



CADERNOS DE TEATRO N.18

cadernos de teatro n.o 18 - junho 1962

Publicação trimestral de **O TABLADO** sob o patrocínio do **IBECC**
Av. Lineu de Paula Machado, 795 * Jardim Botânico * Rio de Janeiro

Diretor responsável: João Sérgio Marinho Nunes * **Diretor executivo:** Maria Clara Machado * **Redator chefe:** Heloisa Guimarães Ferreira
Redatores: Celina Whately * Jacqueline Laurence * Olney Barrocas
Secretária: Celina Whately * **Tesoureiro:** Eddy Rezende Nunes
Colaboraram neste número: Jacqueline Laurence * Carmita Magalhães * Bárbara Heliodora * Henrique Oscar * João das Neves * Carlos Augusto Nem * **Nossa capa:** Fernanda Montenegro na peça «**Os ciúmes de um pedestre**», de Martins Pena, levada pelo Teatro dos Sete, em 1960.

O ATOR E O TEATRO NA VIDA CONTEMPORÂNEA

MAX REINHARDT

Trad. de Kaumar D. Rodrigues

Desejo falar-vos do ator.

Quando se fala do teatro, e isto é sem dúvida o que esperais de um homem de teatro como eu, temos que colocar o ator na primeira e na última linha, já que só a êle, e a ninguém mais que a êle pertence o teatro. Ao fazer esta afirmação, não somente tenho em vista os atores de profissão, como penso, antes de tudo, no ator como poeta e criador. Todos os grandes autores dramáticos são atores natos, hajam ou não exercido tal profissão com maior ou menor êxito. Penso no ator como diretor, como "Metteur-en-Scène", como músico, arquiteto, pintor, e por certo, por último, no ator espectador, pois o talento dramático do espectador é quase tão decisivo como o do ator. O espectador deve intervir também a fim de que nasça o verdadeiro teatro, que é arte mais completa, mais poderosa, mais direta e que em si reúne tôdas as demais artes. Em cada ser humano existe, consciente ou inconscientemente, "o desejo de transformação". Todos trazemos em nós mesmos as possibilidades de tôdas as paixões, de todos os destinos, de tôdas as formas de vida. Nada do que é humano deixa de ter eco em nós. Isto não fôsse assim, não poderíamos nem na vida, nem na arte, compreender aos demais. Porém, o que herdamos: a educação e as experiências individuais, não fecundam e não desenvolvem senão uma pequena parte dos milhares de germens que em nós existem. Os demais debilitam-se pouco e terminam morrendo.

A vida burguesa é estrita, limitada e muito pobre em matéria emotiva. Nesta pobreza encontram-se virtudes, entre as quais se penetra e se avança dificulosamente. O ser normal sente, em geral "uma vez" na vida, o êxtase do amor; "uma vez" na vida a transbordante alegria da liberdade e do ódio; enterra "uma vez" com profunda dor, a um ser amado e finalmente, morre, êle mesmo "uma vez". Porém isto é pouquíssimo para as nossas faculdades inatas de amor, de ódio, de felicidade e de dor. Todos os dias exercitamos nossos músculos e nossos membros para que se fortifiquem e para evitar que se atrofiem. Porém nossos órgãos espirituais, criados sem dúvida para ser empregados na vida, ficam inativos, sem exercícios e perdem com o tempo sua faculdade de funcionamento. É do funcionamento completo desses órgãos que depende não só nossa saúde espiritual e moral, como também a de nosso corpo.

Sentimos, sem a menor dúvida, como nos satisfaz uma gargalhada, como nos alivia um soluço, como nos apazigua um acesso de cólera. Buscamos até com um desejo inconsciente essas explosões. Diz-se que os ciumentos buscam ardentemente o sofrimento; é porque temos uma necessidade absoluta de sentir emoções e de manifestá-las. Nossa educação certamente trabalha em sentido contrário. Seu primeiro mandamento pode expressar-se assim: "dissimula o que se passa contigo, não deves deixar perceber nada de tua agitação, de tua fome, de tua sede, procura ocultar tôda alegria, tôda dor e tôda ira; é necessário afogar tudo o que é primitivo e que tende a manifestar-se."

Eis como se formam os “refreamentos” de que tanto se fala em nossos dias — a doença da moda — o histerismo e tôda essa vã comédia que, em suma, enche nossa vida. Paixões, sentimentos, emoções, nada disso existe hoje em dia. Dispusemo-nos a substituí-los por uma série de expressões formalistas de um valor geralmente reconhecido e aceito pela sociedade e, de cuja “equipe” de manifestações fazemos parte. Essa equipe é tão rígida e nos aprisiona tão estreitamente, que todo o movimento espontâneo fica excluído quase que completamente. Do mesmo modo que nossa roupa, que se fabrica em série para todos os tamanhos temos duas ou três dezenas de fórmulas triviais que se aplicam em tôdas as ocasiões. Possuímos expressões faciais convencionais para expressar simpatia, prazer, dignidade e o sorriso “estereotipado” da finura. Perguntamos a nossos semelhantes: “como está? sem nos preocuparmos com a resposta, ou mesmo sem verdadeiro interêsse; e dizemo-lo sempre com um tom regulado tão perfeitamente, que poderiam fixar-se suas notas, invariavelmente repetidas ao infinito, para expressar a satisfação de nos encontrarmos com êles, enquanto que no fundo o fato nos é absolutamente indiferente, quando não desagradável.

A comédia que se representa, tendo por motivo casamentos, batismos, enterros e outras celebrações com apertos de mão, saudações, franzimentos de fronte e sorrisos nos dá a ilusão de um teatro de fantasmas atrozmente desprovido de sentimentos. Penetramos num salão de baile; finalmente encontramos a alegria, a exuberância, o prazer, o bulício... Porém tudo isso é realizado por músicos que trazem não sòmente a música eco ritmo, mas também a dança, o sapateado, o canto e o riso, reproduzindo a alegria transbordante de vida e de loucuras. No meio do “combate” pode-se, entretanto, observar que êsses mesmos pares, quando não foram estimulados pelo álcool, têm gestos de tédio e se tornam silenciosos e taciturnos.

MANDAMENTOS DO ATOR

Demoradamente estudarás teu texto para sabê-lo PERFEITAMENTE

Comparecerás aos ensaios à hora marcada PONTUALMENTE

Serás do diretor o servidor OBEDIENTE

Ouvirás todos os seus conselhos, mas seus conselhos SÒMENTE

Treinarás teu corpo e tua voz DIARIAMENTE

Abster-te-ás da bebida se quizeres ser ator REALMENTE

Desprezarás glórias fáceis e os cabotinos IGUALMENTE

Alegrar-te-ás com o sucesso alheio e não com o teu EXCLUSIVAMENTE

Serás sempre disciplinado, jamais tagarela ou INSISTENTE

Acolherás modestamente o louvor e os cumprimentos.

LÉON CHANCEREL

Não há dúvida que, o que executam com as pernas é geralmente surpreendente, porém “suas almas não dançam” e seus corações permanecem frios. Os corpos dos bailarinos, cheios de graça e bem exercitados, parecem levíssimos, porém seus órgãos espirituais estão como que atacados de obesidade. A dureza de seus sentimentos é pavorosa. O “espírito” evaporou-se, a impassibilidade permaneceu. Esta proibição das coisas da “alma” é um dos sinais mais inquietantes de nossa época.

O código social corrompeu até o ator, o homem cuja missão é a de expressar os sentimentos. Quando se educam gerações ensinando-as a conter suas emoções, já não resta nada, em suma, para reprimir ou libertar.

Como é possível que o comediante, profundamente prêso às ficções da vida burguesa, possa à noite dar êsse salto prodigioso a fim de converter-se em um rei louco, cujas paixões tudo transtornem? Como é possível que faça crer ao espectador que está se matando por ciúmes ou se suicidando por amor? Uma das características de nosso teatro atual é que nêle quase não existem enamorados. Quando um ator diz em cena “amo-te” em muitos teatros se fará um fundo musical com instrumentos de madeira, a fim de expressar um estado de espírito poético. Substitui-se dêste modo, a vibração da alma por uma “vibração” de violinos, sem a qual não se poderia distinguir um “amo-te” de um “como vai”. Em geral as mulheres são mais expressivas e mais impulsivas, por se encontrarem mais próximas da natureza que o homem. Em tempos passados, quando os atôres estavam distanciados ainda da sociedade burguesa, e vagavam como boêmios pelo mundo, indubitavelmente desenvolviam-se entre êles personalidades mais poderosas e mais originais. Suas paixões eram mais impetuosas, seus acessos mais violentos. Nenhum interesse entorpecia seu livre curso. Eram comediantes de corpo e alma. Hoje em dia “a carne” está sempre bem disposta, porém, a alma é débil e os interesses estão divididos. No entanto, tôdas essas considerações e tôdas essas regras desa-

MANDAMENTOS DO DIRETOR

Venerarás o poeta, servindo-o HUMILDEMENTE

Respeitarás teu público e teus atores IGUALMENTE

Não pensarás em ti mesmo mas em teu grupo ÚNICAMENTE

Jamais serás arrogante mas modesto e DEFERENTE

Não responderás aos atores a não ser AMIGAVELMENTE

Se são maus, tu lhes dirás mas PARTICULARMENTE

Nada ordenarás, não sendo concebido CLARAMENTE

Sempre darás o exemplo de trabalho HONESTAMENTE

Varrerás o palco se ninguém o fez DEVIDAMENTE

Não te entregarás ao desânimo se quiseres vencer VALENTEMENTE

LÉON CHANCEREL

pareceram ante o milagre do gênio. Mas os gênios são poucos e muitos são os teatros.

A natureza dá a cada ser um semblante diferente. Existem poucos homens que se pareçam perfeitamente como as folhas absolutamente iguais de uma árvore. No leito sinuoso por onde corre o rio da vida burguesa, uns, rodando diariamente em suas águas como seixos, terminam adquirindo o polimento e a redondez de outros, e se tornam assim quase idênticos uns dos outros: perdem com êsse polimento sua fisionomia individual. Entretanto, "a personalidade do homem constitui sua maior felicidade", como dizia Goethe. Sobre tudo, na arte, a personalidade é decisiva, é o "núcleo" que buscamos em cada obra dos artistas.

Não deveriam aplicar-se ao artista as regras da vida burguesa. Quantas coisas, pouco apreciáveis e pouco sensíveis o comovem e o fazem vibrar. Levando-o irresistivelmente a dar tudo de si desta ou daquela forma, para "realizar" o que nêle sente como uma necessidade. E' uma injustiça enorme querer aproveitar na arte êsses dons que na vida diária, se condenam.

São as crianças que refletem mais claramente a essência do gênio, quase tôdas elas são gênios natos. Sua faculdade de assimilação é "única" e as tendências criadoras, que se manifestam em seus jogos, são geralmente geniais. Elas querem descobrir o mundo por si mesmas e criá-lo novamente. (Recriá-lo). Instintivamente recusam assimilar a vida pela instrução, segundo a fórmula de "uma colherada por hora". Não querem absorver a experiência dos outros. Transformam-se com a rapidez do relâmpago e fazem tudo de acôrdo com seus desejos. O poder de sua imaginação é avassalador.

Isto é um simples sofá? Pois sim, é uma estrada de ferro, e eis que, em seguida, a locomotiva ronca, silva e roda, êles se põem a contemplar, através dos vidros das janelas, de um e do outro lado dos vagões, enquanto vem o guarda severo que revisa os bilhetes. De repente, o trem se detém na estação...

E' o Teatro. Teatro ideal modelo de arte dramática. Isso explica o fenômeno de que, tanto no teatro como no cinema, as crianças são sempre os melhores atôres. Fôssem êles favorecidos pelas circunstâncias, seriam todos "crianças prodígios". Justamente nos jogos infantis, é onde melhor se poderia estudar os princípios fundamentais do teatro.

As decorações e os acessórios que elas utilizam, mesmo sob a forma das coisas mais simples, são transformadas logo por sua imaginação soberana. Apesar disso, quanta realidade, que surpreendente naturalismo, que improvisações mais geniais, que pouco espaço reservado à objetividade do drama, e tudo acompanhado de uma clara consciência, que nunca os abandona, de que tudo que ocorre ali não é senão um jôgo.

Sucede o mesmo com o ator. E' um êrro supor que o comediante possa esquecer do espectador, se é precisamente nos momentos de maior turbação, ao sentir milhares de seus semelhantes suspensos, apaixonados e trêmulos em seus próprios lábios, que essa consciência lhe dá fôrça para libertar-se inteiramente e para despojar-se dos últimos véus que cobrem os recantos mais secretos de sua alma. Também para a criança aquilo é um jôgo, porém um jôgo praticado com uma seriedade profunda e que exige a presença de "espectadores" submissos, mudos, atentos, que seguem o desenvolvimento dêsse jôgo e que lhe emprestam seu concurso.

A arte dramática nasceu durante a primeira infância da humanidade. O homem, reduzido a viver uma existência breve entre uma multidão composta de seres inteiramente diferentes de si mesmos, tão próximos a êle e ao mesmo tempo tão distantes, sentiu uma imperiosa necessidade de passar, por meio de sua imaginação, de uma forma a outra, de um destino a outro, de uma paixão a outra paixão: foram êsses seus primeiros ensaios de vôo por cima da estreiteza de sua existência material... Se é certo que fomos criados à imagem de Deus, deve haver em nós algo do divino impulso criador. (Por isso é que criamos na arte um mundo novo

e lhe damos por coroa, no primeiro impulso, uma dor encarnada em nossa imagem).

Shakespeare, o maior e o mais extraordinário prodígio do teatro, nasceu do nada. Foi poeta, ator e diretor. Criava paisagens e erigia edifícios com suas palavras. Entre todos nós foi êle que conseguiu aproximar-se mais do Criador. Forjou por si mesmo um mundo completo e maravilhoso: a terra e suas flôres, o fogo e seus terrores, o ar e seus fantasmas, e entre tudo isto, o homem — os homens — com tôdas suas paixões: humanidade de uma grandeza elementar e ao mesmo tempo profundamente humana. Sua onipotência foi infinita e incompreensível. Está acima de todos êsses seres como um deus invisível e desconhecido. Nada dêle subsistiu fora dêsse mundo imenso que criou. Porém, neste se encontra sempre presente e poderoso, vive nêle eternamente. E só vive, a arte em cujo seio palpita um coração humano...

O teatro se encontra hoje ameaçado, já o sei; consome-se em sua forma atual, pois o bulício e a vida acelerada das grandes cidades, se bem que lhe ofereçam os meios para existir, o despojaram da atmosfera dramática. Não se adaptou ainda orgânicamente ao rápido crescimento das metrópoles modernas. A arte, particularmente o teatro, abandonado pelos bons espíritos, pode tornar-se o mais triste officio e chegar à mais miserável das substituições. Temos aí seu pálido parente, o cinema, que nascido na grande urbe moderna, sabe indubitavelmente conservar seu pôsto muito melhor que o teatro. Porém, a paixão de fazer teatro e de ver teatro, é um instinto primitivo da humanidade. Êle fará que se reúnam hoje e sempre, atôres e espectadores e, unidos "dionisicamente" êle os alçará sôbre a terra e criará o grande e único teatro que trará a suprema felicidade.

Eu creio na imortalidade do teatro. E' o melhor refúgio para aquêles que guardaram subrepticamente sua infância no bolso e fugiram com êsse tesouro escondido, para continuar "brincando" até o fim de suas vidas. Porém a arte dramática é, ao mesmo tempo, a libertação do jôgo artificial das convenções sociais, pois o dever do ator não é dissimular, mas revelar. Só o ator que não sabe mentir, que aparece sem véus que o cubram, e que se dedica inteiramente, é digno do nome. A finalidade mais elevada do teatro é a verdade, não a verdade exterior e materialista de todos os dias, mas a "verdade essencial da alma". Voaremos com mais facilidade e mais cômodamente sôbre o oceano, do que se nos trasladássemos da praça Vendôme, à praça da Ópera. Sem dúvida, o caminho que nos conduzirá aos nossos semelhantes, segue sempre a rota das estrêlas, e o ator se encontra nesse caminho. Com a luz do poeta, desce aos abismos ainda inexplorados da alma humana — "de sua própria alma" — para transformar-se misteriosamente, e voltar logo "à superfície com as mãos, os olhos e a bôca cheios de maravilhas.

