, sem hesitar, arriscando-me a maçoá-la um tanto ou quanto.

Você representou «Esther» no Sacré-Coeur, «Les Romanesques» em casa dos Ligier-Deschamps e «La Bergère au Pays des Loups» para a fundação de Mme. de Sibeiis; estudou dicção com o excelente Montergueil, «ex-artista dos teatros de Paris»; o seu talento é apreciado na nossa cidadezinha, onde o nome de artista já não causa o mesmo horror que há cerca de quarenta anos, quando de lá me retirei; leu na biblioteca os clássicos todos, além da «Petite-Illustration»; sonhou com as mais lindas representações deste mundo. Nada mais natural que esteja intoxicada e não pense senão no Teatro.

Carreira mais incerta não existe. Não acredito muito em gênios incompreendidos. O escritor, o músico, o pintor, enfrentam a sua tarefa sòzinhos: só dêles depende a sua obra. Mas o comediante — depende dos outros; para alcançar êxito terá de ser dirigido; além do mais, para não fracassar só por sentir-se deslocado, será preciso que o encenador nunca se engane na escolha dos papéis que lhe dá. Atores desconhecidos começaram talvez tendo tanto talento como os mais ilustres. No nosso meio, mais do que em outro meio qualquer, o papel do acaso costuma ser terrível.

Você, com certeza, não teme correr «riscos». Mas, afinal, que riscos serão êsses?

Pertence a tão boa raça que, sem dúvida, não se deixa levar por um simples desejo de exibicionismo, inconsciente embora. É instruída demais — e os poemas que me envia provam tais dons literários — que encontraria meio de exprimir-se sem precisar representar comédias. O que a impela é pois um terceiro motivo: o mais autêntico, o que influi nos maiores. Sente-se boiar na própria pele, tem necessidade de juntar-se a personagens imaginárias: excesso de sensibilidade numa personalidade deficiente.

Suponhamos que tudo corra o melhor possível. Logo de início representa papéis importantes, adequados ao seu temperamento. Ei-la em plena euforia. Mas a cada nova criação, gasta um pouco de si mesma, a sua já tão tênue personalidade mingua cada vez mais. As suas criaturas vivem à sua custa, e quanto mais real o seu talento, mais completamente a elas se dedicará. A princípio com prazer. Depois, tendo já representado tantas cenas de amor, tornar-se-á incapaz de amar na vida. Por mais que se esforce, o faz é representar novo papel — decerto o pior de todos — e tendo disso perfeita consciência. E quando se vir inteiramente absorvida pelas suas personagens, ficará tomada de pânico: o gênio difícil das estrêlas não é nelas, as mais das vèzes, senão desejo de impor-se, conquanto saibam que já não têm personalidade. Exigências absurdas, contínuas mudanças de vontade, embora imperativas, disfarçam-lhes a indecisão; são autoritárias e inconsistentes, além de vaidosas, para não confessarem que já não podem ter orgulho. Acham-nas odiosas ou ridículas, mas na verdade o que são é dignas de lástima.

A idade cedo chega. Logo os seus papéis mais jovens não quererão mais saber de você. O público, que vai perdendo em qualidade o que ganha em quantidade — quanto mais elegante, mais grosseiro, quanto mais cerebral, menos sensível — têm exigências, cruéis, aprendidas no cinema. Mlle. Mars, com mais de sessenta anos, fazia o papel de Agnes; hoje em dia, pateariam Mlle. Mars. Ouvindo, uma noite, o seu interlocutor dizer que você tem vinte anos, a platéia rir-se-á. Papel condenado. Outra noite, uma referência à sua beleza, provocará pilhérias. Mais um papel condenado. E assim outros e mais outros. E quando você fôr uma matrona gorducha, ou sêca-cabeça de múmia encimando um feixe de ossos — quando todos êsses papéis com que você se identificara a tiverem abandonado, não se sentirá apenas só no mundo — sentirá que já não é ninguém.

Convença-se disso, mocinha. Dedicar-se ao Teatro — não como simples empregada ou auxiliar, mas por vocação, é aceitar êsse fim. O que se chama «une bête-de-théâtre» nada mais é que a vítima, destinada ao sacrifício.

Agora que já disse o que devia, se está mesmo decidida a fazer o que quer sabendo o que faz, conte comigo incondicionalmente para ajudá-la a galgar os degraus do altar.

Disponha do seu velho amigo

Gaston Baty

P. S. — Acabo de reler-me: tudo isso é a pura verdade. Êsse o fim de quem vive para o teatro, sobretudo se fôr mulher. Mas fora do teatro, será que existe vida?

Tradução de Esther Mesquita.



NOSSA CAPA:

Anna Maria Magnus representando a Riqueza na peça «Todo Mundo» dirigida por Bárbara Heliadora e apresentada na Igreja da Glória, no Rio de Janeiro, durante a Semana Santa.

UM POUCO DE CENOGRAFIA

De tôdas as ilusões que cultivamos na vida, a mais agradável é a esperança de que se ocupem de nós depois de não existirmos. Este fumo de glória não é desarrazoado, e pode mover-nos a praticar grandes coisas.

Príncipe de Ligne.

A nova terminologia da Cenografia moderna, adquire diversos nomes, conforme necessidade de definição; Assim ela se apresenta como: sugestões cênicas, arranjos cênicos, elementos cênicos ou se preferirmos o francês «décor»; entretanto, todos se resumem numa única palavra: Cenografia. Em resumo **cenografia (do grego skene: cena, grafia-escrita) é a decoração plástica e atmosférica da cena;**

O estudo é vasto e difícil de transpor em poucas ou muitas palavras, embora, no, permita partir de princípios básicos e chegarmos a conclusões bastante satisfatórias, considerando a precariedade de elementos em que nós possamos nos basear. Com a pouca experiência que possuímos nos propusemos escrever este artigo sem nenhuma pretensão de estar dizendo coisa nova.

O bom-gosto, a pesquisa da estilística, a estilização, a escolha das formas e das cores aliados a estética a antevisão do projeto, a observação, o conhecimento de pintura e arquitetura e sobretudo a imaginação são alguns dos requisitos que fazem um bom cenógrafo.

A moderna cenografia inspira-se nas mais variadas origens:

A) NAS IDÉIAS REVOLUCIONÁRIAS DE ADOLPHE APPIA

Appia foi cenógrafo, gráfico, diretor teatral, crítico de arte. Suíço, foi um dos criadores do palco tridimensional em substituição ao palco clássico de duas dimensões, do cenário realista. Como decorrência todo o sistema de iluminação sofreu reforma radical. As primeiras tentativas de Appia foram feitas em 1891 para a representação das obras de Wagner.

B) NA ARQUITETURA;

Com a conquista de novas e variadas formas. A arquitetura esteve sempre presente às coisas do teatro, começando com o advento da perspectiva que veio contribuir de maneira preponderante, dando assim novos rumos às concepções cenográficas. Em eras remotas os cenógrafos foram, na maioria das vezes, grandes arquitetos. É indispensável seu conhecimento para a criação de cenários em ângulo, ilusões de profundidade, efeitos, distorções de formas geométricas, articulação de um croqui por vários processos, etc.

A cenografia contemporânea usa a perspectiva em tôdas as deformações possíveis, em maior escala que a antiga. A clássica perspectiva criava no palco as ilusões de transformações perspectivas não visíveis. O problema espacial das formas e o lugar geométrico que elas ocupam tem máxima importância no palco. O uso ampliado dos praticáveis adquire formas até então, nunca empregadas.

C) NA PINTURA

Com suas inúmeras escolas e tendências. Pintores tornaram-se cenógrafos. Diga-se de passagem, que eles foram orientados por cenotécnicos habilidosos que transpunham o quadro de cavalete nas proporções pequenas para àquelas do teatro. Especialmente no ballet; que esta contribuição se efetivou mas acentuadamente, consistindo num desdobramento dos planos ilusórios do quadro em diversos planos dimensionais. A propósito podemos citar diversos pintores brasileiros que não sendo cenógrafos criaram belíssimos cenários: Portinari, Di Cavalcanti, Lazar Segall, Burle-Max, Heitor dos Prazeres, Flávio de Carvalho, Quirino da Silva, Anahory, Clóvis Graciano, etc. Suas contribuições para o ballet do IV Centenário foi das mais valiosas.

D) NOS GRÁFICOS DA ATUALIDADE

Cujo problema consiste na apresentação de traços dos artistas em forma de desenho em preto e branco. Esse problema se enquadra ligeiramente com o da pintura, entretanto, convém esclarecer que a técnica das Artes Gráficas divergem bastante dos daquela pois, engloba a parte da impressão das máquinas e das outras técnicas variadas que se definem isoladamente.

E) APERFEIÇOAMENTO DA MÁQUINA, O CINEMA, ETC.

Também contribuíram para a evolução da arte da decoração cênica. São usadas máquinas de projeção para efeitos de cena. A exemplo colhemos a seguinte nota: O diretor Frank de Quell obteve este ano um dos maiores sucessos da «história do teatro lírico, ao levar à cena em quatro grandes teatros da Itália, «A Flauta Mágica» de Mozart, com cenários projetados em tela cinemascopo. Pela primeira vez é empregado esse processo, no qual o cenário é desenhado em vidro e projetado depois, em dois telões diagonais, que permitem a mudança instantânea da ação, em óperas constituídas de muitos quadros». Ainda no campo da máquina citamos o caso do emprego das grandes foto montagens como cenários.

Como vemos o campo é vastíssimo e as liberdades são absolutas, pois o que importa é o bom efeito funcional, e artístico, não importando a causa ou os meios que produziram esse efeito.

Com respeito ao capítulo das inovações cenográficas transcrevemos o seguinte parágrafo de Richard Buckle do livro «Modern Ballet Design»: «A última metade do século tem sido tão revolucionária e anárquica nos desenhos para o palco como na política. As simplificações de Gordon Craig, o brilhante colorido de Loie Fuller, a nova palheta dos cenógrafos russos, o cubismo de Picasso, o realismo de Stanislavsky, o construtivismo soviético, as experiências das formas luminosas de Tchelitchev, o neo-romantismo e o cenário escultura, seguiram-se uma após outra. Cada inovador, reagindo ferozmente contra seu predecessor imediato, criou seu novo estilo com convicção e tendo certeza que estava certo, de ser um verdadeiro inovador, e de possuir um estilo realmente novo.

INFLUÊNCIA DOS NOVOS ESTILOS DE REPRESENTAÇÃO SOBRE A CENOGRAFIA

Com a criação de novas escolas de representar, com a nova *mise-en-scène* que usava a valorização justa da luz, veio a necessidade de uma nova cenografia de acordo com aquele novo espírito.