O Ator é ao mesmo tempo escultor e estátua: é o homem que se encontra no limite extremo do reino da realidade e do sonho, e se mantém com os dois pés sôbre ambos. O poder de auto-sugestão do ator é tão grande, que não só suscita transformações interiores e psíquicas, mas pode produzir ainda alterações físicas em seu próprio corpo. Deveis ainda vos recordar do milagre de Konnersreuth, no qual uma simples môça de granja vivia cada quinta-feira a paixão de Cristo, com um poder de imaginação tão formidável, que até suas mãos se tornavam laceradas e que chorava efetivamente lágrimas de sangue. Dar-vos-á isto uma idéia dos milagres, dos misteriosos domínios onde a arte dramática pode conduzir, pois sem dúvida é o mesmo procedimento que permite ao ator, segundo a palavra de Shakespeare, mudar visivelmente de expressão, de forma, de atitude, de transformar seu ser integralmente, para chorar a morte de Hécuba e fazer também o público chorar.

O ator se estigmatiza cada noite e sangra as mil feridas que seu sonho lhe infringe.

A palavra dos Atôres

ESCUA, MEU AMIGO...

(Tradução de H. G. F. e Maria Inês de Almeida. Adaptação de H. G. F. de uma série de artigos-entrevistas de Lilian Ross para a revista "New York" — números de 28 de outubro e 4 de novembro de 1961.)

É JOUVET quem diz no título de um pequeno livro seu: "Escuta, meu amigo..." Dirige-se ao outro ator, ao jovem que quer fazer teatro, àquê "que tem amor à profissão que exerço". "Escrevo e falo a ti, que não conheço, mas a quem vejo como a um irmão. Escrevo para dizer aquilo que sei sobre nossa profissão e aquilo que não sei, que nunca pude compreender. Escrevo para falar sobre o enigma do teatro".

"Nada há mais falso, nem mais verdadeiro que o teatro. E' muito complicado. Mas é o único enigma benfazejo na vida dos homens: o único eficaz."

"Não te poderei ensinar grande coisa, mas deixa-te levar, aceita, escuta, enche tua cabeça com estes propósitos; inúteis como eles te pareçam tú os despejarás depois e o próprio enjôo que eles te derem terá sido útil. Os esforços que farás para rejeitar estas idéias, as reflexões, te possibilitarão uma auto-afirmação, uma força. Não se assimila nada no teatro que não seja para restituir. Isto é toda a arte do ator."

"Tudo é obscuro em nossa profissão. O ator fica muito absorvido, muito preocupado com seu trabalho, para julgar o que faz e para falar com clareza sobre o assunto. Entretanto é preciso falar."

E os atores falam. Nosso artigo é uma série desses "escuta, meu amigo" onde atores contam de seu trabalho, dos problemas e prazeres que êle apresenta. Por assimilação ou rejeição destas idéias algum benefício poderá resultar para os que nos leem.

ERIC PORTMAN.

Quando afirmo que os atôres não são pessoas como as outras, não quero dizer com isto que lhes seja necessário a mente superior de um cientista ou de um brilhante advogado, mas que lhes é indispensável a intuição, esta qualidade quase mística, que faz da imaginação força produtora de trabalho.

Freqüentemente me perguntam como chego a "compreender" o personagem que estou representando. Confesso que jamais tenho modelo para os meus personagens. Acredito que se deva confiar na própria intuição, que o papel deva ser criado emocionalmente. E de tal maneira fico tomado pelo personagem que estou representando, que muitas horas antes da cortina abrir já estou com os nervos abalados.

Embora muitos entre nós aparentem indiferença ao entrar em cena, considero nossa profissão como uma legítima agressão aos nervos porque todo papel é excitante e, ao mesmo tempo, um pedaço da própria vida. Representar com naturalidade requer habilidade científica. Os Lunts, por exemplo, representam, como se vivessem seus papéis. Trabalham juntos há tantos anos que parecem naturais quando representam, mas não acredito que cheguem a isso a não ser através de grande angústia. E no entanto, existem atôres que pensam que a naturalidade não requer esforço.

Para começar a energia física é indispensável a um intérprete, porque representar é um trabalho penoso. Os ensaios principalmente, são

absorventes porque é preciso que se entenda o verdadeiro sentido das palavras em vez de apenas reproduzi-las. Durante esse período chega-se quase ao desespero diante de tanta impossibilidade de fazer as duas coisas ao mesmo tempo. O que mais me surpreende nos atôres da nova geração é vêlos querer largar uma peça depois de seis meses, ansiosos por novas experiências. De minha parte, ficaria cinco anos representando a mesma peça e ainda teria o que aprender.

Sou dos que acreditam que, para sobreviver, o Teatro precisa de grandes estrêlas como de grandes peças. O palco deve continuar sendo dos atôres de personalidade marcante. Não pretendo com isto desvalorizar o papel do diretor, do produtor, do pessoal técnico, assim como do iluminador ou do cenarista. Mas o que é importante, é o momento em que as luzes se apagam e a cortina sobe. O que existe então é o ator e a peça.

KATHARINE CORNELL.

“Adoro o fingir, mas nunca sou muito, muito feliz no palco. Não acho fácil ser atriz; representar para mim é uma agonia.”

Eu não queria representar Elizabeth Barrett. Para mim era uma pequena sem graça, sempre deitada naquele sofá. Elizabeth Barrett me caceteava. Não conhecia sua poesia, a não ser “Sonnets from the Portuguese”. Guthrie (N.T. marido e diretor de KC), entretanto, achava o papel maravilhoso e leu a peça para mim. Comecei a ler sobre a família. Seis livros sobre os Barretts e Robert Browning, abriram meu interesse, principalmente pelas relações psicológicas pai-filha e, acabei fascinada por Elizabeth.

Às vêzes lemos e relemos, um papel sem nos acharmos dentro dêle. Se lutamos com êle, pouco a pouco algumas linhas emergem e... pronto. E' importante para nós atôres esse pensar e pensar outra vez sobre um papel, embora o público não apreenda metade do que passou pela nossa cabeça.

Devemos agir em cena da maneira que nos faça sentir melhor, seja qual fôr o tipo da representação: não há duas pessoas que criem o mesmo personagem da mesma forma. Entretanto, podemos tirar a força de um papel se pensamos demais. Conheço excelentes atôres formados no Método (N. T. adaptação por Kazan e Strassberg da orientação de Stanislawski) — vários de nossos melhores estão entre êles — mas acho que alguns pensam demais. Se temos determinado movimento no palco e se dêle depende a ação de outro ator não podemos mudá-lo sob pretexto de espontaneidade e veracidade para conosco mesmos. Temos um dever para com o companheiro de cena. Caprichos não podem ser admitidos no palco. Nem arbitrariedades. E' preciso pertencer ao conjunto.

ROD STEIGER.

“O ator lembra às pessoas a poesia de estar vivo”.

Não existe um modo único de representar. Muitos atôres imitam, não criam, e seu trabalho lembra uma roupa mal ajustada. Um outro grupo, em geral de jovens, pensa estar agindo segundo o Método enquanto na verdade o assassinam. Método seria qualquer coisa que nos envolvesse, pessoalmente no papel, de modo a ser possível uma comunicação em termos humanos com o público. O núcleo de toda arte é comunicação. O artista precisa dizer alô a seu público. Os melhores atôres que conheço são os que tentam “falar” com o público, fazê-lo sentir e descobrir sentimentos — atôres que compreendem e excitam a audiência. Podemos irritar-nos com certo público da mesma forma que com algumas pessoas, mas não devemos perder a fé na inteligência daqueles para os quais traba-

lhamos. Isto seria como ficar atirando bolas na parede. Nós atôres podemos ser os artistas mais puros justamente porque tentamos dar algo aos outros, alcançá-los, através de nós mesmos. Só o ator é seu próprio instrumento de interpretação.

Só podemos conhecer umas 3/4 partes do que é necessário para o ator conseguir atingir seus momentos mais inspirados: 1/4 parte é de mistério. Esta é uma das razões porque representar é tão fascinante e incerto. Os mais altos momentos de um ator resultam do encontro de seus instintos e seu intelecto para a comunicação de algo a alguém. E nunca, nem mesmo uma palavra significa uma só coisa para todos: um ator deve dizer o que a palavra significa para *êle*. E senão o sabe, deve descobrir ou fracassar numa poça de narcisismo.

Acredito no que faço. Na estrutura social de hoje é tão difícil para uma pessoa trabalhar e ganhar sua vida fazendo aquilo que ama e em que acredita. Se alguém quer representar, quer ser um dos poucos capazes de viver na beleza de sua arte, então aprenda a ser honesto consigo mesmo e a representar bem.

MARIA SCHELL.

“O ator tem o impulso de mostrar momentos da existência humana em sua essencialidade”.

Aprendi que bons padrões numa representação tanto podem resultar de tensão e discussões como de harmonia. Discordo às vezes de um diretor. Em “Gervaise” eu queria realçar no personagem aquilo que nos toca ainda hoje, enquanto René Clement queria mostrar a vida daquêles tempos. Eu queria fazer ver que as pequenas coisas, não as grandes, podem destruir-nos e que as frustraçõeszinhas diárias conduzem a uma catástrofe. Clément queria mostrar o drama de uma época e de uma sociedade. Discutimos e fui aprendendo e começando a compreender seu ponto de vista.

Cada ator tem dentro de si uma pequena oficina onde acontecem coisas importantes, se o ator realmente ama sua profissão. Mesmo achando que cada indivíduo é diferente de seu próximo, acredito que sentimentos humanos possam ser transportados. Quando o artista dá forma a seu sentimento surge uma ponte e a arte transmite algo que pessoas mesmo as mais chegadas não conseguem transmitir diretamente.

Porque somos, ou construímos esta ponte, nós atôres precisamos penetrar constantemente no mundo interior de outras pessoas. Cada ser significa um círculo, grande ou pequeno, de ações e sentimentos que precisamos explorar. Tudo nesses círculos nos interessa porque é parte dos domínios humanos onde buscamos o material para nosso trabalho. Ao mesmo tempo um ator precisa incursionar fundamente em seu próprio círculo. Conhecer seus próprios recursos e características, como ser e como ator. Para dentro e para fora de nós mesmos — como a respiração — só assim podemos ser ponte eficiente onde uma forma concentrada de vida se ofereça a todos.

CEDRIC HARDWICKE.

“Não considero o teatro como lugar para a literatura, mas para a arte de representar”.

Quando resolvi ser ator profissional, meu pai quis me proporcionar o melhor treino possível. Fui para a Academia de Arte Dramática fundada por Herbert Beerbohm Tree. Logo me impacientei com a Academia. Não custei a aprender que não se pode aprender a representar: é preciso começar a fazê-lo. Como muitos bons atôres eu era atroz quando

jovem. Lembro-me de Olivier quando começava: era barulhento, sem qualquer sutileza, gritava todos os papéis. Mas era possível sentir que êle seria um grande ator.

Quanto a mim cismeï que era ator característico. A idéia em si não era má, mas o que eu fazia era péssimo. Como não encontrava em minha própria personalidade os recursos necessários às caracterizações, cobria-me com narizes, perucas e qualquer coisa que pudesse grudar em mim. Depois com o desenvolvimento dado pelo próprio trabalho, o bom senso foi chegando. Gradualmente fui cortando os excessos, o exagêro na representação — tudo que distraísse a atenção do público do realmente importante na ação da peça.

Representar é uma profissão sem regras, mas o ator precisa ser criador ou não será ator. Precisa também saber defender aquilo que o faz diferente dos outros. Não permitir nunca que destruam sua individualidade. Foi Bernard Shaw quem me deu êste conselho. Outro bom conselho foi dado por Herbert Beerbohm Tree a um ator que tendia a representar com pouca ênfase: “quando carregamos uma vela para o palco, vários refletores são acesos — no meu teatro é necessária a potência de seis mil velas — para conseguir o efeito daquela pequena luz. Lembre-se disso quando estiver no palco.” No teatro precisamos conseguir efeitos dramáticos que o público perceba imediatamente ou êle não perceberá nada. Representar é uma coisa física. Você faz parte do quadro e precisa sugerir fisicamente tanto quanto com sua voz. Na realidade quando falamos em cena é quando menos precisamos representar. Foi o que Ellen Terry me ensinou ao dizer um dia: “Menino, represente durante as suas pausas.”

Mas a única certeza realmente importante para um ator é a de que êle quer representar e não pode fazer mais nada. Aquêle que pergunta — será que devo ser ator? — deve ser conservado cuidadosamente longe do teatro.

MAUREEN STAPLETON.

Criar um papel é como vestir-se. Pouco a pouco vamos pondo sôbre nós pedaços de uma outra personalidade como peças de roupa até que de repente estamos prontos e somos outro. Durante êsse processo, mente e sentimento devem trabalhar lado a lado. E' comum, e às vêzes nos empolgamos com o fato de o sentimento predominar. Mas isto é fácil e nem sempre bom. Chorar, por exemplo, é simples. Se eu vejo “Lassie” na televisão, eu choro... Robert Lewis diz que se chorar fôsse representar, a Sra. tia dêle seria uma Duse... Rir é muito mais difícil. O verdadeiro riso é difícil até na vida real onde freqüentemente encontramos um maneirismo nervoso como seu substitutivo. O riso puro e real é uma coisa bela e rara.

(...) Acredito na fôrça dos atôres. Orgulho-me de considerá-los a minha gente. Somos chamados de egocêntricos e considerados como crianças. Só os que estão do outro lado da cortina são responsáveis, orientadores da sociedade. Mas todos, mesmo os outros artistas — escritores, pintores, músicos, — podem durante os momentos difíceis de seu trabalho, refugiar-se num canto para “lamber suas feridas”: problemas ou preocupações. Só o ator deve ficar diante do público e aguentar. Exposto noite após noite. E sem nenhuma segurança porque há sempre mais atôres que papéis. Atôres estão sempre às voltas com a sensação de inferioridade que resulta de precisar se oferecer aos diretores para serem escolhidos por êles. E' preciso ter estômago e fôrça de vontade e firmeza para escutar que não servimos para um papel ou que estávamos péssimos naquêle outro. E' preciso ser forte porque, não importa quanto dure uma peça, ela vai acabar e vamos começar tudo outra vez. E é só o que se pode fazer porque enquanto vivemos queremos representar.

WALTER MATTHAU.

“Um ator precisa ter sentidos esponjosos que possam absorver tudo e isto significa que o ator é vulnerável. Ser vulnerável torna difícil para êle viver no terreno altamente competitivo do teatro”.

E' no palco que eu me sinto confortável, relaxado, realizado, encantado. Sinto-me feliz representando no teatro. Trabalhar para o cinema é como entrar para o exército — é preciso tomar a decisão e adaptar-se a ela. No palco, você é livre. Não são possíveis truques com a câmara, nem serão feitos cortes. As pessoas estarão ali sentadas olhando você de frente. Seu rosto e sua voz só vão depender de você, que poderá sentir o público, senhoras predominam e estamos numa peça de sucesso, é muito bom: os saber se está chegando até êle, se está sendo ouvido, se está sendo compreendido. O público difere muito de uma sessão para outra. Se as críticas lhes deram permissão para rir e elas já começam a rir antes da cortina levantar. Já os espetáculos vendidos para caridade são péssimos para as comédias: depois de desembolsar aquela quantia enorme por uma poltrona ninguém tem vontade de rir...

De qualquer forma adoro sentir que tenho o palco e o público em minhas mãos. E' uma sensação que todo ator procura. Para alcançá-la é preciso chegar ao estágio em que se fêz do personagem um caráter tridimensional, isto é, uma coisa livre de nós mesmos e real.

Nunca tive vontade de levar a vida protegida e incôgnita das pessoas comuns. Divirto-me muito quando anonimamente faço parte de um grupo grande, num café, por exemplo, mas porque tenho consciência que não sou como qualquer um dos outros. O que gosto nessas ocasiões é de poder observar o comportamento exterior das pessoas. Não que depois imite gente observada assim. Mas adquire-se as características externas, o cheiro e o paladar, digamos, do comportamento humano. A gente deve se embeber disso onde quer que ande. No palco depois, podemos usá-lo. Esta observação contínua do que os outros dizem ou fazem já é natural em mim e, às vêzes, provocam uma reacão emocional tremenda à injustiça social e ao comportamento estúpido pautado em padrões sociais. Fico fascinado, por exemplo, pela maneira condescendente de um homem de negócios falar com o rapaz que opera o elevador. Ou porque se entro na mercearia usando roupas velhas, o caixeiro me atende com um “que é que há, chefe?”, mas se ponho terno e gravata, o mesmo homem se dirige a mim com um “o Sr. deseja...”. Ao entrar no palco tôda essa consciência do comportamento humano vai conosco e ao dizermos “Bom dia” o público sente se o que vai ver é interessante ou não. Em qualquer momento dos ensaios ou interpretações as lembranças e observações podem vir em nosso auxílio. O diretor Clurman disse-me certa vez que não gostava do meu andar em determinada cena. “Ande como se estivesse escutando música, alguma coisa que o faça parecer um aristocrata”. Deixei a música de lado e lembrei de como minha mãe costumava andar quando acabado de encerrar o chão, ela colocava jornais para pisarmos. Ela ia leve e delicada de um jornal até o próximo, aristocraticamente.

Não gosto de ir muito ao teatro ou ver televisão. Prefiro observar um lutador de box ou um jogador de basquete a observar um outro ator cujos clichés ou defeitos posso automaticamente incorporar. Só gosto de assistir a grande atôres como Olivier ou Portman — êles não usam clichés e criam aquilo que fazem.

JOHN GIELGUD.

“Como ator tenho autoridade. Em qualquer outra coisa não tenho autoridade nenhuma.”

Não se pode ensinar ninguém a representar do nosso modo. Se tentamos fazê-lo, tudo o que conseguimos é uma pobre imitação. O ator pode imitar tiques vocais ou maneirismos especiais mas não pode reproduzir algo bom vindo da mente do outro. O processo do representar individual é tão complicado — falar, observar e tanta, tanta coisa, inclusive a emoção e o controle sobre a emoção e o meio próprio de cada um selecionar dentro da emoção aqueles aspectos mais reveladores da mesma. Hoje em dia, desde o momento em que sinto ter o espetáculo nas mãos, começo a tirar coisas d'ele. Tento usar menos voz, menos gestos, menos esforço físico. Tento torná-lo cada vez mais relaxado.

Orgulho-me de poder derramar lágrimas na mesma exata palavra em cada sessão de um espetáculo. Mas se permito à minha imaginação tornar-se muito agitada, acabo não podendo nem pronunciar meu texto. A grande Edith Evans tem um modo extraordinariamente pessoal de encarar a representação. Já pude dirigi-la e contracenar com ela e invariavelmente ela me possibilita visão e compreensão novas. Ela nunca permite que a emoção a domine. Tem um controle admirável. Encontra sempre o processo mais simples e tem o dom maravilhoso da seletividade.

E' muito importante ter idéias sobre um papel mas também é necessário ser flexível. E' preciso adaptar-se. Temos na Inglaterra um ótimo grupo de boas atrizes e tenho tido a sorte de representar com algu, mas cuja participação nos compele de imediato a sintonizar com elas.

Se temos limitações como ator é preciso encará-las: isto pode ajudar-nos. Nosso rosto, nossa altura, nosso corpo... é preciso olhar bem o espelho. Também é aconselhável evitar a repetição das linhas gerais de um tipo. Já me surpreendi representando o "jovem" quando em duas peças sucessivas fiz papéis de jovens neuróticos. O perigo é estabelecer atalhos para construir os personagens sem o trabalho completo de descobrimento e estruturação.

Cada um tem seu processo e sua disciplina. Suponho que ocasionalmente seja possível encontrar um ótimo professor para ajudar. Entretanto não compreendo essa história de ir ao psiquiatra para conseguir representar. De todas as artes, o teatro parece-me a menos necessitada desse tratamento. E' como se fosse uma terapia de si mesmo — o ator sendo seu próprio psiquiatra.

Há vida para o ator no personagem que ele interpreta. Ser outro é mais interessante do que sermos nós mesmos. E' um grande prazer para mim. Adoro vestir as roupas, fazer a maquiagem. Quando fiz "As idades do homem" (N. T. uma seleção de trechos de Shakespeare, posteriormente gravada) usando um dinner jacket comum, senti falta dos costumes. Muita falta. E' um refúgio físico tão bonito. Gosto da transformação da personalidade. Da regularidade, da rotina confortante de ir para o camarim todos os dias à mesma hora. Gosto particularmente dos começos dos ensaios quando todos ainda usam as próprias roupas. Tudo é tremendamente excitante com a gente pensando como é que vai sair por aquela porta ou como vai atravessar o palco.

Um ator realmente não serve para mais nada além do teatro. No teatro tenho um gosto bastante bom; na vida real sou completamente sem gosto. Fora do teatro sou desajeitado, incapaz de julgar um caráter, sem cultura. Sou terrivelmente adolescente, romântico e ingênuo. A maioria dos atôres é adolescente, romântica e ingênuo. E' alarmante quando um ator se torna um sucesso e começa a ser citado, a invadir o terreno da política e outras áreas que não lhe dizem respeito. Por mim tenho tudo que amo no teatro. Quando entro no teatro e no meu camarim, é como se chegasse a um refúgio que sem pensar, sei que é meu.

E' como chegar em casa.

A PROFISSÃO DO ATOR

Entrevista concedida pelo ator ROGER GUILLO, do elenco permanente da Comédie de l'Ouest, da cidade de Rennes, na França, à revista "NOS SPECTACLES" (revista da Fédération Catholique du Théâtre d'Amateurs Français)

— CARO ROGER GUILLO, VOCÊ CONHECE OS NOSSOS AMADORES.. NÃO TÊM EXPERIÊNCIA MAS UMA GRANDE VONTADE DE MELHORAR OS ANIMA.

— Cada vez mais, segundo me dizem. Ainda bem. Antes de me tornar profissional, representei muito tempo no grupo de um patronato. Alguns atores faziam questão de nunca saberem o texto com perfeição. Conheciam o sentido da peça mas suas réplicas não eram exatas. Este é um dos aspectos desse "mais ou menos" que caracterizava antigamente o teatro amador. Como é possível dar o ritmo de uma peça se o ator com quem você contracenava não tem a segurança necessária para seguir com atenção o que você diz e replicar pronta e acertadamente?

— O RITMO, PRINCIPALMENTE QUANDO SE TRATA DE UM ESPETÁCULO ALEGRE, É UM DOS PRINCIPAIS SUCESSOS DO DIRETOR, NÃO É?

— Quanto a isso, o seu papel é primordial, sem dúvida. O diretor é um verdadeiro maestro pois uma comédia é comparável a uma obra musical cujos movimentos não são todos tocados no mesmo ritmo. Se bem que a peça conserve um determinado tom geral, o movimento pode passar do "largo" ao "allegro" e até mesmo ao "allegretto". E não há de ser porque o compositor indicou um movimento rápido que o músico deixará de tocar todas as notas. Assim acontece também no caso de um espetáculo. Quantas vezes, como espectador, pude ouvir pessoas a minha volta proferirem a seguinte crítica: "Isto já não é ritmo, é corrida de velocidade". É que muitos confundem ritmo com precipitação.

Não se obtém ritmo "engulindo" as réplicas, porém "colando" essas réplicas, bem ditas, umas às outras ou ainda, não se deixando tempo nenhum entre as mesmas. Para poder realizar essa ginástica, é preciso naturalmente que os atores tenham uma segurança que só é conseguida quando o texto é perfeitamente dominado e a elocução treinada como uma boa mecânica. É evidente que, para obter-se o verdadeiro ritmo de uma peça, é necessário que haja também momentos de calma e tempo para respirações. Tudo, na natureza, respira. As plantas, os animais, os seres humanos. O teatro, que é transposição da natureza, deve ele também respirar. A articulação se fará melhor, a representação será mais fluente e o efeito cômico se projetará melhor.

— COMPARANDO A COMÉDIA A UMA OBRA MUSICAL, COM DIVERSOS MOVIMENTOS, VOCÊ MENCIONOU QUE ELA DEVEIA CONSERVAR UMA UNIDADE DE TOM.

— É claro. Principalmente no caso de um espetáculo cômico, quando o temperamento dos intérpretes os impele a uma maior liberdade; o diretor deverá disciplinar os atores afim de conservá-los dentro da linha escolhida. Explico-me. Admitamos que um diretor tenha decidido que uma

peça seria levada nos moldes da "comédia leve". Ora, acontece que alguns dos atores tendem a cair facilmente na farsa, enquanto outros se conservam nos limites da conversação brilhante. Consequentemente, êle terá necessidade de freiar os primeiros e de puxar os outros, para conseguir dirigir a interpretação geral no sentido desejado.

— VOCÊ DEVERIA EXPLICAR AOS AMADORES O VALOR DA EXPRESSÃO CORPORAL E DA VOZ PARA UM ATOR CÔMICO.

— Não gosto de demonstrações teóricas. Sou, antes de mais nada, um comediante instintivo...

— SIM, MAS A SUA REPRESENTAÇÃO INSTINTIVA É BASEADA NA OBSERVAÇÃO, NÃO É?

— Todo sucesso na composição de um tipo cômico é baseado na observação. Estou falando muito especialmente dos papéis ditos de "composição".

— SIM, ÊSSES PAPEIS BEM TÍPICOS QUE VOCÊ FAZ COM FREQUÊNCIA...

— Naturalmente, pois não tenho físico de galã de comédia. Êste representa sua propria natureza, com seu físico natural, apoiando-se no texto do autor.

O ator de "composição" deve "compôr" o seu personagem. Dentro do texto do personagem, ele descobrirá a psicologia que o seu comportamento físico devesse transmitir. Uma vez entendido o personagem "escrito", o ator vai olhar em redor de si, na vida de todos os dias, procurando indivíduos com características parecidas. Encontrando-os, devesse estudar-lhes a simetria, o comportamento, o andar, o modo de vestir, de agir ou reagir, conforme as circunstancias. De cada um dos dois, tres ou quatro indivíduos observados, êle devesse escolher algumas das características mais proeminentes e que melhor se completem, isto a fim de facilitar a composição do personagem.

— JÁ LHE ACONTECEU ENCONTRAR O MODELO PROCURADO NUMA SÓ PESSOA?

— Sim, para "Juno e o Pavão" (*)

— POIS O SEU "CAPITÃO JACK BOYLE" ERA TÃO VERDADEIRO QUE, ASSISTINDO À PEÇA, PENSEI IMEDIATAMENTE QUE VOCE DEVERIA ESTAR COMPONDO CENICAMENTE UM TIPO SEU CONHECIDO...

— Exatamente. Um dia, saindo do Théâtre de la Renaissance, em Paris, um amigo que acabava de ver a peça, me disse: "O seu "Boyle", é fulano". E, realmente, era. Tratava-se de uma pessoa que costumávamos encontrar todo ano na cidadezinha onde passávamos as férias.

Quando a Comédie de l'Ouest me deu o papel do "Capitão Jack Boyle" na peça "Juno e o Pavão", a leitura da mesma me revelou um personagem beberrão, preguiçoso e gabola. Logo em seguida, minha mulher leu a peça e, ao acabar, me disse: "Quer saber quem é Boyle? É fulano". Ela estava certa.

No periodo de férias que tivemos, fiquei observando "X" de mais perto. Copiava seu modo de vestir, de andar, de falar, de beber. Isto quanto à aparência exterior, ao envólucro. Faltava-me entrar na pele, não de "X", mas de Jack Boyle. Era preciso, ainda, que eu me tornasse o Jack Boyle da peça, que desse vida ao personagem.

— VOCÊ O CONSEGUIU MAGNIFICAMENTE.

— Acredito que a arte suprema do ator seja de SABER DOSAR E CONTROLAR OS EFEITOS CÔMICOS.

Em todo e qualquer espetáculo cômico, certas frases são feitas para provocar mais riso no público do que outras. Se o ator não sabe colocar

tal frase com justeza, ela não terá o efeito desejado. É preciso, pois, prepará-la., dizê-la entre dois silêncios ou duas respirações, apoiá-la ou dizê-la "en passant". A escolha depende da direção e do tipo do ator.

— MESMO DITA "EN PASSANT" ou "A PARTE", A FRASE DEVERÁ SER OUVIDA DISTINTAMENTE, NÃO É?

— Isto será conseguido graças a uma articulação perfeita e uma boa respiração. O público deve ouvir tudo e, para isso, antes de mais nada, o ator deverá ter uma boa articulação. Nos espetáculos cômicos, principalmente, é preciso subir o timbre e o volume da voz sem, todavia, perder a naturalidade.

Vou lhe dar dois exemplos.

Alguns dias atrás, em Alençon, um professor que nos estava visitando após o espetáculo, fez o seguinte reparo: "A peça se projeta até o espectador com facilidade, todos os personagens são verdadeiros e, no entanto, vocês não falam com naturalidade". Depois de muita discussão, êle acabou por admitir que falavamos mais alto quanto ao timbre e com maior volume de voz, porém com inflexões naturais.

Outro exemplo. Durante uma "tournée" que fizemos ultimamente, um dos nossos atores principais devia cantar, no final da peça, quatro versos, sendo que o último tinha por objetivo provocar o riso da platéia. Infelizmente, êste último verso sempre chegava quando o dito ator já estava sem fôlego (por não ter respirado com propriedade ao cantar os três primeiros versos) e, porisso, falhava totalmente. Bastou, depois, que o nosso colega dosasse melhor a sua respiração para conseguir o efeito desejado.

— BASEAR O CÔMICO NA OBSERVAÇÃO, CONTROLAR OS EFEITOS. EIS-NOS LONGE DO EXAGERO ARTIFICIAL QUE CAI NA TRIVIALIDADE, ÀS VÊZES ATÉ NA GROSSERIA... E NÃO FAZ MAIS RIR.

— Pois é, meu amigo. Já assistí a muitos espetáculos ditos de "variedades". Pedira-se a alguns rapazes, certamente dotados de graça na vida, que subissem ao palco e fizessem um número de palhaços. Os pobres rapazes, desfigurados por narizes enormes, metidos dentro de trapos incríveis, berravam e se contorciam... tentando fazer o público rir. Fora algumas crianças, o resto do público estava visivelmente sem jeito.

— E COMO EXPLICA ESSE FRACASSO?

— Todo número cômico e, principalmente, um número de palhaços, deve ser estudado e dosado como um verdadeiro "ballet", onde nada é deixado ao acaso. Aliás, a experiência ensina que os atores com vocação cômica são, muitas vezes, na vida, pessoas calmas, até mesmo melancólicas ou tristes pois, realmente, os papeis cômicos exigem do ator um desdobramento da personalidade.

— NÃO FAZ RIR QUEM QUER. É UM DOM.

— É mais difícil fazer rir do que chorar. É preciso **TRABALHAR MUITO PARA SABER COMO CONSEGUI-LO.**

— OBRIGADO ROGER GUILLO, PELOS SEUS CONSELHOS PRÁTICOS, FRUTOS DE SUA EXPERIÊNCIA TEATRAL.

(*) "Juno e o Pavão" é uma peça do autor irlandês SEAN O'CASEY, representada no Brasil pelo Teatro de Arena de S. Paulo.

O RISO NO TEATRO

ELIZABETH BORIONE

C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens" já constatava Molière, três séculos atrás; estranho empreendimento para o autor e também para o organizador de um espetáculo que, antes de mais nada, deverá conhecer muito bem o "seu" público pois se todos os espectadores se comovem com as mesmas tristezas e choram as mesmas desgraças, o que a uns faz rir deixa outros indiferentes.

Qual será a causa dessa agradável contração do diafragma que exprime habitualmente a alegria sem, todavia, poder ser confundida com ela?

Os filósofos não se furtaram a examinar a questão e o tratado de Bergson permanece como a obra definitiva à qual não é possível deixarmos de nos referir. Assim como êle o diz, parece que o riso tem mesmo por origem o impacto que recebemos diante de um contraste, de uma proporção qual quer. Isso faz com que o teatro seja o lugar ideal para o riso pois o contraste se torna mais vivo quando reforçado por um elemento visual. Todavia, isso também se dá porque o riso só se manifesta diante daquilo que pode ter uma relação com o homem.