O teatro é uma verdadeira cadeia de entendimentos entre todos aqueles que servem na montagem de um espetáculo. Assim, o cenógrafo deve estar de comum acordo com o diretor da peça que por meio de indicações de entradas, saídas, enfim da marcação da peça fornece ao cenógrafo um ponto de partida para a criação do cenário. Tudo em relação a planta baixa. O cenógrafo deve estar de acordo também com o figurinista, com o iluminador. Todos servindo ao texto, isto é ao autor que deve ser a figura principal da peça. Se o cenarista serve à peça perguntamos até onde vai ou onde começa a sua personalidade de artista. O bom cenógrafo deve estar sempre pronto a renunciar a sua personalidade em favor da peça. Se montamos uma peça onde funcionam praticáveis, se ele serve a diretores com concepções diversas, e se as peças pertencem a épocas das mais distintas, com seus diferentes estilos onde ele poderá demonstrar a sua personalidade? Ele se identificará com seu gosto pessoal que lhe é intrínseco, numa combinação e repetição de determinado colorido peculiar sem contudo perder sua capacidade de criação. Um mesmo tema, uma mesma época, um mesmo estilo podem dar cenários diferentes. Há qualquer coisa de pessoal que todo bom cenarista imprime em seus trabalhos sem deixar de ser fiel ao conjunto da obra.

ROBERTO MONTENEGRO

PARA BEM EXECUTAR JOGOS DRAMÁTICOS

O valor cultural do jogo dramático reside sobretudo num esforço de criação

CHARLES ANTONETTI

TODO O TRABALHO DE CRIAÇÃO É SEU:

O que apresentamos são esquemas apenas. Trampolins para que a imaginação possa saltar para uma verdadeira criação poética. As modificações e mesmo o que for acrescentado será a **marca** da equipe que as utilizar.

Assim é que deixamos, propositalmente de lado anotações sobre vestuários e acessórios.

Se nos contentarmos em reproduzir uma ação igualzinha a descrita no livro, não haverá enriquecimento. É preciso que cheguemos a uma conclusão: cultivar-se é também dar um pouco de si mesmo.

UMA PROGRESSÃO METÓDICA É NECESSÁRIA

Os jogos estão classificados numa progressão precisa. No **Arqueiro**, por exemplo trata-se mais da **manipulação** do arco, das flechas, da espada, do que da manifestação de sentimentos. Já nos demais o sentimento assume maior importância, e devem ser criados **não** numa mímica decalcada da realidade, mas por uma **recriação** por parte do ator das sensações que objetos reais poderiam provocar.

CRISE DE NERVOS OU CONTRÔLE

O jogo dramático é antes de tudo uma escola de sinceridade. Trata-se, evidentemente, não de **demonstrar**, mas sim, de **experimentar** no fundo de si mesmo o sentimento pedido, sem se incomodar com estilo algum preconcebido.

Somente um ser particularmente sensível é capaz de uma tal sinceridade. Geralmente é ainda uma **présa** do sentimento. Seu trabalho parecerá mais uma crise de nervos, com todo esse involuntário despudor com todo esse cortejo de choques físicos, cujas ressonâncias são tão difíceis de avaliar. Portanto, não basta despertar o sentimento. É preciso dirigi-lo e dominá-lo. Sinceridade e controle do sentimento são dois aspectos essencialmente educativos do jogo dramático. E a eles chegaremos através de certas disciplinas impostas que tentarei descrever e que são também métodos de educação.

EDUCAÇÃO DOS SENTIDOS

Imaginemos uma rodela de limão colocada sobre a língua... Obteremos uma reação gustativa. Fácil é demonstrar que todos os outros sentidos podem, também funcionar pela imaginação. O aluno que, pela imaginação faz sinceramente a força necessária capaz de remover uma pedra pesada, penetra numa zona poética que até então lhe era interdita. Descobre um mundo novo. E será uma exploração que não terá mais fim, pois o vento, o oceano e o céu irão nos pertencer. O Universo será nosso.

EDUCAÇÃO DO AFETO

O treino desses jogos sensoriais enriquecem principalmente o gesto, de uma tal precisão que o objeto imaginário, cujo peso e a forma o ator sente, adquire maior realidade que um objeto verdadeiro. O gesto torna-se criador, porque o espectador vê o objeto (evidentemente isto não exclui o objeto real que pode ter seu valor). De mais a mais todo choque sensorial, mesmo imaginário, ecoa no domínio afetivo e constitui um exercício inconsciente de educação do afeto. Assim é que num determinado instante aparece, no aluno, o domínio do sentimento. Pode-se então viver uma situação e nasce daí, o drama.

POESIA EM PRIMEIRO LUGAR

Os temas, na maior parte, partem de uma base concreta para atingir o clima poético, local onde a razão matemática não penetra nunca. Espero que sirvam para descobrir a existência de uma verdade e de um alimento poético tão necessários ao homem quanto a verdade racional e o alimento material.

TRES ASPECTOS DE UM ÚNICO PROBLEMA

Pode-se perceber através dessas pequenas notas, um esboço de um método perfeito para a educação do corpo, dos sentidos e da alma.

Eis a finalidade imediata do jogo dramático. Mas, além dessa finalidade, aparecem outras possibilidades. Os jogos estudados em laboratório tornam-se elementos de espetáculos, que podem muito bem tomar o lugar de «esquetes» ou outras tolices que comumente se usam em reuniões escolares. E, indo mais longe ainda, pode-se adivinhar o nascimento de uma arte dramática propriamente popular, arte viva e espontânea, praticada por pessoas de todas as condições, para pessoas de todas as condições. E poderemos nós prever no momento as ressonâncias de tal arte, no destino do próprio teatro?

CONTRA OS MÉTODOS CADUCOS

A técnica expressa aqui de maneira tão sumária, opõe-se radicalmente àquelas empregadas habitualmente pelos educadores que utilizam o jogo dramático, orientados, ora para a simulação, ora para a «crise de nervos».

O ARQUEIRO

- 1 — Vigília do soldado (passeia de um lado para o outro).
- 2 — Olha, pela primeira vez, ao longe. Não vê nada. Continua.
- 3 — Olha pela segunda vez. Idem.
- 4 — Olha pela terceira vez. Percebe, ainda bem longe, o soldado inimigo.
- 5 — Depois um segundo soldado.
- 6 — Depois um terceiro.
- 7 — Recua lentamente sem perder os soldados de vista. Procura o arco, atrás dele, sem se voltar.
- 8 — Pega o arco. Passa-o de u'a mão para outra com lentidão. Tira uma flecha. Arma o arco. Visa cuidadosamente e atira.
- 9 — Constata com satisfação o resultado.
- 10 — Atira uma segunda vez.
- 11 — Atira acelerado.
- 12 — O tiro acelerado dura 30 a 40 segundos
- 13 — Aproxima-se da muralha e continua a atirar com vontade.
- 14 — O inimigo se aproxima.

- 15 — O arqueiro visa cada vez mais em direção a terra.
- 16 — Visa verticalmente, inclinado sobre a muralha.
- 17 — Recebe uma flechada no ombro esquerdo. Pára.
- 18 — Lentamente vai se dando conta do ferimento.
- 19 — Arranca a flecha lentamente.
- 20 — Depois toma coragem e continua atirando
- 21 — O inimigo fez uma escada.
- 22 — O arqueiro recua, tira a espada e põe-se a esperar.
- 23 — Abate um primeiro soldado.
- 24 — Depois um segundo soldado.
- 25 — Um terceiro consegue superá-lo. Combate com o inimigo situado em posição mais alta que ele.
- 26 — Mata esse inimigo.
- 27 — Toma de uma grande pedra e atirá-a sobre os que estão subindo.
- 28 — Consegue pegar na parte alta da escada, atirando-a ao chão.
- 29 — Triunfo.
- 30 — Põe-se de novo a atirar sobre o inimigo em debandada
- 31 — Recebe uma flechada no peito, em plena ação no momento em que vai armar o arco.
- 32 — Mesma coisa quando da primeira vez que foi ferido. Mas agora, morre.

O TESOURO DA FLORESTA

(Inspirado numa novela de H. G. Wells)

- 1 — Marinheiros a bordo. Alto mar.
- 2 — Postos de comando. Desembarque em Singapura. Contacto com os nativos.
- 3 — A estrada que vai dar na cidade.
- 4 — Acordeon aumentando pouco a pouco.
- 5 — Botequim (o acordeon fazendo o fundo sonoro).
- 6 — A marinheirada se acotovela no bar.
- 7 — Dois aventureiros, numa mesa falam do tesouro. Comentam o plano que têm. («O tesouro está bem escondido») (risos).
- 8 — Dois marinheiros ouvem e se entreolham.
- 9 — Partida dos dois aventureiros, seguidos pelos dois marinheiros.
- 10 — Roubo e assassinio dos aventureiros. Escondem os cadáveres.
- 11 — Barco, pás, enxadas.
- 12 — Viagem.
- 13 — Desembarque. A floresta. A busca.
- 14 — Cansaço, cipós, troncos de árvores, etc... Encontram o local do tesouro.
- 15 — Clareira: «Ah! um buraco!».
- 16 — No buraco uma ossada. Tiram-na. Ferem-se com os espinhos.
- 17 — Vêem o cofre.
- 18 — Trabalho para arrancá-lo. Ferem-se novamente.
- 19 — «Este lugar é cheio de espinhos».
- 20 — Vão se enfraquecendo lentamente.
- 21 — Conseguem tirar o cofre.
- 22 — Abrem o cofre. Estão cada vez mais fracos.
- 23 — Morrem em cima do cofre, com as mãos cheias de ouro

POR DE TRÁS DO MURO

- 1 — O solitário lê em voz alta, passeando da esquerda para a direita. Gesticula «A doçura vitoriosa da cólera é um desejo insaciável de desonras e humilhações, assim como a vaidade é um desejo inesgotável de honra e louvores. A cólera é uma paixão vingativa que nos faz desejar aflições e penas àqueles que nos aborreceram. A pronta e violenta emoção da bile é uma inflamação do coração, que se excita e se acaba num momento. O furor é um transporte passageiro que perturba todos os poderes da alma, tornando-a monstruosa e disforme. Acorrentemos pois a cólera com as cadeias da doçura, como se estivéssemos acorrentando um monstro furioso».
- 2 — Durante o «discurso», o «engraçadinho» entra. Observa o solitário por de trás do muro imaginário, caçoa, atira pedras, hesitando muito antes de jogá-las.
- 3 — Atira uma pedra. Reação do solitário.
- 4 — O solitário procura saber de onde veio a pedra. O outro escondeu-se.
- 5 — Segunda pedra.
- 6 — Nova reação do solitário que vai pouco a pouco aumentando o estado raivoso.
- 7 — A história recomeça várias vezes até que o solitário.
- 8 — Fique realmente com raiva.
- 9 — O solitário por sua vez vai até o muro, briga com o «engraçadinho» que caçoe dêle, afirmando nada ter feito.
- 10 — O «engraçadinho» sai, rindo.
- 11 — O solitário, espumando de raiva, vai se acalmado pouco a pouco.
- 12 — Entra o segundo solitário, que admoesta o primeiro.
- 13 — O primeiro se acalma; sai o segundo.
- 14 — O «engraçadinho» volta.
- 15 — Diálogo entre o «engraçadinho» e o solitário, que pede desculpas por ter se exaltado.
- 16 — O «engraçadinho» afirma mais uma vez sua inocência, e sai.
- 17 — O solitário volta a ler em silêncio.
- 18 — O «engraçadinho» volta, começa à atirar pedras, enquanto que o solitário põe-se a ler em voz alta, cada vez mais forte estóico, sob a chuva de pedras.