Um dia desses, uma menina conhecida estava tentando fazer um dever de casa: devia ela indicar os elementos cômicos da fábula "Le Héron" (1); a menina, porém, nada via de engraçado nessa fábula. Contei-lhe então uma história em que um homem, depois de desprezar e fazer pouco de diversos bons restaurantes, via-se reduzido a comer com gosto um pedaço de pão

dormido (2); a menina deu, no fim, uma risada, observando: "Quando se trata de uma garça, não tem graça" e acrescentou: "Porque é uma verdadeira garça". O pássaro, na fábula, estava por demais bem descrito para que ela pudesse ver nele outra coisa que um animal; porisso, não era motivo de riso. Nada disso acontece no teatro, por se tratar de uma arte essencialmente humana.

E é isso que faz o riso ser tão variado quanto a própria humanidade. Poderá chamar a atenção sobre coisas vis ou vingar-nos das baixezas, ridicularizando-as. Às vezes, se apoia sobre diferenças sutis, só perceptíveis por pessoas mais delicadas; mas também pode impor-se, arrancando-nos brutalmente à nossa tranquilidade e fazendo eclodir em nós uma enorme alegria. Apresentar grandes personagens falando como simples trabalhadores braçais ou mendigos se expressando como deuses do Olimpo terá como resultado o mesmo efeito de contraste; porém, o riso provocado por cada um desses efeitos não será da mesma qualidade. Podemos todavia perguntar-nos porque o cômico não tem, sempre e em qualquer lugar, o mesmo sucesso; porque um espectador permanece de gelo enquanto os seus vizinhos estão rindo às gargalhadas.

Em primeiro lugar, é possível que quem não reage não tenha percebido o efeito de proporção apresentado. Não porque seja mais bôbo do que os outros: tudo varia conforme a época, o país, o temperamento. Alguém poderá rir até não poder mais com um vaudeville de Labiche ou Feydeau, divertido pelo contraste entre a lógica impla-

cável de uma intriga regulada tão minuciosamente quanto um mecanismo de relojoaria e a falta de lógica de uma ação por si absurda. Outro espectador, no entanto, nada sentirá de parecido, vendo na peça tão somente o absurdo no postulado. É bem verdade que há comédias, como as de Molière, cuja comicidade é eterna e isso exatamente por serem baseadas na própria natureza humana, naquilo que ela tem de essencial e não de transitório.

Pode acontecer que não se ria por simples desconhecimento de causa. Algumas obras de atualidade perdem toda força cômica assim que os acontecimentos de que tratam deixam de ser perfeitamente conhecidos; o cômico verbal requer um conhecimento da língua que o espectador nem sempre tem: os trocadilhos de um autor estrangeiro são, via de regra, "intraduzíveis em francês".

Às vezes, também, não rimos junto com os outros porque nossa atenção falhou e não recebemos, pois, o impacto necessário.

Mas o riso ainda pode imobilizar-se em nossos lábios quando o coração intervém; uma pessoa vestida de branco cai dentro da lama, aí está algo capaz de nos fazer rir; porém tal não se dará se, no mesmo instante, pensarmos na perda que vai ser sofrida por essa pessoa. Figaro tratava rapidamente de rir dos acontecimentos, antes de ceder à vontade de chorar. Quantas vezes não temos coragem de rir porque o motivo porposto evoca para nós consequências dolorosas? Hoje em

dia, porém, parece existir no público um gosto marcado pelo riso.

Eis, enfim, que acontece sentirmo-nos incapazes de aderir à alegria geral porque, apesar de termos recebido o impacto inicial que faz nascer o riso, o motivo apresentado esbarra em alguma idéia que nos foi incutida: é por isso que a criança pode divertir-se loucamente quando **Guignol** coloca no palco um grande urinol; ignora ela estar assim reagindo ao impacto causado pelo contraste entre a dignidade do homem e suas baixas funções fisiológicas, mas isto não a impede de rir. Sentada ao lado, a mãe da criança permanece séria pois ficou chocada pela alusão feita a essas vis funções.

Certas pessoas riem às gargalhadas ouvindo Zazie (3) dizer palavras que contrastam com a sua inocência infantil. Como poderia eu divertir-me com isso se, justamente, fico revoltada por ver essa inocência conspurcada?

Quantos e quantos elementos deverão, pois, ser levados em consideração antes de nos endereçarmos ao público, se quisermos fazê-lo rir! Aliás, ainda será preciso que esse público seja honesto e não prenda o riso voluntariamente. Conheço muita gente, nos dias de hoje, gente moça principalmente, que tem "vergonha de rir", vendo nisso alguma vulgaridade. Como gostaria de fazê-los perceber a sua virtude do riso, que nos coloca acima das outras criaturas, "pois o riso é o próprio do homem."!

(da revista NOS SPECTACLES)

(1) Le Héron — fábula de LA FONTAINE. (HÉRON = GARÇA REAL)

(2) O sentido da fábula "Le Héron" e o mesmo, naturalmente, que o da história contada.

(3) Zazie é o personagem principal do filme "Zazie dans le metro" de Louis Malle.

TECIDOS E SUA DECORAÇÃO

NORAH LAMBOURNE

escolha de tecidos para um conjunto de roupas depende basicamente de duas coisas: se essas roupas serão usadas numa única produção e guardadas depois para uma possível remontagem; ou, se serão incorporadas ao guarda-roupa do grupo para aproveitamento em outras peças. Se no primeiro caso a costureira é livre para escolher o material que melhor se adapte ao período e aos efeitos da peça em vista, no segundo, deverá considerar sua futura adaptabilidade.

Outro aspecto não deve ser esquecido — o material que mais se assemelhe ao real, àquele usado em determinado período, pode não ser o que melhor efeito cause num palco. No caso de um conjunto de roupas apresentar certa estilização dentro dos limites de um período, pode acontecer que um vestido de cretone pintado de listas ou impresso com raminhos tenha mais efeito teatral do que brocado verdadeiro, mantendo melhor harmonia com os cenários e o estilo geral da produção.

A escolha dos tecidos não depende apenas do custo ou das necessidades do guarda-roupa do grupo, mas do estilo da produção e do palco, e das circunstâncias nas quais a peça vai ser montada. Um palco em teatro fechado, por exemplo, é muito diferente de um teatro de arena ou de um tablado ao ar livre. No primeiro caso as roupas podem ser feitas de material barato que quando bem trabalhado, enfeitado, e iluminado convenientemente pareça rico e suntuoso. Num palco que avance pela platéia, em arena ou em teatro ao ar livre, tais roupas já não seriam aceitáveis. Pareceriam espalhafatosas e sem categoria. Em tais casos um tratamento mais realístico é aconselhável.

Em resumo, na escolha de material, as principais considerações devem ser estas: para um guarda-roupa básico os tecidos devem ser lisos e de textura firme como a lã e o algodão pesado, dentro de uma gama de côres bastante limitada e sóbria. Material usado em decoração, tecidos próprios para cortinas, em côres firmes, resistentes ao enrugamento, são excelentes para o palco.

Para produções especiais onde seja exigida maior variedade de tecidos, e onde haja dinheiro disponível, cetim e veludo do tipo usado em decoração podem ter um lugar no esquema. Os materiais geralmente empregados em vestidos fazem, quase sempre, menos sucesso no palco do que os que se usam para decoração — os primeiros costumam ser mais finos, mais leves e mais caros, ficando o conjunto deles menos vivo em côres.

Materiais baratos como morim e cretone, percal e lonita podem ser ótimos para o palco. Muitas costureiras preferem dispor de uma peça de morim que possam tingir, pintar ou imprimir conforme suas necessidades do que uma coleção de tecidos diferentes em pedaços de diferentes tamanhos.

O cretone pesado, próprio para lençóis, é excelente quando se organiza um guarda-roupa básico, e é particularmente útil para os períodos em que volume seja característica de estilo. Pode ser obtido em mais de uma largura, sendo facilmente tingido ou pintado, impresso com estencil ou carimbos e, naturalmente, podendo ser trabalhado com aplicações.

O percal é um tecido de algodão bem mais macio, de aparência veludosa. É fino e tende a prender-se ao corpo, mas isto pode ser reme-

diado com a roupa de baixo ou anáguas, no caso de saias serem feitas com êle. Pode ser tingido com facilidade e enfeitado de várias formas. Sua superfície é agradável quando iluminada.

A lonita é bem menos adaptável e um pouco difficil de coser. Só se presta para roupas inteiras quando o estilo seja duro e volumoso, como no período elizabetano, por exemplo, onde não se pede queda suave do tecido e um silhueta rígida é requerida.

As restrições da época de guerra determinaram improvisações de todo tipo que nos levaram, na Inglaterra, a aproveitar matérias os menos prováveis sob disfarces inteligentes. Sacos de farinha, por exemplo, e aniagem, e panos usados para blackout, foram usados de forma engenhosa.

A decoração da superfície dos tecidos pode ser dividida em três grupos: 1 — tingir; 2 — pintar e imprimir; 3 — aplicar, que inclui todo enfeite costurado de alguma forma.

Tingir significa para nós o banho de tinta necessário para que tôda a extensão do tecido adquira côr por igual no tom desejado. E' em geral o único meio de chegarmos a certas nuances de côr exigidas pelo esquema do cenarista. Os corantes comerciais comuns são muito bons para algodão o único problema sendo conseguir profundidade de tom com o processo doméstico de tintura. Corantes vegetais, do tipo usado por pessoas que fiam e tecem em casa, produzem côres muito bonitas. Os corantes mais fortes de anilina são valiosos para dar força e nitidez aos tons. Corantes de anilina podem ser obtidos numa vasta coleção de côres brilhantes, em lojas especializadas em artigos teatrais. Sob a forma de pó uma pequena quantidade pode durar muito tempo. Com a mistura de duas côres conseguimos tons intermediários e a adição de uma colher de chá de corante a um banho comum de corante dissolvido em água fria muda surpreendentemente uma tonalidade, muitas vêzes produzindo a necessária profundidade no tom.

Corantes podem ser pintados na fazenda também. Particularmente no caso da lonita. Um brocado rico e belo pode ser "feito" com a pintura de motivos formais que constituam um padrão geral no fundo de lonita, as côres sendo conseguidas com anilina. Tinta metálica pode ser usada para enriquecer o desenho que, sob a luz do palco fará o efeito essencialmente teatral de um tecido rico e pesado.

Um pincel largo, de cerdas duras, do tipo usualmente empregado para pintar cenários, é o melhor para a aplicação da anilina. A lonita será pregada numa mesa grande (antes recoberta com jornal, uma vez que é certo que a anilina atravessará a fazenda em alguns pontos), o padrão do desenho será marcado com carvão e a anilina aplicada com pinceladas livres e seguras. Como o corante é líquido demais para ser aplicado com estencil, e como o tecido uma vez transformado na roupa cairá em dobras, precisão absoluta na repetição do motivo não é essencial, embora seu caráter de período seja de grande importância. Para garantir que a anilina não cairá depois de sêca, uma solução de sulfato de sódio em água quente (50 gr por litro) deve ser usada para dissolver o pó do corante.

Tapeçaria e bordados também podem ser imitados desta maneira, com o emprêgo ousado de corantes sôbre lonita —. O efeito é particularmente rico e bonito quando deixamos pedaços da côr da fazenda, integrando o padrão e os contornos das áreas coloridas não muito bem definidos.

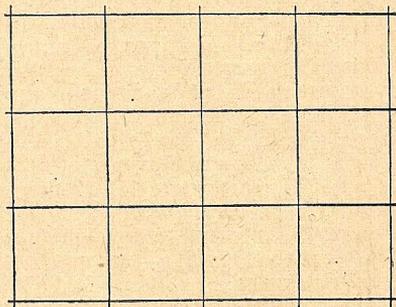
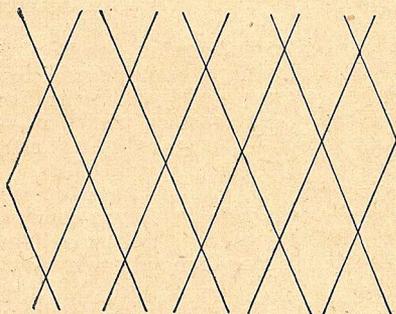
Tecidos podem ser desenhados com corantes de outras maneiras, além da pintura. Um pedaço de fazenda clara pode ser tingido em tiras, isto é, o pedaço é enrolado e amarrado a intervalos regulares com barbante ou fita de celulose. O conjunto é mergulhado no corante, depois enxaguado e os barbantes removidos. Onde a fazenda foi amarrada a tinta não penetrou e o resultado é uma série de listas irregulares ao longo do pano. O padrão assim obtido pode ser enriquecido com pinturas em corante ou tinta metálica, ou o pedaço todo ser re-tingido com outra côr para uma variação de tons. Este método é especialmente aplicável em tecidos finos do tipo mosselina, percal, sêdas, etc. . .

A pintura de fazendas costuma ser mais bem sucedida quando o tecido é morim ou cretone. Raramente se pode comprar barato um tecido estampado com motivos de um determinado período, mas um padrão adaptado do que vimos num quadro ou num museu, e pintado na fazenda, alcança exatamente o mesmo efeito.

A tinta pode ser à base de óleo ou água. A vantagem da tinta a óleo é que a roupa confeccionada com o tecido poderá ser lavada a sêco sem prejuízo para o "estampado". A vantagem da aquarela é que o padrão poderá ser "apagado" com a lavagem da roupa, e o pano aproveitado para ser tingido ou pintado novamente. Este último caso é mais aconselhável para os que trabalham dentro de um orçamento apertado. Não esquecer, entretanto, que se o teatro é ao ar livre, o perigo de uma chuva repentina justifica o uso de tinta a óleo!

Usando tinta à base de água podemos comprá-la em pó ou em pasta (gouache). Pincéis de cerdas duras são sempre preferíveis aos usuais pincéis moles para aquarelas, e a consistência da tinta dependerá muito do efeito que se queira alcançar com ela. Se vamos pintar com estencil, será preferível tinta grossa e pincel duro; se a maior parte do padrão vai ser pintada à mão livre convém que a tinta seja mais fluída. Para garantir que a tinta não vai soltar depois de sêca podemos borrifar as partes pintadas com um fixador.

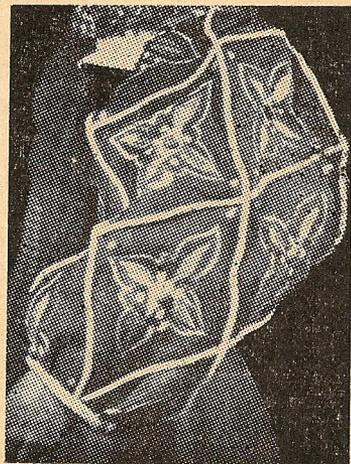
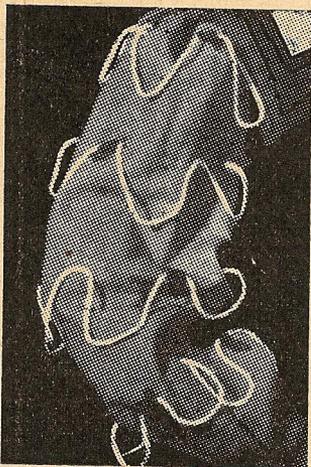
Uma roupa que deva ser pintada por inteiro (um corpetê elizabetano ou um vestido do século XV) precisa ser cortada primeiro e as peças estendidas numa superfície grande (mesa ou chão) para serem pintadas. A padronagem será enquadrada num sistema geral de quadrados ou losangos (v. fig. 1) que será traçado previamente com carvão fino ou giz,



no caso de um fundo escuro, para ser apagado depois. O mesmo método se aplica para pintura à mão livre ou com estencil. O estencil será feito em papel ou papelão especial, com o tipo de faca apropriado.

Efeitos semelhantes de padronagem podem ser conseguidos com o processo de impressão com carimbo de madeira. Mas se o tecido assim tratado não se destinar a um aproveitamento contínuo, o método de impressão, embora dê resultados admiráveis, é muito trabalhoso para ser executado por uma costureira e sua equipe. Envolve desenho e recorte de madeira que já é uma especialidade diferente.

Aplicações: termo geral para designar a padronagem conseguida por costura ou colagem de um material sobre outro. Os materiais usados para conseguir efeitos interessantes são inúmeros. Quando se desenha para o palco a noção de uma fazenda vem sempre acompanhada da de côr. Os tecidos de superfície suave, mesmo se alguns têm padronagem, tendem a formar um conjunto monótono, mas se uma ou duas roupas apresentam detalhes em relêvo, o quadro geral ganha em vivacidade e interesse. O ideal seria um equilíbrio entre tecidos de diferentes consistências — superfícies lisas, ásperas, opacas ou brilhantes — que, reagindo à luz, cada um à sua maneira, desse riqueza e variedade ao conjunto.



Se vamos fazer todo um guarda-roupa de cretone pintado ou tingido, cuja superfície é uniformemente opaca, podemos conseguir bons resultados se introduzimos pequenas quantidades de material brilhante aplicado aqui e ali. Quando vamos aplicar uma grande extensão de tecido, a lã e o feltro são os materiais mais indicados por não esfiaparem. O feltro pode mesmo ser incorporado a uma padronagem pintada dando mais uma vez variedade nos efeitos.

Tiras ou faixas podem ser feitas com tranças, cordas, cordões lã apropriada para tapête, e outros materiais do tipo. Aqui também um motivo desenhado pode ser enriquecido se tiver alguns detalhes destacados por um cordel ou por lã acolchoada com algodão. Há muitos períodos — grego, bizantino, saxão, elizabetano, por exemplo — para os quais esta decoração é particularmente apropriada.

Nós, tufo de lã, franjas e galões podem ser usados para formar decoração de superfícies. O material pode ser empregado de forma ousada mas o efeito conseguido deve ser claro à distância e ao primeiro olhar. Um padrão muito complexo e detalhado pode ser desagradável visto de longe.

Roupas orientais, do fim do século XV ou do período elizabetano pedem riqueza especial na padronagem de seus tecidos e podemos então conseguir mais brilho com a adição de lantejoulas ou pedras incrustadas. Estas “pedras” podem ser conseguidas com vidro colorido, tampas de garrafas pintadas, pedaços de cobre ou outro metal disponível. Um corpete do guarda-roupa básico (que analisamos no último capítulo) se acrescido de mangas estofadas e enfeitadas desta forma terá uma aparência especialmente suntuosa. Os cordões para aplicação podem ser tingidos também, ou pintados com tinta metálica cor de ouro, prata, bronze, etc... Esse tipo de tinta que é muito útil para quem costura ou faz acessórios para teatro, pode ser comprada em pó e misturada em óleo, verniz ou cola. Se o material deve depois ser lavado para reaproveitamento o último solvente é o mais aconselhável. Tintas metálicas misturadas em óleo ficam muito pesadas para tecidos de algodão, e o que é pior, produz um halo oleoso que não se consegue remover. Cola, por outro lado, fixa satisfatoriamente a tinta metálica, pode ser retirada com água quente e não deixa marca.

Uma superfície que sob a luz da ribalta pareça ser lamé dourado ou prateado pode ser conseguida com um tecido de algodão pintado com uma camada fina de tinta metálica. O efeito é enriquecido se a pintura não é muito por igual, nem muito sólida.

(Do livro “Dressing The Play”.)

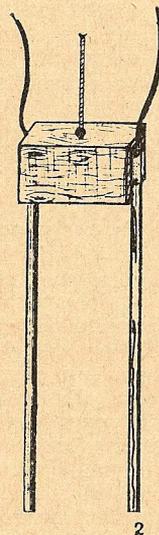
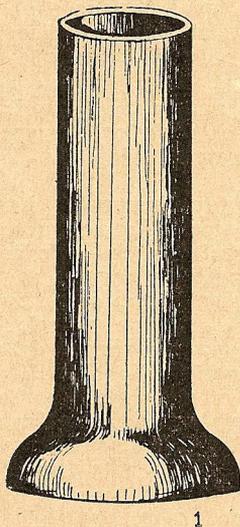
COMO FAZER UMA RESISTÊNCIA QUÍMICA PARA SEU TEATRO?

Em primeiro lugar que é uma resistência?

É uma unidade elétrica que permite aumentar e diminuir a intensidade da luz. Sem possuímos uma resistência no teatro não poderemos produzir certos efeitos assim como não poderemos controlar a intensidade da luz.

Daremos aqui uma “receita” para execução da mesma:

1) Um recipiente de água — que pode ser uma manilha comum, igual às que são usadas em canalizações, ou um vaso. Essa peça deve ter a base tampada com cimento (fig. 1) É preciso tapá-la bem para que a água não venha a vasar.

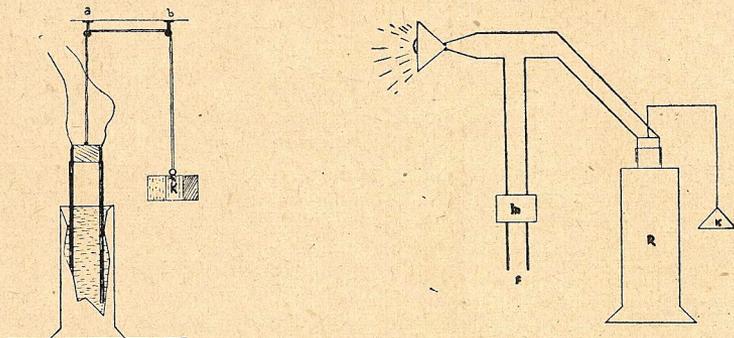


2) Dois canos de chumbo de $\frac{1}{2}$ a 1 polegada de diâmetro e 50 cm de comprimento, aproximadamente, que coincidam com a profundidade do recipiente (manilha ou vaso). Esses canos devem ser presos por uma das extremidades a um material que não seja condutor de eletricidade (madeira ou plástico serve) e ter dimensões aproximadas de: 5x3x2,5 cm. Cada cano deve ser fixado na madeira na face 5x2,5 cm e ser ligado a um fio. Para fixar bem o fio e produzir um bom contato, a parte desencapada (uns 2 cm) deve ser metida dentro do cano que, ao ser fixado, deve ser achatado e prêso por dois parafusos (fig2)

3) O fio usado deve ser flexível e relativamente grosso, (n.º 12) para suportar uma boa passagem de força. As duas outras extremidades dos fios deverão ser uma ligada à força e a outra ao aparelho de iluminação.

O outro fio do aparelho de iluminação virá da fonte de energia. (fig. 4)

4) Como se pode ver na ilustração 3, é fácil a montagem das peças para se obter o funcionamento mecânico das resistências.



Os dois tubos de chumbo devem mergulhar dentro do recipiente e, para isso devem ser presos por uma pequena corda que passará por duas roldanas e terá na outra extremidade um peso igual aos dos tubos e a peça isolante de madeira ou plástico. A fixação das roldanas fica ao encargo do executante da obra que providenciará a armação para o conjunto, segundo sua conveniência.

5) Para fácil compreensão de qualquer pessoa não familiarizada com eletricidade, apresentamos um esquema sem os símbolos convencionais. A da figura 3 permite ver que o círculo é feito através da água da resistência.

Daremos uma explicação superficial do funcionamento elétrico e mecânico da resistência para que a pessoa que a construir e vier a utilizá-la tenha uma idéia correta daquilo que está executando ou usando. Como sabemos, a água é condutora de eletricidade, consequentemente, ao mergulharmos os dois tubos de chumbo dentro do recipiente com água, promovemos o circuito. Entretanto, acontece que a água consome energia, transformando-a em calor e, é essa a razão porque a água esquentada da mesma maneira que um ferro elétrico, através de sua resistência. Sucede porém, que o nosso objetivo não é esquentar a água e sim consumir força elétrica do circuito para que os aparelhos de luz recebam menos energia, e, portanto, tenham luz mais fraca. Assim, quanto mais mergulharmos os tubos de chumbo na água, teremos um circuito mais perfeitamente fechado, isto é, a água terá menos oportunidade de consumir energia.

Assim sendo, quanto mais mergulharmos os tubos dentro da água, mais força receberão os aparelhos de luz e maior claridade darão.

É indispensável colocar sal de cozinha na água para melhor condução da eletricidade. Porém essa quantidade de sal deve ser calculada de acordo com o número de watts a que se destina, isto é, para cada número de watts a quantidade de sal varia. Deve-se ir colocando sal, pouco a pouco, a fim de que se obtenha, conforme a necessidade, o máximo e o mínimo de intensidade de luz que se deseja obter através da resistência para 1, 2 ou mais aparelhos de luz.

OBSERVAÇÃO: Cada resistência desse tipo tem uma capacidade máxima que não vai além de 3.000 watts com relação às lâmpadas. Se, por acaso, o número de watts for maior, a água ferverá e prejudicará o contato, como também se evaporará rapidamente. Por outro lado, se for usado o número de watts superior a 2.500, por pouco tempo, não haverá inconveniente.

C. A. N.

Teatro de Bonecos

AVENTURAS DE DONA ROTUNDA E O CAPITÃO CICLONE

CORTINA

APARECEM

Dona Rotunda
Capitão Ciclone
Grande Bruxo

CUMPRIMENTAM

ROTUNDA — Eu sou dona Rotunda
CAPITÃO — Eu sou o capitão Ciclone
FEITICEIRO — Eu sou o Grande Bruxo.
TODOS — (juntos) Boa tarde!
(SAEM)

CENÁRIO — RUA

ROTUNDA — Como vai, capitão!

CAPITÃO — Como vai, dona Rotundinha. Há tanto tempo que não a vejo por estes lados. Pensei que tivesse morrido.

ROTUNDA — Querido capitão, como havia de morrer sem antes lhe avisar. Nunca, nunca! No dia em que eu morrer, receberá meu convite para o entêrro.

CAPITÃO — Muito bem, dona Rotunda... E a novidade do lugar? O feiticeiro enfeitador? O bruxo que embruxa tudo?

ROTUNDA — Não diga, capitão. não diga!
Pois amanhã mesmo vou mandar-lhe o convite para meu entêrro! Morro de medo de bruxos!

CAPITÃO — Pois eu aqui estou para liquidar com o bruxo para fazê-lo engulir pedras, sapos e cobras junto com suas bruxarias.

ROTUNDA — Cuidado, capitão. Não se meta com feiticeiro que acabará enfeitado.

BRUXO — (aparece) Boa tarde, capitão! É a primeira vez que o vejo por aqui.

CAPITÃO — É, sim, vim tratar de um caso e como gosto muito da dona Rotunda...

ROTUNDA — (falando ao ouvido do capitão) Quem é êsse?

CAPITÃO — Não o conheço (a Rotunda)

BRUXO — Daqui a pouco vão saber quem sou. Caro capitão... então o senhor gosta muito da dona Rotunda?

CAPITÃO — Gosto e estou até pensando em casar...

(BRUXO AGARRA DONA ROTUNDA E DESAPARECE COM ELA)

CAPITÃO — Rotunda! Rotundinha, onde estás? (**Procura**) Rotunda! Não gosto de brincar de esconder. Rotunda! Ah! Já sei, êsse tal que aqui estava era o tal de bruxo das grandes bruxarias. Fêz-me das suas com a minha Rotundinha. Vai me pagar! Vou quebrar-lhe a cara. Rotunda! (**procura**) Rotunda!

(SAI E VOLTA COM UM CASSE-TÊTE)

Já fui guarda e ainda guardo o meu casse-tête. Com êle vencerei todos os bruxos e bruxedos, vão ver. (**BATE**) Apareça, bruxo! Apareça bruxo! Apareça, bruxo!

BRUXO — (Aparece com Rotunda nos braços) Toma a tua Rotunda (no momento em que o capitão vai pegá-la, êle desaparece)

CAPITÃO — Apareça, bruxo! Apareça, bruxo!

BRUXO — (com Rotunda) Eis-me aqui. Toma tua Rotunda! (Quando o Capitão vai negá-los êles desaparecem)

CAPITÃO — Apareça, bruxo! Apareça, bruxo!

BRUXO — (Aparece e deita Rotunda desmaiada) Agora te farei desaparecer para sempre, com casse-tête e tudo.

CAPITÃO — Quero ver! Toma, seu bruxo (dá nêle)

BRUXO — (tentando fazer bruxarias) Desaparece, capitão! Desaparece, capitão!

CAPITÃO — Desapareça você com suas bruxarias (**Bate no bruxo**)

BRUXO — Perdão, capitão!

(ROTUNDA DESPERTA)

ROTUNDA — Bravo! capitão!

CAPITÃO — Desapareça para nunca mais aparecer.

(O BRUXO DESAPARECE GEMENDO)

CAPITÃO — Agora que o Bruxo sumiu, cantemos e dancemos dona Rotundinha.

P A N O

·TRADUÇÃO DE VIRGINIA VALLI

O que vamos representar

O NOVIÇO

Peça em 3 atos

AUTOR — Martins Pena

ANÁLISE — ver artigo de Bárbara Heliodora e João das Neves sobre Martins Pena

MECANISMO — Farsa, ritmo vivo

PERSONAGENS — Ambrósio — Florência (sua mulher) — Emília (sua filha) — Juca (9 anos.) — Carlos (noviço da Ordem de S. Bento) — Rosa (provinciana, primeira mulher de Ambrósio) — Padre (Mestre dos Noviços) — Jorge — José (criado) — 1 meirinho (que fala) — 2 ditos (que não falam.) — Soldados de Permanentes.
A peça passa-se no Rio de Janeiro.

CENÁRIOS (de acôrdo com a rubrica da peça) — 1.º ATO: sala ricamente adornada: mesa, consolos, mangas de vidro, jarras com flôres, cortinas. No fundo porta de saída, uma janela.

2.º ATO: mesmo cenário

3.º ATO: quarto em casa de Florência: mesa, cadeiras, armário, uma cama grande com cortinados, uma mesa pequena com um castiçal com vela acesa. E' noite.

FIGURINOS — de época.

QUEM PODE MONTAR — Grupos amadores com certa experiência.

As comédias de Martins Pena exigem vivacidade, ritmo e como tôda comédia atôres com alguma experiência.

PÚBLICO — Todos os públicos.



ROSA, A PROVINCIANA

Personagem vinda do Norte. Usar tecidos simples, com côres vivas e bem equilibradas, para contrastar com os outros tipos.



MEIRINHO — O REPRESENTANTE DA JUSTIÇA

Figura da época do Império, muito ridicularizada por Martins Pena. A disposição das côres dêste personagem está a critério do figurinista, pois o efeito das côres depende do cenário, iluminação e também interpretação da obra pelo cenógrafo. Chapéu armado e sapatos com enfeites dourados.



PERMANENTE

Uniforme usado no Rio de Janeiro pela Polícia de Ronda na época de Martins Pena. Frisos e dragonas vermelhas. Cinto, sapatos e sabre pretos. Botões dourados e duas pistolas na cintura.



O NOVIÇO CARLOS

Noviço da ordem de São Bento. Hábito usado pelos noviçados do Convento (meados do século XIX). Batina creme, cinto, sapatos e capuz preto.



JUCA

Côr marron imitando bata de frade. Usar chapéu de "Jornal do Comércio".

Servir a Martins Pena enquanto autor não é apenas realizar tecnicamente bem — dentro das possibilidades de cada um — a encenação de qualquer de suas obras. É também, a exemplo do que fez com a sociedade de seu tempo, interpretá-lo, aprofundar o sentido ético de sua crítica relacionando-o às condições sócio-econômicas do Brasil do século XIX; procurando localizar em cada um de seus trabalhos o ponto para o qual convergem e do qual partem tôdas as críticas do autor; referindo-o à sociedade atual — não esqueçamos que apesar do processo industrial que, no Brasil, se desencadeou a a partir de 1930, a nossa sociedade conserva ainda, em muitos setores, aspectos tipicamente coloniais —; explicando assim o passado através do presente, para que o espectador de hoje critique aquêl passado e, ao fazê-lo, esteja também assumindo a mesma atitude em relação ao presente. Mas partindo sempre do princípio de que suas comédias eram escritas para fazer rir e que só através do riso o seu realismo deverá e pode atingir o estágio mais alto de realismo crítico.