SENTIDO DO ESPAÇO

EXERCÍCIOS

Espaço: palco onde o ator representa.

Sua presença (ator) deve corresponder a expectativa da platéia.

Deve pois, ocupar esse **espaço**, não esquecendo nunca que também há outras personagens que ocuparão da mesma forma o palco e que terão por obrigação também preencher o dito **espaço**. É preciso portanto que tudo se engrene qual uma máquina muito bem regulada.

Antes de representar num palco desconhecido (o que sempre acontece em excursões) o ator tem como obrigação tomar contacto com o novo tablado, percorrendo-o em tôdas as direções, com bastante calma, inteirando-se do novo **espaço** disponível. Deve pois o ator, no caso, fazer uma espécie de «levantamento» para cada uma das diferentes cenas.

Saber donde é visto, donde não é, etc.

Podemos destacar quatro séries de exercícios:

- 1) — Espaço orgânico
- 2) — Espaço vegetal
- 3) — Espaço animal
- 4) — Espaço sensível

A — Espaço orgânico

De pé.

Em posição reta.

Ampla respiração

Sentir-se dêsse modo ir aumentando de volume

Diminuir depois.

Procurar ocupar o maior espaço possível apenas com a respiração.

B — Espaço vegetal.

De pé. Pernas afastadas.

Procurar tocar com as mãos o maior espaço possível, podendo mesmo flexionar as pernas, sem que os pés se movam, como se estivessem enraizados.

Lançar-se em tôdas as direções de maneira a delimitar uma esfera (a maior possível).

Seguindo êsse mesmo princípio:

- 1) — Buscar com a cabeça o máximo de espaço:
 - a) ouvindo
 - b) olhando
- 2) — apoiando-se numa perna, tentar com a outra, atingir um objeto imaginário que se encontra bem afastado, sem tocar o solo (os braços em direção oposta contrabalançando assim o peso da perna da frente).
- 3) — **Levar** o objeto imaginário o mais longe possível nas quatro direções, conservando o equilíbrio. Variar as posições: de joelhos, de pé, com os pés juntos.

C — Espaço animal.

Se quero maior espaço, sou obrigado a cair, avançar, subir (andar, correr, saltar). Vejamos o salto.

- a) — Agachado, ir levantando-se procurando atingir um teto imaginário, primeiro com uma mão, em seguida com ambas: **queda** (mas estando o aluno, inteiramente relaxado).
- b) — O mesmo exercício de ambos os lados. O salto, no caso é um meio de atingir alguma coisa, estando a atenção apenas fixada num máximo de espaço.

D) — Espaço sensível.

«Tomar posse» do espaço que nos rodeia, além do limite corporal.

a) — Expressar um «adeus».

Em pé, fazer um círculo bem grande com os braços, tendo a sensação que o gesto ultrapassa a mão, atingindo os que se vão.

Fazer o exercício lentamente.

b) — Em pé, imóvel relaxado. Concentrar-se Respirar bem, enchendo a sala ou o palco com sua presença, sentindo-se ao mesmo tempo, ocupando todos os lugares.

c) — O mesmo começo, mas fazendo abstração dos limites (temas: estar só numa praia). Fazer o exercício lentamente. Fazê-lo com CONVICÇÃO. Apenas o aluno pode saber se o exercício foi bem ou mal executado.

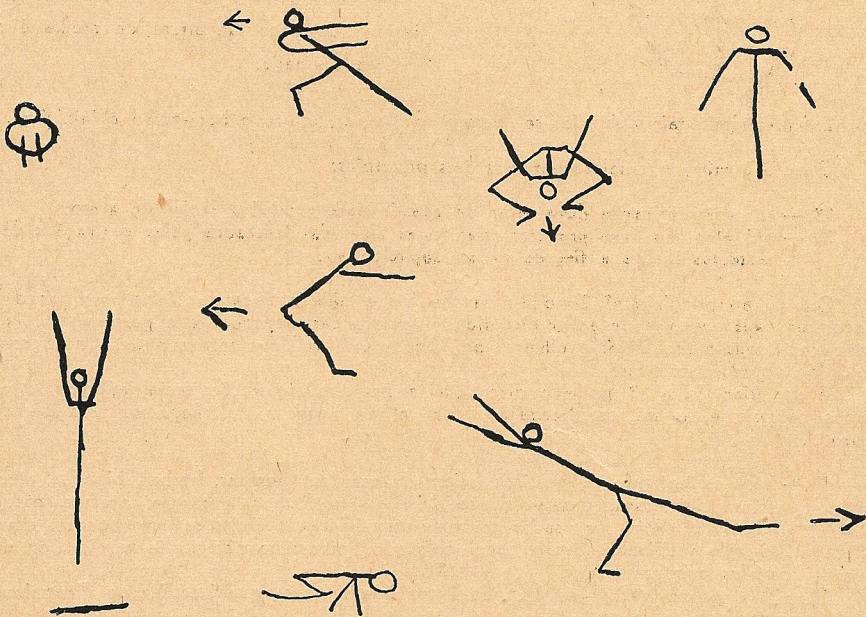
d) — Exercício combinado. Resumindo os quatro espaços de uma vez.

EM CENA

Chegar correndo, parar, olhar, escutar, no limite de seu espaço «vegetal».

Reduzir as possibilidades de movimentos, as pernas, permanecendo eretas, o tronco em posição vertical; a cabeça imóvel. Somente os olhos funcionam. Imóvel «encher-se» do espaço onde se encontra.

Jacques Lecquec.

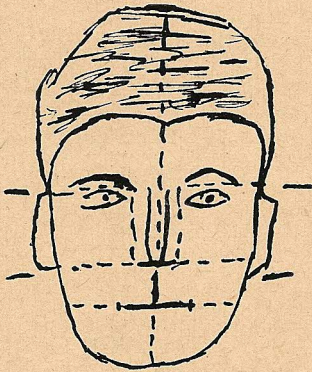


CARACTERIZAÇÃO

DEZ PRINCÍPIOS BÁSICOS DA CARACTERIZAÇÃO

1º — «A caracterização deve estar de acôrdo com a aparência física do ator».

Tal significa que não se deve violar em excesso as proporções naturais não só do rosto como também do corpo. Exemplo mais comum: um nariz um tanto proeminente pode ser diminuído ligeiramente por meio de uma hábil caracterização, mas nunca ser transformado num narizinho... A verdade é que se se modifica uma das partes do rosto vai acontecer uma verdadeira desproporção entre os traços. Como assim? A natureza tem medidas um tanto ou quanto rígidas. De acôrdo com a figura ao lado a linha transversal



que passa pelos olhos divide a cabeça ao meio. Na parte superior o primeiro quarto são os cabelos, o segundo a testa. Na parte inferior, o nariz ocupa a terceira quarta parte e do nariz à ponta do queixo a última parte. Agora no sentido longitudinal, importantíssimo é o espaço entre as asas do nariz. Essa medida determinaria o afastamento dos olhos e tomada em dôbro é a largura da boca. A altura da orelha é a mesma do nariz.

Enfim, quando tais violências se fizerem necessárias, usa-se o bom-gôsto e intuição...

Quanto à mímica facial salientamos dois princípios:

2º — «A caracterização deve estar de acôrdo com a mímica facial do ator».

3º — «O ator não deve procurar criar rugas além das indicadas pelas contrações dos músculos faciais a fim de evitar duplicidade».

Quanto ao princípio nº 2 pode-se aconselhar a não ir traçando tôdas as rugas que encontrar, pois o ator pode achar disparidade entre a caracterização e o personagem. Por exemplo: Rugas muito fortes e olheiras profundas numa velhinha serena e doce trará confusão ao pobre espectador!

E do princípio nº 3 pode-se dizer que a primeira contração facial aparecerão as rugas naturais e as da caracterização, com nítido aspecto de ruapa de estrada de ferro...

4º — «Em se tratando de postiços, sejam de cabelos (perucas, barbas, bigodes, etc.) sejam de massa, gaze, algodão (narizes, bochechas, verrugas, orelhas, etc.) devem somente ser usados se realmente imprescindíveis; se empregados, deve o ator verificar se estão bem colocados para que não tenha o dissabor de vê-los cair em cena».

5º — «A caracterização jamais poderá ser uma máscara que interfira no dinamismo da face do ator».

6º — «A caracterização não deve ser cópia exata da natureza».

7º — «As imagens fantásticas e abstratas devem ser expressas como seres antropomorfos e não sob a forma de máscaras carnavalescas».

Não se pode esquecer que tais imagens são idéias humanas, oriundas dum mundo imaginado pelo artista e como tal devem guardar algo humano. Além do que (sempre pensando em se dar o melhor ao público) tais sêres, que se pode exemplificar por animais em peças infantis, falam, dialogam com o público. Como êste poderia adivinhar suas emoções?

8º — «Ao se caracterizar, o ator deve considerar os princípios da arte decorativa:

a — **simplicidade**, evitando os detalhes insignificantes.

b — **convicção**, tendo em vista a distância existente entre êle e o espectador.

9º — «**Não se deve entrar em cena sem caracterização**».

Êste princípio se baseia unicamente nos efeitos desfavoráveis que a iluminação da cena faz nos rostos dos atores.

10º — «**Quando o ator se caracteriza deve considerar a intensidade da iluminação**:

a — a luz sendo forte e clara — restringe-se o uso das **bases**, usando-se **sombras** com mais liberdade;

b — a luz sendo escura — usa-se **bases** mais profusamente e o mínimo de **sombras**, para que sejam mais contrastantes e transparentes».

A CÔR DA LUZ DA CENA E SUA INFLUÊNCIA NA CARACTERIZAÇÃO

Como acontece com as côres naturais do rosto, a caracterização teatral também sofre influência das diferentes luzes de cena. Por conseguinte, todo ator deve, antes de se caracterizar, estar informado das condições da iluminação.

A — Amarela

Côres

Base rosada

Vermelho

Marron

Azul-claro

Verde-escuro

Cinza

Conseqüências

empalidece

alaranjado

ocre

verde

verde-claro

verde-cinza-escuro

O que fazer?

Carregar o vermelho e o marron.

Cautela com azul, verde e cinza.

Côres

Base rosada	_____
Vermelho	_____
Azul	_____
Cinza	_____
Verde-claro	_____
Verde-escuro	_____
Marron	_____

Conseqüências

empalide bastante
desaparece
violeta
violeta
desaparece
verde-amarelado
quase preto

O que fazer:

Base fortemente rosada.

Vermelho-escuro.

Evitar verde e marron

C — Azul**Côres**

Base rosada	_____
Vermelho	_____
Vermelho-escuro	_____
Azul	_____
Marron	_____

Conseqüências

violácea
violeta escuro
preto
desaparece
verde-cinza

O que fazer:

Base alaranjada.

Evitar vermelho, azul e marron-escuro.

D — Verde**Côres**

Base rosada	_____
Vermelho	_____
Verde	_____
Marron	_____

Conseqüências

amarelo-esverdeado
marron-escuro
desaparece
preto

O que fazer:

Base alaranjada.

Evitar vermelho, verde e marron-escuro

E — Outras côres

Rosa e violeta são excelentes para caracterização

Para luz rosa pode-se carregar o vermelho.

Em caso de não haver tempo de mudar a caracterização deve-se usar bastante pó de arroz, o que faz atenuar as côres.

A NÃO CATARINETA

História popular portuguesa

CÔRO:

Lá vem a não Catarineta!
Que tem muito que contar!
Ouvi agora, senhores,
Uma história de pasmar.

NARRADOR:

Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar;
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.
Deitaram sola de mólho
Para o outro dia jantar;
Mas a sola era tã riija
Que a não poderam tragar.
Deitam sortes à ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cair a sorte
No capitão general.

CAPITÃO:

«Sobe, sobe, marujinho,
Aquele mastro real;
Vê se vês terras de Hespanha,
As praias de Portugal;

MARUJO:

Não vejo terras de Hespanha,
Nem praias de Portugal;
Vejo sete espadas nuas
Que estão para te matar».

CAPITÃO:

«Acima, ao tope real!
Acima, acima, gajeiro,
Olha se inxergas Hespanha,
Areias de Portugal».

MARUJO:

«Alvissaras, capitão,
Meu capitão general!
Já vejo terras d'Hespanha,
Areias de Portugal.
Mais inxergo três meninas
Debaixo de um laranjal:
Uma sentada a coser,
Outra na roca a fiar,
A mais formosa de tódas
Está no meio a chorar».

CAPITÃO:

«Tódas três são minhas filhas!
Oh! quem m'os dera abraçar!
A mais formosa de tódas.
Contigo a hei de casar».

MARUJO:

«A vossa filha não quero,
Que vos custou a criar».

CAPITÃO:

«Dar-te-ei tanto dinheiro,
Que não o possas contar».

MARUJO:

«Não quero o vosso dinheiro,
Pois vos custou a ganhar».

CAPITÃO:

«Dou-te o meu cavalo branco,
Que nunca houve outro igual».

MARUJO:

«Guardai o vosso cavalo,
Que vos custou a ensinar».

CAPITÃO:

«Dar-te-ei a não Catarineta.
Para nela navegar».

MARUJO:

«Não quero a não Catarineta,
Que não a sei governar».

CAPITÃO:

«Que queres tu, meu gajeiro,
Que alvissaras te hei de dar?»

MARUJO:

«Capitão, quero a tua alma
Para comigo a levar».

CAPITÃO:

«Renego a ti, demônio
Que me estavas a atentar!
A minha alma é só de Deus,
O corpo dou eu ao mar».

NARRADOR:

Tomou-o um anjo nos braços,
Não n'ò deixou afogar,
Deu um estouro o demônio.

CÔRO:

Acalmaram vento e mar;
E à noite a não Catarineta
Estava em terra a varar.

O QUE VAMOS REPRESENTAR?

A VOLTA DO CAMALEÃO ALFACE (para crianças)

de Maria Clara Machado

2 atos

Análise: O Coronel Felício dos Santos e sua família (heróis da peça «O Rapto das Cebolinhas») partem para o interior do Brasil em busca de uma receita famosa: o chá de viver bem. Esta receita descoberta pelo velho amigo do coronel, Sabidoso de Sousa é o coroamento da receita do chá de cebolinhas pois o vovô descobre que «de nada adianta ter longa vida, se não sabemos vivê-la». No meio das selvas de Goiás o grupo muito cansado acampa para pernoitar. Naquele dia é a vez da gatinha Florípedes de vigiar. Camaleão Alface, velho inimigo dos que querem fazer o bem, compra um índio com chocolates e rapta Florípedes que se nega a dizer onde está a receita. Aí começam as grandes aventuras da família, entre índios e bandidos até que o bom padre, Joãozinho aparece e Camaleão é mais uma vez desmascarado.

Idéia: A vitória do bem sobre o mal quando todos são amigos.

MECANISMO: Ritmo rápido, sem contudo apressar demais as falas pois é essencial que as crianças ouçam e compreendam tudo que se diz no palco. A gritaria frenética da criança deve ser dominada pelos atores que procurarão serem entendidos quando falam, e não somente vistos quando brigam ou correm.

Personagens: Vovô, Lúcia, Maneco, Gaspar (o cachorro), Florípedes (a gatinha), Si-meão (o burro), Camaleão Alface, Peri o índio boboca, filho do cacique, O cacique, Padre Joãozinho.

Forma: De aventuras.

Cenários Costumes: realistas.

COMO MONTAR: Preocupação em humanizar tôdas as figuras. Os bichos não devem usar máscaras, mas sim algumas características próprias, pois a expressão do rosto nesta peça é indispensável já que os bichos são humanizados.

Público: Infantil.



FABIO SABAG, YAN MICHALSKI e ELIZABETH GALLOTI
na produção do Teatro da Praça

OS TRÊS CORCUNDAS

— faça em um ato — adaptação de Henry Grangé

Análise: Perrin, marido (corcunda) de Julieta quer ter a certeza de que sua mulher lhe é fiel. Vai propositalmente pois, à cidade com a intenção de voltar antes da hora a fim de constatação «in loco». Após a partida do marido Julieta, à janela, procura incessantemente a figura de alguém que talvez lhe venha ver.

Uma canção amorosa é ouvida e eis que precipitadamente entram em cena os três corcundas (Hic, Haec, Hoc) saudando-a com efusão. Julieta prepara-lhes acolhida quando é surpreendida pela inesperada volta do marido. Não há outra alternativa a não ser escondê-los no guarda-comida. Perrin percorre a casa. Não há vestígios. Pode então voltar à cidade...

Mas a surpresa de Julieta é maior ainda... seus visitantes estão mortos, caindo um por vez ao chão, qual enormes fardos! Nada mais restará a mulher do que chamar um tolo coveiro, que além de tolo é seu apaixonado e pedir-lhe que enterre «seu marido». Sai com o primeiro morto as costas (por mais duas vêzes repetirá a cena contrafeito, mas Julieta afirma-lhe ser o mesmo que não se conforma com a morte). Após o terceiro entêrro o coveiro volta satisfeito. «Mimam» a cena de sedução ao som «macabro» do «Dies Irae», mas o entusiasmo do coveiro acalma-se percebendo pela quarta vez, alguém perto do armário. É Perrin, o marido quem volta. «Desta vez não me escaparás», diz o coveiro, dando-lhe em cheio na cabeça. «Mas é meu marido de verdade», dirá Julieta, inclinando-se sôbre o corpo em doce lamentação. O coveiro a consola novamente... tudo ao som do «Dies Irae».

Idéia: «A curiosidade é um defeito muito feio».

Como montá-la: Exige-se um ritmo perfeito e rápido. Uma espécie de desenho animado. Gestos e movimentação precisos, quase marcados. O cenário, praticamente não existirá. Um tablado, uma cortina talvez ao fundo, circundando-o. Objetos: apenas o guarda-comida — que será uma armação, fechada por cortina, evidentemente de côr outra que a cortina que circunda o tablado.

Roupas: Simples elementos jogados sôbre a roupa comumente usada nessa espécie de exercício.

Terá música. E para sua boa execução pedir-se-ia instrumentos de som, bastante vivo: trombeta, saxofone, pistão.

A escolha deste exercício visa principalmente fazê-lo conhecido em Escolas, onde seu uso seria uma aplicação prática (de começo e fim, portanto de maior interêsse para os alunos) das aulas de mímica, ritmo, enfim de formação corporal do ator.

Em sua apresentação diz Leon Châncérel, que muito se ocupou desta espécie de teatro: «Esta pequena brincadeira, de quatro personagens bem executada só poderá produzir o riso, conforme a lei enunciada pelo filósofo Bergson: as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano causam riso na exata medida em que êsse corpo nos faz pensar numa mecânica».

« TODOMUNDO »

PRÓLOGO

Peço aos presentes que me dêem audiência;
Este assunto merece reverência.
A sua forma é de moralidade.
Nome: Convocação de Todomundo.
Mostra que nossa vida, em realidade,
é transitória e passa num segundo.
Esta matéria é rica e preciosa,
uma lição moral e graciosa,
doce de apresentar, levada assim.
A história diz: Homem, desde a partida
Solta a tua atenção para o teu fim,
por mais alegre que te seja a vida:
o pecado bem doce principia,
mas ao fim faz chorar a alma da gente
Verás que Companheiros, Alegria,
Força, como Prazer, como Beleza,
são flôres-de-maio prestes a cair.
Verás que o Rei dos Céus a Todomundo
vai pedir contas, chamar a todos nós:
Dai atenção! Ouvi a Sua voz.



A moralidade medieval inglesa comentada no número 6 dos nossos Cadernos foi representada com grande sucesso dentro da Igreja da Glória a pedido de Monsenhor Franca e dirigida por Bárbara Heliódora. Pedimos a Bárbara algumas impressões sobre o acontecimento:

Difícilmente um local poderia ser tão satisfatório, para a apresentação de um texto como TODOMUNDO, quanto o interior de uma igreja. Escrita no final do século XV por autor desconhecido, esta moralidade tem um caráter tão essencialmente religioso que, principalmente hoje em dia, é dentro do recinto de uma igreja que ela encontra o seu clima mais adequado. A experiência de nosso grupo apresentando TODOMUNDO na Igreja de N. S. da Glória, no Largo do Machado, por iniciativa de Mons. Leovigildo Franca, foi muito interessante por vários motivos: tanto pelo ponto de vista do público quanto pelo do ator, a experiência era nova, e acreditamos que ficou perfeitamente evidenciada a vasta extensão das possibilidades nesse campo hoje em dia inexplorado no Brasil.

Quando foi resolvida a apresentação do espetáculo, tivemos de partir do nada: não tínhamos elenco, não tínhamos facilidades técnicas, toda a produção tinha de ser mantida num mínimo de despesa. Os atores, uns profissionais e outros amadores, todos trabalharam em base estritamente voluntária, assim como o cenógrafo, os figurinistas, e todos aqueles que colaboraram no projeto. O elenco foi formado pelo seguinte grupo: Ivan Cândido, Glaucete Rocha, Paulo Serrado, Jacqueline Laurence, Anna Maria Magnus, Fernando José, Luís Oswaldo e Aristeu Berger (que foi em espetáculos posteriores substituído por Oswaldo Neiva). Se algum sucesso o TODOMUNDO alcançou, foi devido sem dúvida ao entusiasmo e ao espírito de equipe de todos aqueles que nele colaboraram.