É este o critério que, julgamos, deve ser seguido ao encenar-se suas comédias (que estariam melhor classificadas como farsas). Foi nêle que nos baseamos fundamentalmente para a encenação de "O NOVIÇO". Não queremos dizer com isso que os problemas da mise-en-scène estejam, a partir daí, resolvidos, ou que se reduzam simplesmente a um critério ideológico, ao contrário: êle deve surgir em decorrência mesmo da necessidade da resolução de todos os outros, como uma mola propulsora — levando, é verdade, às últimas consequências o pensamento do autor, mas sem esquecer os aspectos for-

"O NOVIÇO" DE MARTINS PENA

JOÃO DAS NEVES

mais de que êle se revestiu, e procurando através da exploração destas características alcançar o fim a que nos propomos. Formalmente em "O NOVIÇO" deparamos três problemas que consideramos fundamentais: a linguagem, o estilo de representação, a movimentação.

Na linguagem, duas perguntas nos ocorreram:

Deveríamos conservar a frequente confusão de tratamento que observávamos?

Como pronunciar os vocábulos cuja grafia foi, com o passar do tempo, alterada?

Para a primeira, a resposta só poderia ser afirmativa. A troca de tratamentos (em Martins Pena observa-se principalmente na segunda pessoa, singular e plural do pretérito perfeito) é um hábito comum entre nós (Na GB é muito comum a troca entre a segunda e terceira pessoa, nos dias que correm — tu é, tu foi em vez de tu és, tu foste ou de você é, você foi), sempre foi. Em Martins Pena a linguagem é viva, cotidiana, corrente, característica inalienável das personagens que a empregam e não uma linguagem erudita. Como tal deve ser conservada.

Para solucionar a 2.^a questão adotamos o método de "dissolver" na fala dos atôres aquêles vocábulos, conservando-se normalmente a sua pronúncia sempre que apparecessem e evitando a ênfase que sobre êles poderia recair. Recusamos assim, um efeito cômico de segunda ordem que poderia ser obtido através da exploração de palavras como doudo, noute, pela obtenção de maior autenticidade em relação à época do autor em que a evolução da língua já mesclava as grafias e pronúncias respectivas de doudo e doido, noute e noite, estivesse e estivesteis, cuja incidência,

lado a lado, é verificada a todo instante. Mesmo porque, aquela comicidade prejudicaria o sentido da frase pelo deslocamento das atenções para um ponto secundário.

Sôbre o estilo em Martins Pena, é curioso notar que apesar de intitular os seus trabalhos de comédias, a nota predominante é a da farsa; predominante, mas não exclusiva. Com efeito, desde a promessa de "O juiz de paz na roça" até a obra prima que seria "O USURÁRIO", infelizmente inacabada ou em parte perdida (Darcy Damasceno, em sua edição crítica do Teatro de Martins Pena — I.N.L. — dá a peça como concluída e justifica: "o fato de que o texto subsistente seja cópia limpa escora nossa opinião, que é reforçada pela existência de dois planos da comédia, encontrados entre os fragmentos do autor"), o que se observa é a mescla de estilos diversos, que vão desde à Comédia Nova (via Plauto) até o melodrama cômico — o assunto que mereceria um largo estudo só pode ser aqui, dadas as dimensões dêste trabalho e sua finalidade, afluído.

Em "O Noviço", mais de que em qualquer outra, esta mescla se faz sentir. Aí temos as surras de pau, entradas e saídas de armários, o contraste de tipos característicos da farsa; os apelos "desesperados" as choradeiras melodramáticas de Florência, as tentativas de assassínio granguinholescas; a caricatura, por vêzes, rasgada, e vários momentos que poderiam (desde que respaldados por uma técnica segura de atôres e respeitado o roteiro fundamental do texto) ser deixados à viva improvisação da Comédia Dell'Arte; o prólogo em que Ambrósio mostra antecipadamente tôda a trama que irá ter lugar e põe a nu os funda.

mentos morais de sua crítica e o final-clássicos, plautinos por excelência, de uma beleza e simplicidade que faria inveja a qualquer dos grandes autores, em tôdas as épocas:

ATO III — Cena XIX...

MESTRE — E vós, senhoras, esperai da justiça dos homens o castigo dêste malvado. (Para Carlos e Emilia) E vós, meus filhos, sede felizes, que eu pedirei para todos (ao público:) indulgência!...

Isto se deve a inúmeros fatores e influências (que em outra ocasião pretendemos abordar), mas que acabam todos por se orientar, por se dirigir a um só ponto e nêle encontrar a sua explicação: o seguro instinto popular existente em Martins Pena que o leva, através do teatro (do qual foi o verdadeiro criador no Brasil, uma vez que Antonio José não pode ser considerado autor brasileiro e nem o que se havia escrito até então era teatro, excetuando-se, talvez, as pequenas farsas e entremeses que êsse incansável pesquisador que é Darcy Damasceno anda “desencavando” pelo Brasil afora, e que seriam contemporâneos ou predecessores da obra de Martins Pena mas que, mesmo provada a sua qualidade, não deverão representar um esforço sistemático por parte de seus autores de fazer teatro. E a ordem cronológica não quer dizer nada. Antes de Alencar, Euclides, Machado, o Brasil teve muitos escrevinhadores de romances. E daí?) a compreender que um estilo brasileiro de comédia só poderia consistir, dada a nossa própria formação e juventude, na absorção — através da nossa maneira de ser — de tudo aquilo que fôsse universalmente POPULAR. E não importa que o autor tenha, siquer, pensado no problema; importa que êle está expresso em sua obra.

O movimento resume e está presente, a nosso ver, em todos os aspectos de uma encenação. Em “O Noviço” o critério de que partimos já implicava em movimento. Não podíamos, pois, conceber elementos estáticos, ou melhor, que não “dissem” nada, fossem êles cenários,

figurinos, atores ou música. Os cenários e figurinos de Jorge Brandão foram elaborados dentro dêste espírito. Os primeiros procuravam mostrar através de um jôgo de contrastes aquela que considerávamos a contradição principal do texto: o problema da liberdade em uma sociedade escravocrata, fortemente influenciada pela igreja. Para tanto, Brandão desenhou cenários baseados em linhas e curvas que tentavam realizar, no primeiro plano, a síntese de dois interiores coloniais (da sala e do quarto) e ao fundo, a de uma catedral gótica (o cenógrafo preteriu nêste caso o barroco brasileiro não só porque o contraste entre duas arquiteturas eram mais forte, contribuindo para aclarar as intenções da direção, mas também por ser o gótico a expressão mais acabada da Igreja como instituição). E foi a partir dêles que determinamos tôda a movimentação, procurando fazer com que a posição de cada ator se referisse sempre à idéia por êles veiculada e obtendo como resposta a valorização plástica daquela posição e, conseqüentemente, do ator e do texto para os quais deveriam voltar-se as atenções do espectador.

Os figurinos, além de visualmente contribuírem para a obtenção dêste efeito, deveriam (a partir dêle) transmitir ao espectador as características da sociedade focalizada e comunicar-lhe o indispensável clima de leveza e vivacidade em que se iriam movimentar as personagens. As aquarelas de J. B. Debret serviram de base aos desenhos, mórmente em seu aspecto cromático. Foram aproveitadas também as confusões de designação entre beneditinos e franciscanos (inúmeras no texto e, ao que tudo indica, característica na época) para a quebra da monotonia que poderiam causar os hábitos, se todos fôsem da mesma côr.

Ao expor um critério para a encenação de Martins Pena (Critério que, em nosso caso, é extensivo ao “fazer teatro”); ao abordar alguns dos muitos problemas que a montagem de “O Noviço nos sucitou; ao propormos para êles solu-

ções que pressupomos válidas, temos apenas o intuito de demonstrar o por que de acharmos profundamente prejudicial a afirmação de que Martins Pena deve ser montado por amadores, quando nessa vem também implícita a idéia de facilidade. Martins Pena é um autor difícil. Difícil porque é simples. E simplicidade só se alcança através de muito trabalho; estudo; meditação; através de um contato estreito com os homens (e os indispensáveis talento e sensibilidade). Os amadores, os profissionais devem montar-lhe as peças, tomando o com o mesmo respeito que votam a Molière ou Shakespeare. Só assim M. Pena, o verdadeiro Martins Pena será redescoberto; terá justificado o seu teatro. **E o teatro de M. Pena já está justificado.** Acontece que nós o perdemos. Nós que fazemos teatro. A culpa é nossa, somente nossa. E o povo sente isso. E não vai ao teatro porque nós perdemos o Seu Teatro. Mário de Vasconcelos, há 52 anos, escre-

via em excelente trabalho sobre M. Pena, referindo-se à sua época:

"... tanto mais que naqueles tempos ainda não havia as malsinadas cogitações, que fizeram de cada personagem de teatro um psicólogo e de cada peça um tratado de patologia..." Há cinqüenta e dois anos... o povo mais uma vez tem razão.

Terminando:

Martins Pena escreveu suas comédias para fazer rir? Sim. E não somente para fazer rir. Os grandes comediógrafos nunca escreveram somente para fazer rir. E aquêlê franzino amanuense foi um dos grandes de que se pode orgulhar (sem guardar distâncias, por favor!) a humanidade.

"O propósito da comédia é corrigir os homens, divertindo-os." (Molière.)

Revista Americana, II/3, março de 1910 — Ensaio sobre o teatro no Brasil: Molière e Martins Pena.

MARTINS PENA

BÁRBARA HELIODORA

Martins Pena constitui, sem dúvida, o maior mistério do teatro nacional. Não se trata de um mistério de interpretação da obra, já que seu trabalho é direto, vivo e singelo, mas de um mistério ainda mais denso, o do aparecimento no século XIX de um dramatasta eficiente e original numa história de teatro pobre e pouco imaginosa como é a nossa. O que normalmente aparece, em todas as literaturas dramáticas, ao fim de uma busca, de um progresso lento e penoso, Martins Pena faz aparecer mais ou menos miraculosamente, pois antes dêle não progrediu, etapa por etapa, a comédia de costumes com elementos farsescos que compõe a parte realmente importante, significativa de sua obra, e nem depois dêle temos tido, tão pouco, autores de sua observação penetrante, que soubessem como soube êle retratar rápida e incontestavelmente os vícios e as fraquezas de sua época.

O mistério de Martins Pena reside na segurança com que, do teatro estrangeiro, seleccionou o que lhe seria útil na criação de um teatro brasileiro, e com que se livrou de tudo o que poderia impedir essa límpida brasilidade. Em forma, estilo e temática, o autor retratou o Brasil de sua época, querendo-o ver livre de pressões e influências estrangeiras, tanto em sua vida político-econômica quanto em sua vida cultural; e podemos afirmar tais idéias sem querer transformá-lo em nacionalista de momento, pois não era êsse o espírito com que escrevia, mas antes com uma autênti-

ca ternura pelas coisas e as gentes do País, no que elas têm de diferenciadas das coisas e das gentes de outros países. E com isso surge, inopinadamente, em meados do século XIX, um autor de uma autenticidade brasileira que só agora principia a ter paralelos em nossa dramaturgia, e assim mesmo muito raros.

E no entanto não é tôda a obra de Martins Pena que pode ser encarada sob êsse ponto de vista: a total libertação de influências estrangeiras só se deu nas comédias, e seus dramas sentem o pêso do dramalhão europeu. O Martins Pena que merece tôdas as nossas atenções, portanto, é o das comédias, escritas entre 1833 e 1847, e que só em virtude do descaso com que é tratada normalmente a literatura dramática no Brasil não são objeto de estudo detalhado nas cadeiras de literatura em colégios e universidades brasileiras. E, no entanto, não há documentação mais preciosa dos hábitos e costumes do século passado no Rio de Janeiro do que encontramos nas comédias de Martins Pena, instrumento ideal para uma aproximação viva com nosso passado.

Existe, no trabalho dêsse homem que começou a escrever para o teatro aos dezoito anos e que morreu com trinta e três, um sem-número de pontos de interêsse do ponto de vista da dramaturgia, mas os principais são a autocrítica, isto é, a consciência da natureza e das limitações do próprio talento, e um aprimoramento técnico constante.

De "O Juiz de Paz da Roça" (1833) até as obras dos últimos três anos da vida do autor (digamos, a partir de O Noviço, de 1845) há uma evolução nítida, e que não pode ser devida meramente ao hábito mas, sem dúvida, à grande aplicação do autor em seu trabalho de criação. O panorama que se apresenta é o de dois elementos que progressivamente se encontram e se amoldam mutuamente: o material sôbre os hábitos brasileiros da época que a observação do autor acumulara, e a construção dramática que, aparentemente, encontrou em prolongadas leituras do teatro estrangeiro. A princípio, quando Martins Pena tinha dentro de si aquela riqueza de observação ansiando por ser posta num palco, e quando seu conhecimento da forma dramática era, ao que se possa deduzir, meramente teórico, há um desequilíbrio, um excesso de detalhe de hábitos e costumes, uma deficiência de trama e, principalmente, uma limitação de capacidade para a resolução satisfatória de problemas postos, com o uso repetido de *deus ex machina*, ou de cenas finais arbitrariamente impostas; mas aos poucos a consciência da concepção cênica vai crescendo, e a medida justa vai sendo encontrada, com aprimoramento das tramas, das caracterizações, e do aproveitamento da contribuição do elemento visual de movimento de atôres, entradas e saídas, e assim por diante.

E a partir de JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA (1844) que Martins Pena atinge realmente o equilíbrio entre conteúdo e forma. Havia já portanto onze anos que escrevia para o teatro, mas se não houvesse dedicado, do grande parte dêsse tempo à composição de cinco dramas, um dêles em verso, é muito provável que tivesse atingido mais cedo o domínio teatral da farsa e da comédia, às quais daí por diante se dedicaria integralmente, à exceção do "Drama sem Título". Dada a notória inferioridade de Martins Pena no drama em comparação à comédia, é inevitável supormos que o tempo perdido nessas cinco tentativas deve ser explicado por duas razões: a grande moda em que estava o melodrama ao tempo que Martins Pena escreveu para o teatro e o pouco conceito em que, tantas e tantas vêzes, se tem o gênero farsesco, por maiores que sejam os méritos dramáticos das obras ou — como é o caso do autor em questão — por grande que seja sua significação social. Seja por um amadurecimento que lhe permitiu compreender as possibilidades positivas do gênero farsesco, seja por uma resignação ante a natureza exata de seu talento, o fato é que com JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA Martins Pena inicia uma série ininterrupta de de-

zito obras do gênero cômico nas quais exhibe um domínio muito grande do aproveitamento das marcações cênicas para o gênero, e nas quais não deixa mais de realizar a solução final das tramas segundo a natureza dos problemas dos personagens. Dentro portanto, das esquematizações naturais à farsa, e dos exageros que as caracterizam, Martins Pena consegue, a partir de 1844, disciplinar perfeitamente o material colhido em suas observações de costumes brasileiros dentro da forma dramática escolhida, fazendo a ação a consequência lógica do conteúdo, e não recorrendo mais ao *deus ex machina* a não ser por uma intenção dramática consciente, isto é, para criar climas ou efeitos perfeitamente enquadráveis na concepção total da obra. Não teremos mais a confusão do final (como no *O Inglês Maquinista*) nem o primário recurso dos cantos e danças para finalizar uma trama para a qual não se encontrava solução adequada.

O que evolui, de maneira indiscutível, é a forma e o domínio que Martins Pena exhibe do valor da contribuição visual da movimentação cênica na criação total do espetáculo. Em contraste com obras de períodos anteriores, é preciso notar como M. P. não conduz de modo precário construções baseadas em duas linhas independentes, uma formando a trama propriamente dita e outra dando mais o clima em que se passa a obra (o que acontece nas duas primeiras comédias do autor), mas já é possível entrar a observação dos costumes na própria ação, assim como já não há aquela enorme disparidade entre duas tramas a serem eventualmente aproximadas.

O final vem cômico e claro, com uma idéia de retribuição que repetidamente encontramos em Molière e na comédia dell'arte.

Na sua comédia "*O Irmão das Almas*" é que faz sua primeira aparição em Martins Pena, o armário, móvel utilíssimo a uma série de farsas compostas daí por diante, no qual se esconderão inúmeros amantes e perseguidores.

Na sua peça "*Judas em sábado de Aleluia*", nas últimas cenas, quando há correrias, entradas, saídas e confusões, é interessante notar até que ponto o autor tem presente a ação no palco. As rubricas do autor se tornam particularmente detalhadas, o que nega inteiramente a antiga concepção de que M. P. era apenas interessante para a leitura.