Em verdade, nada descreve tão bem o espírito em o qual realizamos nosso trabalho do que a maneira pela qual encontramos nossa figurinista, Marie Louise Nery: Sendo noticiado num jornal o fato de que se planejava realizar o TODOMUNDO na Semana Santa, Dirceu Nery telefonou dizendo que ele e sua mulher gostariam de participar, fazendo os figurinos. Em uma primeira reunião do elenco, antes de termos contato direto com os Nery, havíamos nós dito aos atores que só concebíamos os figurinos de uma peça medieval feitos com aniação, e quando Marie Louise e Dirceu Nery compareceram pela primeira vez a uma reunião da equipe, começaram por dizer «Será tudo feito de saco»; dentro desta unidade de pensamento decorre todo o trabalho

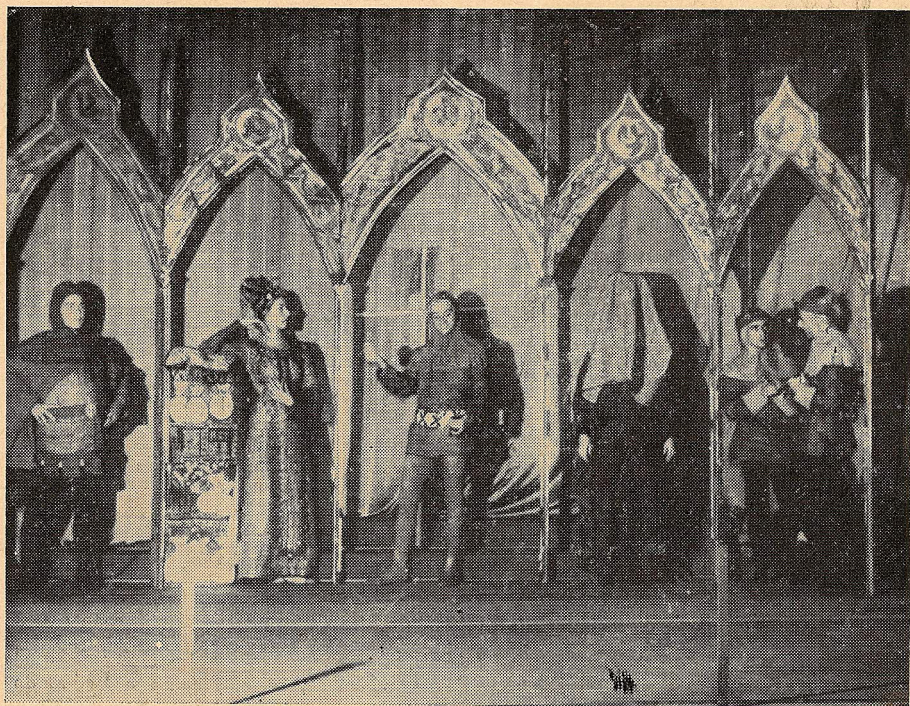
Falemos um pouco, então, da apresentação plástica do espetáculo, que foi apresentado no presbitério da igreja, diante do altar, que era ocultado por uma grande cortina rôxa que normalmente fica por trás do mesmo durante a Semana Santa. O cenário tinha, necessariamente, de ser de fácil manejo, pois era preciso que fôsse retirado cada noite para a celebração das missas na manhã seguinte. Era nossa intenção que não houvesse entradas e saídas de atores durante o espetáculo, e por isso pedimos a Joel de Carvalho que o planejasse à maneira de uma moldura sugestiva do «quatrocento» italiano. A moldura estava armada e vazia quando o povo entrava na igreja, e os atores se colocavam em posições fixas no escuro no início do espetáculo. Essas posições dentro da moldura correspondiam a «campo neutro», isto é, na moldura os atores estavam fora de cena, e dela saíam, adiantando-se, nos momentos em que intervinham na ação. Cinco dos atores faziam mais de um papel, já que personagens que entram na primeira parte da peça não entram na segunda e assim tivemos as seguintes combinações: Morte e Beleza, Boas Companhias e Critério, Primo, Confissão e Cinco Sentidos, Parentes e Fôrça. Com um só papel tínhamos Todomundo e Boas Ações, e o Mensageiro e o Doutor foram fundidos num só personagem, que falava de um púlpito.

Foram os figurinos de Marie Louise Nery que nos permitiram essas mudanças de personagem; foram, todos eles, planejados para mudar de aparência com o simples mudar de uma capa pelo lado do avesso, ou de uma carapuça também feita com duas faces, ou de panejamentos que tombavam a princípio para trás e depois para a frente. Tôdas as roupas foram feitas de saco e enfeitadas com retalhos aproveitados dos guardados de várias pessoas. O efeito final foi muito bonito, sendo que tôda a tintura da fazenda foi feita pela própria figurinista.

O texto de TODOMUNDO tem uma grande qualidade poética e pede uma interpretação muito direta. Variações de ritmo e de emoção são pedidas pelo que é encontrado no próprio texto, e tivemos sempre em mente o fato de que nossa platéia seria menos uma platéia teatral do que uma platéia religiosa. Em todos os espetáculos que realizamos Monsenhor Franca disse algumas palavras iniciais, pedindo silêncio, atenção e lembrando que os aplausos não eram permitidos, mas acreditamos que o silêncio que reinava durante os espetáculos não era só de obediência, mas sim de interesse. O público realmente parece ter aceitado integralmente essa dura lição de moral da Idade Média, e houve inúmeros casos de pessoas que foram ver o espetáculo nos três dias em que foi apresentado. Para os atores, a experiência foi muito satisfatória, sendo interessante notar que foram unânimes em julgar que não sentiram nenhuma falta de aplausos finais.

Aos leitores dêstes Cadernos de Teatro que procuram textos acessíveis para atividades amadoras, podemos dizer que acreditamos que TODOMUNDO pode ser bem realizado por qualquer grupo que estude o texto com atenção. Desde que sejam evitados os exageros, o texto facilita a interpretação de atores não muito experientes e o conteúdo é acessível a todos. Acreditamos que o espetáculo poderá ser muito bem apresentado em frente de uma igreja, desde que haja lugar para o palco. A peça estará em sua casa, pois foi escrita para ser levada a todos e não para platéias de hábitos teatrais tais como os concebemos hoje em dia. Para nós, que trabalhamos para apresentar TODOMUNDO na Igreja da Glória, a experiência foi interessantíssima, principalmente no último dia, com a igreja superlotada, com gente sentada no chão a não mais de um metro e meio dos atores no centro da igreja e formando um círculo que chegava aos degraus do presbitério dos dois lados, estabelecendo um contato íntimo, altamente estimulante, entre atores e platéia.

B. H.



CAMINHO DE ESTRÉLA

PERSONAGENS: 1ª menina; 2ª menina; 3ª menina; 4ª menina; Outras pastôras; Estréla, Vozes, Maria, José, Burro, Vaquinha e Anjos.

1ª CENA

O palco está escuro. Deve representar uma floresta. Vasos com bananeiras e galhos podem dar uma impressão de floresta. As 4 meninas pastôras estão perdidas no escuro.

1ª PASTÔRA — Vamos... vamos... temos que chegar ainda esta noite.

2ª PASTÔRA — Está tão escuro.

3ª PASTÔRA — Tenho medo deste escuro.

4ª PASTÔRA — Estou cansada de tanto andar...

2ª PASTÔRA — Que fome, eu sinto!

1ª PASTÔRA — Vamos... vamos... precisamos chegar ainda esta noite.

2ª PASTÔRA — Não vejo mais o caminho.

3ª PASTÔRA — Tenho medo deste escuro!

4ª PASTÔRA — Estou cansada!

1ª PASTÔRA — Vou acender uma vela... temos que chegar ainda esta noite...

TÔDAS — Temos que chegar ainda esta noite...

(A 1ª acene uma vela num candeeiro. Vêem-se as 4 meninas vestidas simplesmente de sandálias ou descalças com aventais vistosos. Tôdas carregam cestos com presentes. A 1ª leva também um feixe de lenha. Começam a caminhar procurando o caminho, mas a vela se apaga).

2ª PASTÔRA — O vento apagou a vela!

3ª PASTÔRA — (com desânimo) — E ficou tudo escuro de novo...

4ª PASTÔRA — (com desânimo) — Agora estamos perdidas...

2ª PASTÔRA — Estamos perdidas no mato.

1ª PASTÔRA — E Belém?

2ª PASTÔRA — E Belém?

3ª PASTÔRA — E Belém?

4ª PASTÔRA — (com desânimo) — E Belém?

1ª PASTÔRA — Precisamos chegar a Belém.

TÔDAS — Precisamos ver o Menino.

1ª PASTÔRA — E levar a Ele todos os nossos presentes!

2ª PASTÔRA — Eu trouxe ovos tão frescos e uma dúzia de bananas e também laranjas do quintal.

3ª PASTÔRA — Eu trouxe um cobertor de flanela e uma blusinha de tricô para o menino ficar quentinho. Essas noites são tão frias!

4ª PASTÔRA — Eu trouxe 4 balõezinhos de encher para o menino se distrair e um carinho de empurrar e um boneco que sabe chorar...

1ª PASTÔRA — Ah! será que Ele vai gostar dos presentes?

TÔDAS — Ah! Será?

1ª PASTÔRA — Trouxe bolinhos tão quentinhos... e também lenha para fazer um fogueirão... trouxe também um chale para a Virgem, sua mãe...

2ª PASTÔRA — E agora?

3ª PASTÔRA — E agora?

4ª PASTÔRA — E agora, o que que faremos?

2ª PASTÔRA — Estou com tanto sono!

3ª PASTÔRA — E o caminho está tão escuro.

1ª PASTÔRA — Vamos sentar... vamos rezar... vamos esperar... ah! o caminho está tão escuro...

2ª PASTÔRA — Vamos sentar.

3ª PASTÔRA — Vamos rezar.

4ª PASTÔRA — Que noite comprida!

2ª PASTÔRA — Que sono!

3ª PASTÔRA — Que sono!

1ª PASTÔRA — Ah! Belém, porque você está tão longe?

VOZES — Belém está tão perto... tão perto...

3ª PASTÔRA — Ah! Belém, porque você está tão longe.

VOZES — Tão perto... tão perto...

(As vozes vão sumindo, as pastorinhas deitam e adormecem. Da direita aparece uma menina vestida de estréla, a floresta clareia, o refletor deve se dirigir somente à estréla).

ESTRÉLA (solene) — Vinde Pastorinhas
Vinde a Belém
A ver se é nascido
Jesus nosso Bem

(as meninas começam a acordar devagar e olham a Estréla com espanto e admiração).

ESTRÉLA Vinde Pastorinhas
Vinde a Belém
A ver se é nascido
Jesus nosso Bem.

(as meninas levantam-se)
1ª PASTÓRA (com alegria) — Uma
estréla! —

2ª PASTÓRA (com alegria) — Uma
estréla!

3ª e 4ª PASTÓRAS (baixinho, com espanto) — uma estréla...

11ª PASTORA — Estrelinha, leva-nos a Belém?

2ª PASTÓRA — Estrelinha, mostra-nos o caminho.

3ª e 4ª PASTÓRAS — O caminho que nos leva a Jesus.

ESTRÉLA Vinde Pastorinhas
Vinde a Belém
A ver se é nascido
Jesus nosso Bem.