O ano de 1844 foi profícuo no trabalho dramático de M. P., embora não tanto quanto o seguinte, mas tudo indica que em 44 ele se sentia perfeitamente à vontade no gênero cômico, muito embora sempre respeitando aquilo que aparentemente considerava o limite de seus dotes, isto é, sempre ainda no esquema do ato único.

Só em 1845 é que Martins Pena tenta, pela primeira vez, a comédia em três atos: "*O NOVIÇO*" é sua décima obra no gênero cômico e não nos parece possível que seja posta em dúvida sua posição de obra-prima da carreira do autor, pois seja em construção seja em caracterização é um ponto excepcionalmente alto em toda a dramaturgia nacional. Em *O NOVIÇO*, como em praticamente nenhuma outra obra de M. P., é exato, justo, preciso, o equilíbrio entre o conteúdo e a forma, e nela é alcançada aquela medida madura de farsa na qual há espaço para uma caracterização algo mais completa do que a mera esquematização da farsa de situação.

De estatura maior do que a das leves tentativas de um ato, Martins Pena parece, em *O NOVIÇO*, ter em mente a comédia romana mais do que a farsa francesa, menos por idéia consciente de imitação do que pela busca instintiva, quase, da forma indicada para enquadrar sua intenção de criticar certos aspectos da vida brasileira da época. Já que o Dr. Luis Francisco da Veiga informa em sua *Memória Biográfica* a respeito de Martins Pena (Revista do Instituto Histórico) que este estudou latim antes de entrar para o Curso de Comércio, não seria de espantar que uma curiosidade aparentemente insaciável como a sua tenha entrado em contato com Plauto, já que diz o mesmo biógrafo que Martins Pena fez sempre vastas leituras

ras no campo da literatura dramática. Sem dúvida é único na obra de Martins Pena o final plautense de **O Noviço**, em que o pedido de indulgência do Mestre de Noviços ainda nitidamente coloca Martins Pena, no caso, num esquema clássico.

A construção de **O Noviço** é primorosa, e o entrosamento de três linhas de ação é feito com um cuidado inusitado na obra do autor: Ambrósio e sua mulher Florência são a ligação das três tramas que são as seguintes: Florência, a viúva casada em segundas núpcias com Ambrósio, é suficientemente cega e tôla para não ver que foi apenas por interesse que este casou-se com ela e para concordar em mandar para o convento sua filha como já havia feito de seu sobrinho um noviço, e começava, desde cedo, a educar seu filho menor para frade, tudo isto sem perceber que a única intenção de Ambrósio era ficar com seu dinheiro. O resultado dessa trama central será o sofrimento de Florência, a que erra por tolice, e a punição de Ambrósio, o que erra ativamente. Três tramas paralelas servirão para completar o quadro: a de Carlos e seus problemas como noviço, que enquadrarão as críticas de Martins Pena à Igreja e às hipocrisias religiosas de sua época (como já fizera em *Os Irmãos das Almas*), a intriga amorosa, e a de Rosa, primeira mulher de Ambrósio, que, além de ser instrumento para a denúncia dêste, servirá para a ampliação do quadro de documentação da vida brasileira, com a apresentação de uma nortista, que fala de sua região, dos hábitos e costumes da mesma, sem deixar por isso de ficar inteiramente disciplinada ao total da peça; o que Rosa diz do Nordeste não passa de algumas poucas linhas, mas já a essa altura Martins Pena era mestre em retratar de maneira a um tempo clara e suscita os panoramas que, ao tempo de **O Juiz de Paz na Roça**, tomariam provavelmente toda uma cena.

O Noviço demonstra um cuidado de construção que não tem paralelo na obra de M. P. Tentando pela primeira vez a composição de uma comédia em três atos o autor distribui com um cuidado exemplar os momentos de tensão e relaxamento, aumentando progressivamente a complexidade de sua trama, com inúmeras entradas e saídas planejadas de maneira excepcionalmente hábil, sob o aspecto de pura construção teatral, assim como são brilhantemente planejadas as crises de final de cena e — muito particularmente — de ato. Não é somente o final plautense e nem o cuidado da construção geral do plano de **O Noviço** entretanto, que nos levam a pensar numa intenção mais clássica na composição da obra, mas também o fato de que aqui, pela primeira vez — e única na forma — no monólogo inicial ficam perfeitamente estabelecidos, ante a platéia, o personagem e seu problema. O monólogo inicial de Ambrósio, além disso, determina um clima para **O Noviço** bastante diverso do da grande maioria da obra de M. P., pois aqui temos uma técnica especial de construção dramática, aquela na qual a platéia está, em inúmeros momentos, mais bem informada do que os personagens a respeito de certo assunto ou situação. Nesta técnica o autor abdica do elemento de suspense que é característico do melodrama (e que influenciará M. P. muitas vezes), tomando um ponto-de-vista mais clássico, o da clareza de intenções de crítica de costumes, característica da comédia nova grega, de Plauto a de Molière. Em forma, intenção e conteúdo, portanto, parece-nos que **O Noviço** ocupa uma posição única na obra de M. P. Com a exceção de *As Casadas Solteiras* e de **O Usurário** (inacabada mas com algumas características sugestivas), M. P. não tentará mais a comédia em três atos: permanecerá no âmbito da farsa em um ato, no qual brilha incontestavelmente, mas não tentará mais a envergadura de **O Noviço**. Serão inúteis as conjecturas sobre as razões dessa decisão, mas é preciso apresentar ao lado de uma possível consciência de uma limitação natural de talento (que seria facilmente desmentida por **O Noviço**), uma limitação mais plausível, a de sua saúde precária, pois M. P. só teria mais dois anos para completar sua obra dramática, e morreria dentro de três, a partir da composição de sua obra prima.

Depois de **O Noviço**, M. P. se apresenta menos alegre e as duas linhas — a da forma e a do conteúdo — que vinham correndo paralelas ou pelo menos em equilíbrio muito aproximado desde **O Judas em Sabado de Aleluia** parecem agora por vèzes desequilibrar-se novamente, mas desta vez para o lado da forma, em lugar do conteúdo de informação brasileira como acontecera nas primeiras tentativas. M. P. era agora um magistral manipulador de enredos, mas com raras exceções vemos que volta a sofrer a influencia do melodrama. E não deixa de ser compreensível esse retôrno ao melodrama se considerarmos a época em que viveu; justamente no período em que M. P. começou a produzir (e com que facilidade e rapidez, é preciso que se note), despontava no teatro brasileiro o único grande nome de ator que marcou o século XIX como realmente excepcional, João Caetano, cujo talento, ao que se possa verificar, divergia fundamentalmente do comediografo, era altissonante e melodramático, quando não trágico e o seu successo deve ter criado um clima de procura de veículos adequados a seu gênero que não propiciavam de todo o talento natural de M. P.

Ora, o successo de João Caetano no melodrama vinha de encontro àquela tendência que o autor êle mesmo já mostrara no início de sua carreira, de querer compor algo fora do gênero cômico, e estamos hoje convencidos de que dadas tôdas estas circunstâncias, fica esclarecido o quase abandono da comédia em termos puros nos últimos anos da vida do autor, quando já deveria ter menor resistência para lutar contra o ambiente dominante, e — o que seria lógico — bem menores motivos para ter da vida um panorama otimista ou alegre.

Apesar de seu successo relativo de público, Martins Pena não teve o ambiente que merecia: o século XIX não sabia apreciar a boa comédia, e sua alta qualidade não foi estimulada o suficiente para que pudesse brilhar como deverá no panorama nacional.

raitou-me um Luis XIV que com seu apoio, propiciasse o desenvolvimento de seu talento na comédia, livre das opressões do melodrama em moda, reconheceno ao gênero a alta qualidade que, nas mãos de um Martins Pena, pode atingir.

(Resumo dos artigos de B.H. no "Jornal do Brasil" de 19.11.61, 2.12.61)

Peças escritas por Martins Pena, na ordem cronológica, de acôrdo com a Bibliografia de Darcy Damasceno.

O JUIZ DE PAZ NA ROÇA — 1833 — **UM SERTANEJO NA CÔRTE** — entre 1833 e 1837 — **FERNANDO OU O CINTO ACUSADOR** — provavelmente antes de 1837 — **D. JOÃO DE LIRA OU O REPTO** — 1838 — **A FAMÍLIA E A FESTA DA ROÇA** — 1837 — **D. LEONOR TELES** — 1839 — **ITAMINDA OU O GUERREIRO DE TUPÁ** — 1839 — **VITIZA OU O NERO DE ESPANHA** — entre 1840-41 — **OS DOUS OU O INGLÊS MAQUINISTA** — provavelmente em 1842 — **O JUDAS EM SABADO DE ALELUIA** — 1844 — **OS IRMÃOS DAS ALMAS** — 1844 — **O DILETANTE** — 1844 — **OS TRÊS MÉDICOS** — 1844 — **O NAMORADOR OU A NOITE DE SÃO JOÃO** — 1844 — **O NOVIÇO** — 1845 — **O CIGANO** — 1845 — **O CAIXEIRO DA TAVERNA** — 1845 — **AS CASADAS SOLTEIRAS** — 1845 — **OS MEIRINHOS** — 1845 — **QUEM CASA, QUER CASA** — 1845 — **OS CIÔMES DE UM PEDESTRE OU O TERRÍVEL CAPITÃO DO MATO** — 1845 — **AS DESGRAÇAS DE UMA CRIANÇA** — 1845 — **O USURÁRIO** — 1846 — **UM SEGRÊDO DE ESTADO** — 1846 — **O JÓGO DE PRENDAS** — Não foi publicada — **A BARRIGA DE MEU TIO** — 1846 — **COMÉDIA SEM TÍTULO** — 1847 — **DRAMA SEM TÍTULO** — 1847.

PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO

“IV FESTIVAL” E FESTIVAIS

O “IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes” foi realizado na cidade de Pôrto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, nos dias 13 à 21 de janeiro de 1962.

Os anteriores — I, II e III —, respectivamente, nas cidades de Recife, capital de Pernambuco; Santos, a linda cidade praiana do Estado de São Paulo; Brasília, capital do País, nos anos de: 1958, 1959, 1960.

Patrocinados, sempre, pela Campanha de Assistência ao Estudante, do Ministério da Educação e Cultura, teve a prestigiá-los, em tôdas as oportunidades, a presença do Professor José Salvador Julianelli, Diretor Executivo da CASES.

Nos Estados, entidades governamentais, órgãos federais, imprensa falada e escrita, televisão, particulares, associaram-se à iniciativa do M.E.C., para melhor execução dos propósitos dos “Festivais”.

Em Pôrto Alegre, o “IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes”, neste ano de 1962, realizou-se sob os auspícios da Divisão de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura do Rio Grande do Sul e Reitoria da Universidade do Rio Grande do Sul.

Os jornais — “Diário de Notícias”, “Correio da Manhã” e “Fôlha da Tarde”, a TV de Piratiny, embora sem ligação oficial com o “IV Festival”, foram veiculos de divulgação — presentes ao certame, fazendo cobertura diária dos acontecimentos.

Outros órgãos da imprensa, embora sem a constância dos acima mencionados tomaram conhecimento do “IV Festival”, dêle fizeram alarde, executando eficiente serviço de divulgação.

Alguns recortes, em anexo, confirmam a qualidade e o sucesso dêse “IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes”.

Já em Santos, diante de mais de mil jovens de todo o Brasil, o Magnifico Reitor da Universidade do Brasil, dr. Pedro Calmon, então Ministro da Educação e Cultura em exercício e representante do Presidente da República, dizia no ato inaugural que cada Festival de Teatro de Estudantes, como bem classificara o Professor José Salvador Julianelli, deviam ser chamados “Festival Paschoal Carlos Magno”.

Se não fôsse sua energia, a irradiação de seu nome que inspira confiança e respeito a todos os estudantes, jornais e autoridades do país, não seria possível realizá-los.

Preparando o que ora se efetuou em Pôrto Alegre, o Embaixador Paschoal Carlos Magno, sem medir fadigas nem cansaço, desde Setembro viajou várias vêzes até Pôrto Alegre, São Paulo, foi a João Pessoa e Recife, coordenando fôrças, somando energias. Foi a Brasília para pessoalmente tratar de assuntos referentes à verba do Ministério da Educação e Cultura destinada ao Festival, assim como a Portaria do Primeiro Ministro, autorizando a dispensa do “ponto” para estudantes funcionários públicos e autárquicos.

A cada instante destacava colaboradores para que viajassem com destino a diferentes pontos do país no sentido de auscultar as necessidades dos grupos que participariam do extraordinário certame de Pôrto Alegre.

CONCLUSÕES

O "IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes" veio demonstrar mais uma vez que:

— os jovens do Brasil podem realizar, com disciplina e amor, tarefas de alto conteúdo social e artístico, quando orientados para as boas causas;

— A CASES e a Divisão de Educação Extra-Escolar do Ministério da Educação e Cultura, sob a inteligente direção do Professor José Salvador Julianelli, vêm cumprindo suas altas finalidades culturais e educativas, o que bem prova a evolução, sempre para melhor, dos festivais de teatros de estudantes e de outras iniciativas vitoriosas de sua alçada;

— Paschoal Carlos Magno, o inspirado "estudante perpétuo" sabe como conduzir a juventude brasileira, a êle entregue há mais de dois decênios, e que essa mesma juventude muito precisa ainda do seu "maior amigo" para a elevação moral, cultural e artística do nosso povo;

— os festivais de teatro de estudantes devem ter continuidade, pois sua contribuição à arte cênica, à teatrologia, à dramaturgia, às artes plásticas, à literatura, ao intercâmbio estudantil e à aproximação das elites culturais ao povo, vem sendo comprovadas, de "festival" para "festival" pela excelência dos repertórios, pela qualidade dos espetáculos, pela revelação de atores, atrizes, diretores, cenógrafos, figurinistas, autores e técnicos, do que o "IV Festival" realizado em Porto Alegre, é a prova mais autêntica e a mais grata emoção de nove dias vividos em plena paisagem artística;

— os poderes e os homens públicos — exalte-se aqui, as figuras do Ministro da Educação e Cultura, Professor Oliveira Brito, Governador Leonel Brizzola e Magnífico Reitor da Universidade do Rio Grande do Sul, Professor Eliseu Pagholli — sentem o problema dos jovens, ávidos de oportunidades para a expansão de seus talentos, e os conduzem, com entusiasmo, dentro dos verdadeiros ideais de Pátria e Nacionalidade.

Prof. Sálvio de Oliveira
Coordenador geral

ATIVIDADES TEATRAIS EM SÃO PAULO

A Escola de Arte Dramática de S. Paulo está preparando sua primeira encenação de 1962: "A História do Zoológico" (The Zoo Story), de Edward Albee, sob a direção de Paulo Mendonça.

O ano letivo da Escola foi iniciado no dia primeiro de março com uma palestra a cargo do sr. Alfredo Mesquita, diretor da EAD.

O Grupo dos Jovens, recentemente criado em São Paulo, firmou convênio com o Teatro de Arena, para participar de suas atividades artísticas e culturais, conjunta e separadamente.

Pretende o Grupo dos Jovens abranger várias artes, não se limitando ao Teatro. Seu programa será assim, preponderantemente, de divulgação cultural com vistas especiais aos estudantes superiores e secundários.

Pretende-se organizar uma leitura comentada de peças gregas, sendo utilizados os principais textos de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes.

PRÊMIOS AOS "MELHORES" DO TEATRO PAULISTA EM 1961

Foi realizada no dia 26 de março passado, a solenidade de entrega das medalhas e dos diplomas aos "melhores" de teatro em 1961, escolhidos pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Foi a seguinte a relação dos laureados:

Personalidade de teatro de 1961 — Clóvis Garcia
Melhor espetáculo — "A Escada", encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

Melhor peça brasileira — "A Escada", de Jorge Andrade.

Melhor direção — Flavio Rangel, em "A Escada" e "A semente".

Melhor atriz — Cleyde Yaconis, em "A Escada" e "A Semente".

Melhor ator — Luiz Linhares, em "A Escada".

Melhor coadjuvante feminino — Berta Zemel, em "Um elefante no Cãos", "Esta Noite Improvisamos", "Guerras de Alegria" e "o Tempo e os Conways".