1ª PASTÓRA (puxando as outras pela mão e dirigindo-se à Estréla que com elas começa a caminhar pela floresta. Para dar a idéia de longa caminhada, elas devem sair e tornar a entrar por entre as árvores e mesmo sair de cena e tornar a voltar em zig-zag por entre as árvores).

Vamos ver a Estréla
Sairemos pela Estrada cantando,
Sairemos de mãos dadas,
E acordaremos as brancas e tímidas
ovelhas
Iremos surpreendê-lo, Pequenino e
Simples,
Sua inocência iluminará os caminhos
felizes dormindo

Vamos ver a Estréla!

(Augusto F. Schmidt)

2ª PASTÓRA — Vamos seguir a estréla.

3ª PASTÓRA — E acordaremos as brancas e tímidas ovelhas...

4ª PASTORA — Iremos surpreendê-lo pequenina e simples...

2ª PASTORA — Sua inocência iluminará os caminhos...

TÓDAS — Vamos seguir a estréla...

(À medida que elas vão caminhando, surgem outras pastorinhas também vestidas simplesmente com trouxa na cabeça, jarro d'água, pote de leite, etc., etc. Estas se juntam às 4 e continuam a caminhar cantando):

A Estréla Dalva
No céu desponta
E a lua anda tonta
Com tamanho esplendor
E as pastorinhas para o consólo da lua
Vão dizendo pela rua lindos versos de

(Repetem duas vêzes)
ESTRÉLA (parando e mostrando uma luz ao longe):

Lá está a Luz
Vêde Pastorinhas
Lá está Jesus
Adeus menininhas

1ª PASTÓRA — Belém.

2ª PASTÓRA — Belém.

TÓDAS — Jesus!

PANO

2ª CENA

Um presépio vivo bem simples — bancos de madeira — um monte de palha. No canto uma bilha d'água. Vasos de plantas. Ao fundo do presépio num plano mais alto alguns meninos ou meninas vestidos de anjos, camisola simples sem asas. A manjedoura e o menino. S. José, N. Senhora, o burrinho e a vaquinha em atitude de adoração, enquanto o côro dos anjos canta o «Gloria in Excelsis Deo». Quando os anjos acabam de cantar aparece a estréla.

ESTRÉLA Vinde Pastorinhas
Vinde a Belém
Que é nascido
Jesus nosso Bem.

(A estréla sai pelo lado). Ouve-se aumentando gradativamente a canção **das pastorinhas**, a mesma que elas cantavam no primeiro ato. Elas podem surgir por entre o público ou então do lado que a estréla chegou. Quando vêem o presépio param de cantar. As 4 chegaram-se mais até a manjedoura enquanto o resto fica ajoelhado mais atrás.

1ª PASTÓRA — Aqui estamos para o menino adorar.

2ª PASTÓRA — E muitos presentes queremos lhe ofertar.

(Maria e José levantam-se)

JOSÉ — Sêde benvidas, pastorinhas.

MARIA — O menino de tudo há de gostar.

(Maria segura o menino no colo e mostra-o às meninas).

1ª PASTÓRA — (Oferecendo seus presentes e colocando-os aos pés da manjedoura).

Trouxe bolinhos bem quentinhos e também lenha para fazer um foguinho... trouxe um chale para a senhora sua mãe...

2ª PASTÓRA — Eu trouxe ovos tão frescos! e uma dúzia de bananas e também laranjas do quintal. (coloca tudo aos pés de manjedoura).

3ª PASTORA — Eu trouxe um cobertor de flanela e uma blusinha de tricô para o menino ficar quentinho nestas noites tão frias... (Coloca tudo aos pés da manjedoura).

4ª PASTORA — Eu trouxe 4 balõesinhos de encher para o menino se distrair e um carrinho de empurrar e um boneco que sabe chorar...

JOSÉ — Pastorinhas, o menino vos quer bem.

MARIA — Vêde, pastorinhas, o menino vos sorri...

1ª PASTORA — Oh! o menino nos sorriu (virando-se para as outras). O menino nos sorriu!

TÓDAS — O menino sorriu!

2ª PASTORA — O menino gostou de nossos presentes!

1ª PASTORA — Vamos então festejar o sorriso de Jesus!

2ª e 3ª PASTORAS — Vamos dançar!

4ª PASTORA — Vamos cantar!

1ª PASTORA — Pois se o menino nos sorriu é porque Ele nos quer bem.

(Tódas as pastôras dão a mão e começam a dançar e cantar. Existem muitas canções de pastorinhas. Enquanto as Pastôras cantam e dançam a Virgem com a criança no colo e S. José sentam-se no banco. Também o boizinho e o burrinho começam a dançar de alegria. Acabado o canto tódas olham o presépio para ver se

o menino gostou. O boi e o burro voltam para os seus lugares. N. Senhora torna e colocar o menino na manjedoura).

2ª PASTORA — Será que o menino gostou?

TÓDAS — Será?

MARIA — Sim, pastorinhas, o menino Jesus gostou. Ele vos quer bem, Ele vos sorriu. Agora vinde adorá-Lo; aproximai-vos. Ele vos quer bem.

1ª PASTORA — Vamos agora adorá-lo.

TÓDAS — Vamos!...

1ª PASTORA — Vamos — Vamos oferecer a Ele o nosso coração.

TÓDAS — Vamos!...

(Elas se aproximam e algumas ajoelham, outras abraçadas vão chegando. Maria e José também o adoram. O palco vai escurecendo com luz azulada. Os anjos e as pastôras começam bem baixinho a cantar:

Noite Feliz

Noite Feliz

O Senhor, Deus do Amor

Pobrezinho, nasceu em Belém

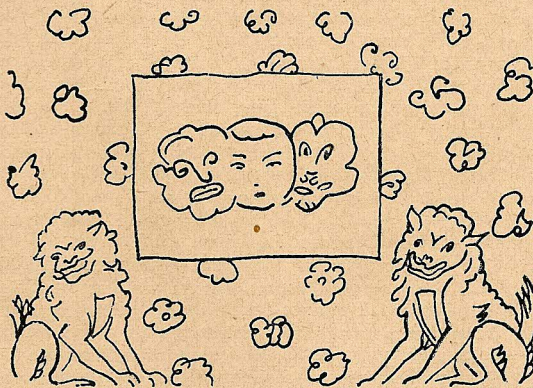
Eis na Lapa Jesus nosso bem

Dorme em Paz, oh! Jesus! (bis)

Acabado êste verso elas vão apanhando os cestos vazios, as trouxas e bilhas e devagarinho vão se afastando ainda cantando baixinho.

(PANO — FIM)

M. C. M.



«O B.T.T.F. DA COEXISTÊNCIA PACÍFICA NO TEATRO»
por Pierre FRESNAY

Tôdas as peças bem feitas, dentro da sua
respectiva forma, têm razão.

(Charles Dullin)

O Teatro é, exatamente, aquilo que não pode ser definido. Pessoas vão ao teatro; outras escrevem para o teatro; outras fazem teatro. Mas não se explica o Teatro. Ninguém sabe ao certo onde ele nasceu, nem quem eram os seus pais; trata-se de uma espécie de criancinha que foi encontrada em alguma parte; na porta da igreja, sem dúvida, mas também nas praças públicas. Ele tem vários estados civis. O teatro «de boulevard» é filho daquele da praça pública: um teatro leigo, quero dizer um teatro que não é sagrado, e livre de toda e qualquer metafísica; mas não se pode resumir-lo pela eterna história do marido enganado. O teatro de «boulevard» tem os seus títulos de nobreza: «Le menteur» será acaso outra coisa senão uma excelente peça de «boulevard»? E «Place Royale»? E «Les Plaideurs»? E Molière — que, aliás, não se privava de explorar abundantemente o tema dos maridos enganados — ? E Marivaux?

O teatro de «boulevard» tem alguns maus amigos, da mesma forma como tem sólidos inimigos. Acontece-lhe, às vezes, cair na pretensão e na vulgaridade, como acontece também ao teatro sagrado — cujas obras-primas admiro, evidentemente — mergulhar no falso patético e na tolice.

Tudo é Teatro. «Ricardo III» não pode ser comparado com «Andromaque» como «Andromaque» não o pode ser com «Le Voyage de Monsieur Perrichon», e no entanto, em todos os casos, trata-se sempre de Teatro. A verdade é que, na ausência do gênio — coisa muito rara — o Teatro, e todos os teatros, só precisam de talento para se justificar. É ele, o talento, quem pode transformar o triste salão onde a burguesia vem se sentar com tôdas as suas pretensiosas tolices na hora do chá, no lugar mais engraçado do mundo; é ele quem traz vida onde só havia morte, paixão onde só havia indiferença; é ele quem cria o «fato teatral» fenômeno impossível a definir, e faz com que, por uma noite, algumas centenas de desconhecidos se interessem pela vida de outrem, se deixem raptar das suas próprias peles para perder-se naquilo que não lhes diz respeito. Nada pode impedir este «fato teatral» de surgir quando os fatores imponderáveis que o produzem estão presentes; negá-lo quando está patente, é pecar contra o Teatro, da mesma forma como se peca contra ele quando se pretende codificar os meios de criá-lo.

Ora, a situação na qual nos encontramos hoje é a seguinte: de alguns anos para cá constituiu-se na França um «brain-trust» do teatro — criação meio espontânea, meio combinada — que positivamente rege o nosso teatro, pretendendo libertá-lo. Nascido de um certo estado de espírito jornalístico, político e, como era de se esperar, mundano, apresenta ele tôdas as características dos organismos desta natureza: dons brilhantes, maneio fácil da pluma, mas por outro lado uma tendência desconcertante para a classificação, para o estabelecimento de hierarquias, gosto de normas que costuma exprimir-se através de «slogans» e que, rapidamente, cristaliza-se em psicoses. A questão de saber se a nossa crítica dramática dirige este «brain-trust» ou só o segue, não tem muito interesse: o fato é que ela faz parte do movimento.

O «planning» editado pelo nosso B.T.T.F. (brain-trust teatral francês) traduz uma obsessão pelas teorias freudianas digeridas às pressas, uma outra obsessão pelo internacionalismo e populismo, e uma pretensão maníaca à grandeza. Tudo que nos vem de fora, tudo que é oposto à nossa maneira natural de pensar e de sentir, tem um interesse simpático assegurado de antemão. Exotismo, cerebralidade, sexualismo, esoterismo, beleza às avessas, cômico (a rigor) sob a condição de ser excessivo, eis as características exigidas previamente de cada peça para conceder-lhe a licença de afirmar-se no palco. Os clássicos franceses beneficiam todavia de um regime de exceção, e até de um preconceito favorável, aliás bem necessário, já que se esses clássicos tivessem sido, por um vão desejo de coerência, excluídos do «planning», os teatros aceitos pelo B.T.T.F. só dariam um número bem pequeno de representações em cada temporada: a procura de novos autores franceses não figura entre os seus pontos fortes.

Em primeiro lugar é suspeita, naturalmente, toda produção dramática moderna apoiada sobre a tradição do teatro de costumes e do teatro de caracteres, fiel ao diálogo direto,

não sobrecarregado de literatura, e que tenta evitar a perda do segrêdo da construção dramática. Repudiar todo excesso, conservar o senso do ridículo e dos ridículos, recusar de admitir que o espetáculo que diverte sem riso vulgar possa ser tão digno de estima quanto o espetáculo que comove, exalta ou conduz a meditação, eis uma posição teatral que não merece nem mesmo a violência, mas simplesmente o desprezo do B.T.T.F. Coitado do teatro de «boulevard»!

No entanto, existe sempre um numeroso público — de longe o mais numeroso, se não o mais ativo — que deseja ser deixado tranqüilo no seu gosto dos espetáculos: um público que não pretende, pelo menos neste ponto, ser dirigido; um público a quem o B.T.T.F., as suas doutrinas e a sua missão, aborrecem e irritam. É este o público que faz os sucessos espontâneos, os sucessos que o pobre teatro de «boulevard» continua alcançando. Este público não range os dentes se a cortina que se abre deixa ver o cenário de um apartamento normalmente mobiliado e iluminado, e admite com alegria a perspectiva de divertir-se, mais uma vez, com a história de um amor normal entre um homem e uma mulher, contanto que o autor tenha conseguido, graças a uma posição engenhosa mas verdadeira dentro dos personagens, graças à simples oposição dos temperamentos desses personagens, criar entre eles alguma relação nova; um público que se abandona, contente, ao cômico que jorra da verdade dos caracteres; um público que se deixa levar, sem discutir, por cada reviravolta na estrutura da peça.

Um triste joquinho sem graça, aos olhos do B.T.T.F.

Contudo, tenhamos confiança. Num só temporada, o B.T.T.F. acaba de descobrir, sucessivamente, «Cyrano» e «Le Demi Monde»: todas as esperanças de coexistência pacífica são permitidas. E quem sabe se o teatro de «boulevard» não será considerado, amanhã, como um teatro de vanguarda? Com efeito, o que é a vanguarda senão aquilo que não está na moda? E que é que deixa de estar na moda mais facilmente do que a própria moda? ..

DO PARIS — THÉÂTRE

ESTÃO SUSPENSAS AS ENTRADAS DE FAVOR

Henrique Oscar

Tendo ido a São Paulo para assistir a «Chapetuba Futebol Clube» de Oduvaldo Viana Filho, no Teatro de Arena e «Gimba, o presidente dos valentes», de Gianfrancesco Guarnieri no Teatro Maria Della Costa — espetáculos que comentaremos nesta seção nos próximos dias, deparamos na bilheteria do segundo daqueles teatros com um tradicional aviso que há tempos não víamos. «Estão suspensas as entradas de favor». Informação desagradável, constrangedora, e a que as companhias só se decidem a recorrer em de sespêro de causa, é uma consequência de um sério mal com que nosso teatro luta, a par de tantos outros. Os leitores e, de um modo geral, todos aquêles que se interessam por teatro, conhecem as condições precárias em que financeiramente vivem todas as nossas companhias. Via de regra atuam em teatro por cujos aluguéis pagam quantias fabulosas; têm sérias despesas de montagem, folhas de pagamento onerosas, a publicidade é cara e ainda há os direitos autorais. E nem sempre a bilheteria corresponde. O público é limitado e, apesar do preço alto de ingressos, a receita muitas vezes não cobre os gastos...

Ora, dada essa situação de permanente insegurança financeira das companhias, o costume de pedir ingressos de favor para seus espetáculos constitui para elas uma verdadeira ruína. Muitas vezes um ingresso dado é um bilhete que deixa de ser vendido e na maioria dos casos quem pede a entrada de favor está em condições de pagá-la. Não se economiza em outras coisas, mas no teatro sim. Essas pessoas parecem esquecer as dificuldades materiais que enfrentam as companhias para substituir a ignoram os prejuízos que lhes causa com sua atitude.

Em geral, são as pessoas conhecidas ou que têm conhecimentos nas companhias. Conhecidos de atores, do empresário, ou do autor, quando não são amigos de amigos daqueles. No fundo acreditamos que é mais a satisfação pessoal de mostrar que se conhece os artistas, que se é amigo deles — que se tem intimidade com o pessoal do teatro — que propriamente impossibilidade de despender a quantia do ingresso. E se fôsse esta última hipótese, o espectador que não pode pagar muitas vezes o preço da entrada, iria menos vezes — pagando — o que seria ainda um alto negócio para as companhias. Estas ficam constrangidas de recusar o pedido de ingresso de seu fulano ou de dona beltrana, pessoas conhecidas, importantes e que não só poderiam como deveriam pagar entrada, mas que acham que não devem fazer justamente porque são importantes ou conhecidos.

Consta que quando realizou sua segunda temporada no Teatro Dulcina, a Companhia Tônia-Celi-Autran também teve de fixar em sua bilheteria um cartaz com os mesmos dizeres.

E cada dia, a todo instante ouvimos das pessoas de teatro queixas contra essa mania que existe entre nós de não pagar entrada. E se agora trazemos o fato para esta seção é, não só porque a medida tomada pelo empresário Sandro Poloni mostra a agudeza do problema, como porque de outros conjuntos daqui do Rio temos recebido também apelos no sentido de lembrar às pessoas que dizem gostar de teatro, e que o freqüentam, o mal que lhe fazem com sua atitude que, insistimos, na maioria dos casos não corresponde a uma real impossibilidade de pagar o preço dos ingressos.

Parece que as que mais sofrem com esse abuso são as companhias novas. É impossível que as pessoas imaginem que se trata de amadores, que seus integrantes não vivem de teatro e que assim não precisam de receita da bilheteria. No entanto, o Teatro da Praça e o Teatro do Rio, por exemplo, são conjuntos profissionais, que pagam seus atores e o próprio «Tablado» se ainda não paga os intérpretes, nem por isso deixa de ter inúmeras despesas de montagem, de publicidade, inclusive uma contribuição para o Patronato Operário da Gávea que lhe cede a sala, etc...

Ao contrário, êsses conjuntos, justamente porque estão numa fase ainda de fixação e porque não têm as características tipicamente comerciais das companhias mais antigas e já estabelecidas mais sólidamente na praça, com seu público certo, precisam de melhores receitas, de conciliar sua situação material para poderem ir adiante. E menos ainda se justifica o pedido de ingressos gratuitos para os espetáculos dêsses conjuntos, uma vez que habitualmente cobram preços inferiores aos das outras companhias.

O próprio crítico é inúmeras vezes solicitado a obter ingressos para amigos, colegas, etc... Habitualmente as pessoas não se dão conta de que ninguém está em posição menos cômoda para fazer isso que é crítico: pedir favores, mesmo que não sejam para êle, a companhia ou artistas que têm tantas vezes criticado desfavoravelmente é algo muito desagradável. Nós pessoalmente, na grande parte dos casos nos recusamos a fazer isso. Mas, de repente, lá vem um pedido que não podemos recusar. E em cada dez vezes uma há em que, afinal não podemos deixar de solicitar o ingresso que nos é pedido.

Mas deixemos de lado o caso em que é ao crítico que se pede para arranjar ingressos de favor e constitui uma questão à margem, para assinalar apenas o problema geral do mal que é o costume de pedir entradas gratuitas às companhias. Se estas estão tendo sucesso, não é verdade que não cause prejuízo dar entradas gratuitas: estas são bilhetes que deixam de ser vendidos. E se a bilheteria vai mal, poder-se-á sempre admitir que um terço, um quarto, ou — na pior hipótese — um quinto das pessoas que pedem ingressos de favor, não os conseguindo pagarão. E será sempre mais interessante ter mais dois espectadores pagantes do que dez caronas... Temos certeza de que se as pessoas que costumam pedir ingressos de favor se dessem conta dos inconvenientes de sua atitude, a grande maioria delas passaria a comprar suas entradas...

TRANSCRITO DO DIÁRIO DE NOTÍCIAS

IMPORTÂNCIA DE UM FESTIVAL

SABATO MAGALDI

«Não sabemos se o noticiário jornalístico, por meio do qual os leitores puderam seguir o II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, encerrado na semana finda em Santos, conseguiu expressar tôda a importância do acontecimento. Aquêles que, sob um ou outro pretexto, acompanharam a longa e exaustiva jornada, se sentiam progressivamente empolgados, e não será exagero considerar o certame uma das realizações capitais na vida teatral brasileira. Os deméritos registrados em vários setores se apagam diante do extraordinário significado do conagraçamento de perto de mil jovens, provenientes do Norte ao Sul do país, nesse ato de teatral, e será mesquinhez ou incompreensão referir-se a êles. O Festival de Santos abalou

muitos dos juízes sobre a realidade cênica brasileira, e num sentido de maior confiança no entusiasmo da juventude — a súbita, ingênua e reveladora descoberta de que o horizonte do nosso teatro não se confina ao Rio e a São Paulo mas se espalha de Belém a Porto Alegre, num fervor e idealismo artístico que se agigantam em face das melancólicas contingências comerciais a que estão sujeitas as companhias estáveis. É certo que entre as melhores intenções e os resultados objetivos se colocam muitas vezes abismos irremediáveis. Mas um fator essencial para a consumação do teatro é o desejo de alguns oficiais de realizar-se artisticamente na procura de uma comunicabilidade que subtende uma mensagem humana transmitida aos espectadores. O clima religioso em que deve processar-se toda grande arte aqueceu as menores manifestações do Festival.

Começemos pelos aspectos públicos do certame. Todos os que lidam na política teatral sabem como é difícil interessar as autoridades pela nossa arte. O voto não representa muitos votos e, como são pequenas suas vantagens eleitorais, é relegado a plano secundário nas cogitações dos governantes. Dêsse ponto de vista, o Festival representou uma admirável promoção publicitária da atividade cênica. Os poderes federal, estadual e municipal irmanaram-se no prestígio financeiro ao certame, acima das injunções partidárias. Reitores de várias universidades compareceram à cerimônia inaugural, o que pode significar o início de um efetivo estímulo ao teatro no programa dos estudos superiores. E, mais do que isso, colaborando com perto de dois milhões de cruzeiros nas despesas, o povo santista deu uma demonstração admirável de espírito público, tão raro em nossos meios financeiros. O Festival teve, para Santos, outro mérito incontestável: além da propaganda da cidade, feita em todos os cantos do país, sentiu-se o reclamo de incrementar lá o teatro. Nos doze dias que durou o certame, pensou-se seriamente na construção de casas de espetáculos e foi lançada a pedra fundamental do Teatro Estudantil de Vanguarda, num terreno doado há vários anos ao Centro dos Estudantes, e que poderia, por falta de recursos, ter destino diferente.

Quanto às apresentações artísticas, impressionou-nos de início, o número significativos de talentos espalhados pelo Brasil. Há intérpretes promissores praticamente em todos os grupos, valendo assinalar que o melhor ator — Carlos Miranda — é paraense, e dois dos distinguidos na relação dos melhores — Wolney Assis e Dalmo Teixeira — representaram respectivamente o Rio Grande do Sul e Goiás. A fornada de elementos novos revela uma real seriedade na pesquisa e meios de expressão que mereceram o maior estímulo.