Melhor coadjuvante masculino — Jô Soares, em "Oscar" e "Rinocerontes".

Melhor cenógrafo — Cyro del Nero, em "Quarto de Despejo", "A Semente" e "A Escada".

Melhor tradutor — Luís de Lima, em "Rinocerontes" e "Armadilha para um Homem Só".

Revelação de diretor — José Celso Correa, em "A Vida Impressa em Dólar".

Revelação de ator — Lima Duarte, em "O Testamento do Cangaço".

A Associação Paulista de Críticos Teatrais conferiu ainda duas medalhas especiais: uma ao Governador Carvalho Pinto, por ter concedido a verba de 20 milhões de cruzeiros ao teatro paulista; e outra a Cacilda Becker, pela comemoração de 20 anos de atividades teatrais.

CONSTRUÇÃO DO TNC EM SÃO PAULO

Está orçada em 200 milhões de cruzeiros a construção do Teatro Nacional de Comédia em São Paulo, no local do antigo Cinema Broadway. O novo teatro contará com duas salas de espetáculos, uma de 700 lugares e outra de 400. Dos planos do diretor do Serviço Nacional de Teatro, sr. Edmundo Muniz, que obteve mais 100 milhões de cruzeiros para reformas de casas de espetáculos, constam ainda as seguintes obras: término da reconstrução do Teatro Castro Alves, de Salvador; reforma do Teatro de Cultura Artística, de Aracajú; obras nos teatros Deodoro, de Maceió; da Paz, de Belém; José de Alencar, de Fortaleza; Amazonas, de Manaus; São Pedro, de Porto Alegre; e outros.

As companhias Cacilda Becker, Maria Della Costa e Nydia Lícia pretendem apresentar este ano, às segundas-feiras, em co-produção, a famosa peça "As Três Irmãs", de Tchekov.

Reunirá o espetáculo os esforços de três conjuntos, a fim de que se faça uma grande montagem que, levada somente às segundas-feiras, não prejudicará a carreira normal de peças levadas pela referidas companhias.

ENCONTROS DE TEATROS DE ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS

Com o objetivo de estreitar as ligações dos grupos e preparar o V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, marcado para janeiro do próximo ano, realizam-se em julho, em todo o País, Encontros de Teatros de Estudantes Universitários. Em Campinas será o II Festival de Teatro de Estudantes de São Paulo, com a participação de 22 conjuntos.

O I Encontro de Teatros de Estudantes da Guanabara reunirá, no Rio, os numerosos grupos cariocas e fluminenses.

Os estudantes de Minas, Goiás e Mato Grosso terão o seu encontro em Sabará. Ao certame dos Teatros de Estudantes do Nordeste que será em João Pessoa estarão presentes os Estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. O Encontro do Norte será realizado em Belém, congregará os estudantes do Maranhão, Piauí, Ceará, Pará, Amazonas e dos territórios.

Finalmente, o I Encontro dos Teatros de Estudantes do Sul ocorrerá na cidade de Santa Maria, com a participação de delegações do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Segundo informou o embaixador Paschoal Carlos Magno, promotor do Festival, não mais se admitirão os grupos que se preparam apenas para a disputa nacional; de agora em diante cada conjunto, para candidatar-se a ir a Salvador participar do V Festival, deve realizar no mínimo três espetáculos diferentes, durante o ano.

Essas providências têm o objetivo de encerrar a fase das improvisações, que não se foi possível evitar até o certame anterior, realizado em Pôrto Alegre.

TEATRO EM PÔRTO ALEGRE

ATIVIDADES DO CURSO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL

Foram intensas as atividades no último ano letivo do Curso de Arte Dramática mantido pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul.

Além das aulas teóricas o CAD montou as seguintes peças:

“A Farsa do Mestre Pathelin”, peça medieval de autor desconhecido; “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, no Teatro São Pedro; “Piquenique no Front”, de Fernando Arrabal, juntamente com a peça “Jacques ou a Submissão”, de Ionesco, também levadas no Teatro São Pedro.

Encenaram depois “As Cartas Marcadas”, de Ivo Bender, aluno da Faculdade de Filosofia da Universidade. Sob a direção de um aluno, o CAD montou a peça infantil, “A Bruxinha que era boa”, de Maria Clara Machado. Encerrando o ano letivo foi encenada a peça “Woyzeck”, de Büchner, que serviu de exame final de interpretação para os alunos do curso.

Finalmente, foi realizado um Concurso de Dramas, saindo vencedor Valdir Ruzicki, com a peça “A Ponte”, que será editada e apresentada ainda este ano pelo Curso de Arte Dramática.

O Teatro de Equipe de Pôrto Alegre está ultimando os entendimentos com a direção do Teatro Oficina, de São Paulo, para que seu elenco apresente “O Despacho”, de Mário de Almeida, sob a direção do autor, durante 15 dias na capital paulista.

A ida do grupo gaúcho para São Paulo está na dependência da elaboração definitiva do programa do Teatro Oficina para os próximos meses.

O TEATRO AMADOR NO PARÁ

Existem atualmente em Belém do Pará sete grupos de teatro amador funcionando regularmente: Norte Teatro; Teatro de Equipe; Teatro Amador Juvenil; Teatro do Jovem; Teatro do SESI, Teatro do CENAC e Teatro Experimental do Mosqueiro. Todos esses grupos vão agora reunir-se numa Federação de Amadores de Teatro do Pará.

Uma das finalidades da mencionada Federação é: troca de idéias entre os grupos, auxílio mútuo, colaboração na escolha das peças a serem apresentadas.

O Reitor da Universidade de Belém vai criar, ainda este ano, um Serviço de Teatro que terá um grupo próprio e realizará um curso de formação de ator. O Curso terá a duração de oito meses, preparando alunos para a Escola de Arte Dramática de Belém, que será criada pela Universidade daquele Estado em 1963.

MOVIMENTO TEATRAL EM RECIFE

O Grupo "Teatro Popular do Nordeste" reiniciou suas atividades deste ano com a peça "O Processo do Diabo", espetáculo composto de três peças de um ato, de Arinano Suassuna, Cavalcanti e José de Moraes Pinho.

Atualmente o TPN prepara a apresentação de "A Paz", de Aristófanes, numa adaptação de Hermilio Borba Filho, sob o título "A Bomba da Paz".

Esse conjunto profissional firmou convênio com a Fundação de Promoção Social, organismo de assistência social, que, entre outras iniciativas, se utiliza do teatro para a elevação do nível de vida dos operários.

Outro conjunto que funciona atualmente em Recife é o Teatro do Povo, fundado no ano passado e mantido pelo Movimento de Cultura Popular, organização não oficial, porém ligada à Prefeitura da capital pernambucana. O Teatro do Povo, que é um grupo amador, atua junto aos operários num teatro ao ar livre.

Outro grupo amador, o Teatro de Amadores de Pernambuco teve este ano, um grande êxito artístico e comercial, com a apresentação de "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes. O TAP realizou uma temporada em Belo Horizonte, com três peças: "A Casa de Bernarda Alba", de Garcia Lorca; "Onde Canta o Sabiá", de Gastão Tojeiro; e "Es'á lá fora um Inspetor", de Priestley. Pretende o Grupo encenar ainda em 62 "Muito Barulho por Nada", de Shakespeare, contratando para isso, do Rio de Janeiro, o diretor Ziembinski.

Com relação à contratação de diretores do Sul, o Curso de Formação de Ator, da Universidade de Pernambuco, está cogitando o concurso de Ziembinski, Lineu Dias e Fausto Fuser, os dois últimos atualmente lecionando no Curso de Arte Dramática de Pôrto Alegre.

Espera-se também que sejam iniciadas as obras de construção do Teatro da Universidade, cujas plantas já foram aprovadas.

CONSIDERAÇÕES SÔBRE AS PEÇAS DE "TENESSEE WILLIAMS"

HENRIQUE OSCAR

Um elenco americano, que ora se intitula "New York Repertory Theatre" (na publicidade e nos programas) e "Actors Studio Group" (nos ingressos) estreou em agôsto de 1961 no Teatro Municipal com um espetáculo designado como "Uma noite com Tennessee Williams" e constituído de cenas de "Doce Pássaro da Juventude" e da peça "De Repente no Verão Passado" (com cortes?). Conhece-se a trajetória do autor. Após explorar em suas primeiras peças (as melhores) figuras mórbidas que se debatiam no mundo comum ("A Margem da Vida", "Uma Rua chamada Pecado" e "O Anjo de Pedra") enveredou últimamente por uma generalização em que mostra o mundo todo como um amontoado de frustração, morbidez, neurose, anormalidade, etc., não se sabe até que ponto por deformação de sua concepção do mundo, até onde por prazer de causar sensação. E tudo sempre envolvido de um vago simbolismo, se possível com um "clima místico" vomitivo, buscando uma poesia de mau gôsto, tentando uma literatura discutibilíssima e uma filosofia de almanaque, que têm, contudo, a capacidade de iludir e impressionar os ingênuos e os que, pelas mais diversas razões, apreciam essas mistificações.

Nas duas peças levadas (a em pedaços e a inteira) temos mulheres que recusando envelhecer se entregam ao álcool e aos entorpecentes, gigoletismo, mães e filhos incestuosos, invertidos e pessoas que tranquilamente prostituem a filha e irmã, embora de modo discreto, em sua avidez de dinheiro. A obscenidade encontrada em Aristófanes era própria de sua época e suas sátiras tinham um forte sentido de crítica social, sendo, pois, altamente morais, para além de uma exterioridade aparentemente chocante. Nelson Rodrigues em suas melhores peças — para citar um exemplo cá de casa — também denuncia as mistificações de nosso mundo, fustiga a sociedade, como declarou o insuspeitíssimo crítico — também em matéria de moral — que é Tristão de Ataíde. Personagens portadores de vícios e taras podem ser apresentados, sempre que sofram por causa dêles, que carreguem uns e outros como verdadeiras cruces. Seu sofrimento os pode redimir e pleiteia senão nossa simpatia, pelo menos nosso respeito. Já o mundo mórbido de Tennessee Williams não é nada disso: nêle a aberração é apresentada tranquilamente, complacentemente, com todo o carinho do autor, como se fôsse a melhor coisa do mundo...

Ora, uma arte, queiram-no ou não, reflete a sociedade que a produz. A divulgação e a aceitação do atual Tennessee Williams em seu país de origem e o êxito que alcança no estrangeiro, inclusive o fato de duas companhias americanas que nos visitaram no ano de 61 haverem incluído

peças suas em sua programação como se a dramaturgia americana não possuísse outros autores de tão melhor nível, o interesse que desperta nas platéias, evidenciam o quanto êle corresponde a todo um mundo, um mundo podre, decadente e sem querer qualquer grandeza na sua degradação. É triste pensar que Williams reflita — pelas razões expostas — o país para-digma dessa civilização ocidental e “cristã” cujo estilo de vida nos querem convencer de defender contra a ameaça comunista. Positivamente êsse mundo apodrecido não nos parece merecer defesa e, ao contrário, precisava ser reformado ou extinto, para que algo sobreviva, algo se preserve da dignidade intrínseca do homem. Não é, pois, de surpreender, que cada dia aumentem os adeptos do “realismo socialista” soviético que, com todo seu primarismo e ingenuidade sugere um clima, pelo menos, mais sadio, — apesar de todos os males do regime que o adota...

E o pior é que essa dramaturgia mistificada de poesia, filosofia, simbolismo, além de não fazer outra coisa que realçar o lado pior do homem, sem o fazer em condições que redimam o mal por atribuir-lhe um clima trágico, é péssima como teatro. As três cenas da primeira peça citada constituem-se, a primeira de um monólogo em que a protagonista conta sua vida, a segunda de outro monólogo des-a vez do galã e somente a terceira chega a ter forma de diálogo. “De Repente no Verão Passado” é conhecida do público carioca por ter sido levada aqui, ocasião em que a examinamos mais longamente. É outra mistificação pseudo-literária e artística, constituída de, na realidade, apenas de dois longos e chatíssimos monólogos, em que apenas se contam coisas acontecidas. Enfim, teatro da pior espécie, sem ação, sem qualidades dramáticas, camuflado, mistificado de coisa importante e de qualidade. Derci Gonçalves pelo menos é mais honesta: não procura empulhar ninguém.

A encenação do grupo é que seria a grande surpresa — negativa. Se Viveca Lindforde apesar de exagêro melodramático, sugere razoavelmente a figura grotesca da que não pode enfrentar a velhice, Ben Piazza faz o rapazinho que a consola como um autêntico Marlon Brando dos pobres, até com aquela voz típica, e uma exploração erótica de seu físico, definidora do clima geral da peça... Vale o cenário que sugere bem, em sua desordem e mau gôsto, o clima de degradação e decadência evocado pelo texto. Já a segunda peça teria um desempenho surpreendentemente pior. Betty Field representou a mãe num tom enfático, declamatório, do pior teatro acadêmico, o que não esperávamos. Basta lembrar a maravilha de trabalho que foi o de Katherine Hepburn no filme baseado na peça. Rita Gam, que faz a moça, parece uma criada de subúrbio, ou coisa pior e sua atuação, apoiada em recursos de exteriorização exagerados, melodramáticos e vulgares faz pensar que o treinamento do “Actors Studio” não é lá essas coisas e, ou não foi assimilado ou não funciona.

Os outros personagens principais: a mãe da moça, Nydia Westman, fez uma velhinha de chanchada sem categoria e Morgan Sterne, no irmão, tinha toda a pinta de um cafageste secundário de filme realista italiano. O pior, porém, foi o cenário. Lembrando os das óperas de ambiente oriental do Municipal, na parte da casa, e com um telão digno de nossos quadros de fantasia de teatro de revista ao fundo. As marcações eram todas de frente para o público, sobretudo na segunda peça, em que inclusive a narração sensacional é feita com a atriz de costas para todos aqueles a quem devia estar se dirigindo, num estilo de representação ultrapassado e já inadmissível até em nosso pobre teatro. Sem falar de uma luz banida entre nós desde o advento de Ziembinski. Enfim, a estréia do grupo foi uma decepção.

Peças que ainda se acham à disposição dos leitores no

O TABLADO

Os três corcundas, farsa em 1 ato - Cr.\$20,00 * **Espalhando boatos**, de Lady Gregory 1 ato - Cr.\$20,00 * **Os grandes acontecimentos**, de Georges Courteline - Cr.\$20,00 * **A farsa do mancebo que casou com mulher geniosa**, de Casona - Cr.\$50,00 * **O Urso** de Tchekov, em 1 ato - Cr.\$50,00

PUBLICAÇÕES DA EDITORA AGIR

Teatro Infantil, de Maria Clara Machado, com as peças: **A bruxinha que era boa** * **O rapto das cebolinhas** * **O Chapéuzinho Vermelho** * **Pluft, o fantasminha** * **O boi e o burro no caminho de Belém** - Cr.\$235,00 * **Teatro**, de Maria Clara Machado, com as peças: **O Cavalinho Azul** * **A volta do Camaleão Alface** * **O Embarque de Noé** Cr.\$350,00 * **O tempo e os Conways**, de Priestley - Cr.\$140,00 * **D. Rosita, a solteira**, de Garcia Lorca - Cr.\$140,00 * **Bodas de Sangue**, de Garcia Lorca - Cr.\$140,00 **A Moratória**, de Jorge Andrade - Cr.\$140,00 * **Diálogo das Carmelitas**, de Bernanos Cr.\$140,00 * **Pedreira das almas e Telescópio**, de Jorge Andrade - Cr.\$140,00 * **Diário de Anne Frank**, de Goodrich e Hackett - Cr.\$140,00 * **Longa jornada noite a dentro**, de O'Neil - Cr.\$140,00 * **O pagador de promessas**, de Dias Gomes Cr.\$200,00 **Natal na praça**, de Henri Ghéon - Cr.\$200,00 * **O Rinoceronte**, de Ionesco - 200,00

DEPARTAMENTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO (Col. Educar n.3)

A casa do bodez, de J. Carlos Lisboa - Cr.\$130,00

CADERNOS DE TEATRO - número avulso - Cr.\$50,00;
assinatura (6 números) - Cr.\$300,00. Pedidos para o
TABLADO, à Av. Lineu de Paula Machado 795 - Rio