Outra característica animadora do Festival foi a grande qualidade do repertório. No primeiro certame, realizado no Recife, Paschoal Carlos Magno anunciou que os grupos participantes do segundo ilustrariam as várias épocas e escolas da história do teatro. Dificuldades de vária ordem impossibilitaram a concretização da idéia. Entretanto, não desmereceu o projeto primitivo a escolha dos textos: o Norte-Teatro Escola do Pará encenou: «Édipo-Rei», de Sófocles; a Escola de Arte Dramática de São Paulo, «A Devoção à Cruz», de Calderon de la Barca; o Teatro Experimental de Comédias, de Araraquara, «A Cova de Salamanca», de Cervantes, «Marido espancado, traído e feliz», de Boccaccio (em adaptação de Casona) e «Como ele mentiu ao marido dela», de Bernard Shaw; o Teatro Experimental da Pontifícia Universidade Católica do Distrito Federal, «A Escola de Maridos», de Molière; o Teatro da Coruja, da Universidade do Rio de Janeiro, «Saltuza», de Andrea Calmo; o Teatro Universitário de Pernambuco, «As Guerras do Alecrim e da Manjerona», de Antônio José; o Teatro da Universidade de Porto Alegre, «Egmont» de Goethe; o Teatro Universitário Catarinense, «Não consultes médico», de Machado de Assis; e o Teatro do Estudante da Paraíba, «João Gabriel Borkman», de Ibsen. Outros conjuntos apresentaram obras modernas de mérito, entre as quais as de autoria de Garcia Lorca, Steinbeck, Saroyan, Pirandello, Tennessee Williams, Brecht, O'Neill, Giraudoux e Faulkner. Essa simples enumeração de nomes atesta o nível intelectual dos responsáveis pelos grupos, mais digno de elogios se se lembrar que, há alguns anos atrás, os amadores de todo o país se fechavam no pior repertório brasileiro, o único divulgado em revistas e publicações de ínfima qualidade. A citação de clássicos e modernos estrangeiros de valor nos deixaria ainda insatisfeitos se o Festival esquecesse a dramaturgia brasileira. Nesse particular, além da montagem de Nelson Rodrigues e Ariano Suassuna, o certame teve o mérito de revelar dois jovens autores: o paulista José Celso Martinez Corrêa e o pernambucano Aldomar Conrado. Tanto «A Incubadeira» como «A Grade Solene» são peças cheias de defeitos, mas ficou patente nas montagens a vocação inequívoca dos dramaturgos. O tempo e o árduo trabalho podem incluí-los entre os nomes expressivos da nossa literatura cênica.

«O Festival invadiu todos os setores da vida de Santos e não obteve uma participação maior do povo em virtude da exiguidade de certas platéias. A imprensa local chegou a não anunciar os espetáculos pelo temor das situações desagradáveis nas portas dos teatros. No Independência, formavam-se filas intermináveis de espectadores desejosos de aproveitar as poucas vagas deixadas pelos estudantes. Não havia montagem sem excesso de lotação, ocupando-se as passagens e os poucos metros de piso entre a primeira fila e o prosênio «A devoção à

crú», encenada ao ar livre, em frente à Igreja de Nossa Senhora de Pompéia, foi certamente uma das mais belas festas do teatro brasileiro. Só os comícios reuniram entre nós tanta gente e, com o queixo encostado ao imenso praticável em que se movimentavam os atôres, numerosas crianças acompanhavam respeitosas e atentas o espetáculo. O Teatro Adolescente de Recife apresentou também, por iniciativa própria, «A via sacra» de Ghéon, no interior dessa igreja, arrastando numeroso público da cidade. Realizou-se uma «Manhã de teatro infantil», na qual dezesseis espetáculos foram oferecidos gratuitamente às crianças santistas. Numa tarde, o Teatro da Hebráica do Rio reuniu grupos de estudantes para apresentar «shows» em hospitais e asilos num tributo de gratidão à cidade que tão bem os acolhera. Tudo isso confere ao teatro, em nossos dias, o poder mágico que fôra um dos seus apanágios nos grandes períodos históricos. A vitalidade do teatro ficou amplamente atestada no certame de Santos.

Era de ver-se o espírito de cooperação, a fraterna camaradagem entre todos os participantes. As vezes, num só teatro, encenavam-se quatro peças num dia. Uns ajudavam os outros a montar os cenários, a fazer a iluminação com refletores obtidos por empréstimo. A competição, a luta pelos prêmios perdeu a importância diante do desejo de todos de confraternizar-se. Para mostra da eficiência e prova do extraordinário talento de improvisação do brasileiro, alguns milagres passaram-se. No último dia do festival, os gaúchos apresentaram, às 10 horas, no Coliseu, o «Egmont», com cenários mutáveis e diversos estrados. Antes das 13 horas, o palco começou a ser desocupado para que os paraibanos iniciassem, perto das 17 horas, a apresentação de «João Gabriel Borkman», com o cenário de uma casa de dois andares. Várias vezes, ao ouvir o ranger de tábuas, da platéia, tínhamos receio de que aquela frágil construção desabasse. E, à noite, ainda se encenaram, por santistas, na mesma casa de espetáculos, «A longa viagem de volta», de O'Neill, e números de bailado. Só um grande amor ao teatro permitiu que se cumprisse, em doze dias, um programa de mais de trinta peças. E o Festival não consistiu apenas em montagens. Houve perto de dez aulas matinais, a cargo de professores da Escola de Arte Dramática de São Paulo, e realizaram-se dois julgamentos de personagens históricas, tratadas na dramaturgia: o de Maria Stuart e o da rainha Elizabeth. Advogados de renome no Rio vieram prestar sua colaboração a esse tribunal fictício, que despertou o interesse de milhares de espectadores, além dos meios jurídicos. Numa cidade tão disponível e convidando ao ócio, como Santos, o teatro, durante duas semanas, conseguiu galvanizar a atenção de muitos.

O Festival mostrou, como um alentador acêno, um fenômeno irrecusável: a progressiva descentralização do teatro brasileiro. Sabe-se que há quinze anos engatinhavam as tentativas amadoras no Rio, em São Paulo, e no Recife. Um dos acontecimentos desta década foi a estruturação de companhias estáveis em São Paulo. Não estaremos sendo otimistas na crença de que, nos próximos dez anos, Recife, Pôrto Alegre e Belo Horizonte, entre outras Capitais, apresentem uma fisionomia teatral idêntica a dos centros de hoje. E nos pareceu simpático, para não dizer comovente, o exemplo dado pelo Colégio de Além-Paraíba, cidade quase perdida no mapa de Minas Gerais: estudantes secundários, com menos de vinte anos, interpretaram «A sapateira prodigiosa», de Lorca, e um adolescente de quinze anos compôs o elaborado cenário. O «jazz» dos alunos desse colégio animou várias festas e o «Baile dos Personagens», com o qual se encerrou o certame. No dia em que outros estabelecimentos de ensino secundário se compenetrarem do valor educativo do teatro haverá uma impressionante elevação do nível cultural do nosso povo.

Ao ler os programas ou conversar com os responsáveis pelos grupos, ficamos informados de que, em muitas cidades, constroem-se casas de espetáculos, por iniciativa desses quase anônimos animadores do interior, que há anos insistem em manter viva a chama teatral. Essa persistência guarda a legenda épica das realizações cênicas e garante que o movimento do palco só tende a desenvolver-se no Brasil. O Festival mostrou, também, como estão sendo úteis algumas escolas de arte dramática fundadas do Recife a Pôrto Alegre, no trabalho de preparo das novas gerações. Lamentamos, como no ano anterior, a ausência do conjunto da Escola de Teatro da Bahia, que só temos elogiado pela seriedade do programa e, entretanto, nos parece correr o perigo de um isolacionismo de esnob.

O certame fortaleceu outra convicção nossa: ao invés de se fazer, como agora, essa mal situada política nacionalista, que está levando alguns encenadores a retornar ao seu país de origem, o governo deveria manter sob contrato o maior número possível de nomes de mérito, para dirigir os trabalhos dos grupos do interior. Vê-se que todos estão ávidos de orientação e, com o estudo sério, em breve atingirão o estágio artístico do Rio e de São Paulo.

O II Festival Nacional de Teatro de Estudantes foi, no fim de contas, um êxito indiscutível. Só se poderia aclamar calorosamente a proposta de que os próximos certames se denominem Paschoal Carlos Magno, em homenagem ao seu idealizador e verdadeiro responsável, sem cujo dinamismo e personalidade não se realizariam tão belas festas teatrais.

A V I S O

Peças que ainda se acham a disposição dos leitores no Tablado:

«Os Irmãos das Almas» de Martins Pena, em um ato	Cr\$ 20,00
«Nossa Cidade» de Thornton Wilder, três atos	Cr\$ 60,00
«A Sapateira Prodigiosa» de Garcia Lorca, dois atos	Cr\$ 30,00
«Lição de Botânica» de Machado de Assis, um ato	Cr\$ 20,00
«A Almanjarra» de Artur Azevedo, um ato	Cr\$ 35,00
«O Jarro» de Pirandello, um ato	Cr\$ 15,00
«Antígona» de Sófocles, um ato	Cr\$ 35,00
«O Pastelão e a Torta», medieval, em um ato	Cr\$ 20,00
«O Matrimônio» de Gogol, dois atos	Cr\$ 55,00
«O Jubileu» de Tchekhov, um ato	Cr\$ 25,00
«Todo Mundo», medieval em um ato, moralidade inglesa	Cr\$ 35,00
«A Farsa do Advogado Pathelin», medieval francês, um ato	Cr\$ 40,00
«O Chapéu de Palha de Itália» de Labiche, cinco atos	Cr\$ 80,00
«A Volta do Camaleão Alface», de Maria Clara Machado, dois atos	Cr\$ 40,00
«Os Três Corcundas», farsa em um ato	Cr\$ 40,00
«Espalhando Boatos» de Lady Gregory	Cr\$ 40,00

Publicações da Editôra Agir:

«Teatro Infantil» de Maria Clara Machado	Cr\$ 180,00
«O Tempo e os Conways» de J. B. Priestley	Cr\$ 100,00
«Oração para uma Negra» de Faulkner e Camus	Cr\$ 100,00
«Joana D'Arc entre as Chamas» de Paul Claudel	Cr\$ 60,00
«O Living Room» de Graham Greene	Cr\$ 100,00
«O Diário de Anne Frank» de Goodrich e Hackett	Cr\$ 100,00
«Longa Jornada Noite a Dentro» de Eugène O'Neill	Cr\$ 100,00

Pedidos para o Tablado, à Avenida Lineu de Paula Machado, 795 —
jardim Botânico — Rio de Janeiro.

«UM POVO QUE NÃO AJUDA OU NÃO FOMENTA SEU TEATRO,
SE NÃO ESTÁ MORTO, ESTÁ MORIBUNDO».

GARCIA LORCA

