

22

cadernos de teatro

CENOGRAFIA: SVOBODA — BELÁ PAIS LEME

TEATRO AO AR LIVRE

JOGOS DRAMÁTICOS

FANTOCHE DE VARETA

GHELDERODE

TEXTO: MISTÉRIO DA PAIXÃO

CADERNOS DE TEATRO — N.º 22 — JUNHO DE 1963

Publicação trimestral do INSTITUTO BRASILEIRO DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA.

Redação — O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado,
795, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, Est. da Guanabara

Diretor responsável: — João Sergio Marinho Nunes
Diretor executivo: Maria Clara Machado
Redator-chefe: Jacqueline Laurence
Secretário: Virginia Valli
Tesoureiro: Eddy Rezende Nunes

COLABORAM NESTE NÚMERO: Belá Pais Leme, Antonio
Olinto, Vânia Leão Teixeira, Yan Michalski e Olney
Barrocas

Cenografia

O TABLADO teve, recentemente, a honra de receber a visita do famoso cenógrafo tchecoslovaco JOSEF SVOBODA. Nessa ocasião, o vencedor do prêmio de cenografia da última Bienal de São Paulo pronunciou uma interessantíssima conferência.

E foi a visita de SVOBODA que nos deu a idéia de dedicar este número dos nossos CADERNOS mais particularmente aos problemas de cenografia, incluindo também ótimos artigos de SEAN KENNY e de BELÁ PAES LEME, esta responsável por inúmeros cenários e figurinos de espetáculos cariocas.

Um pouco de simplicidade

Sean Kenny

O teatro de hoje está por demais atravancado de panos, truques e idéias "geniais". Aquela caixa, cheia de diretores, cenógrafos e técnicos, muito se assemelha a um enorme e histórico viveiro vitoriano, que se interpõe entre o homem que escreve o poema e aquêle que o ouve.

Se tiver que me bater por alguma coisa, há-de ser pela simplicidade. Quanto mais simplesmente contarmos uma história, mais facilmente será entendida e mais apaixonadamente assistida.

No que diz respeito à cenografia, estamos num ponto em que só podemos fazer uma coisa: tentar contornar, de uma maneira qualquer, as limitações, arquitetônicas ou outras, que nos são impostas pelo nosso palco italiano, à antiga.

Nós, cenógrafos, perdemos a metade do nosso tempo e dos nossos esforços tentando nos acomodar às deficiências dessa caixa. Para viver, o teatro precisa de magia; e para contribuir a criar esta magia, o cenógrafo tem que arrumar o palco de tal maneira que a história possa ser contada de modo simples e poético.

Nós, cenógrafos, temos que nos livrar dos cenários e das roupas de época. Acabar com os ornamentos, os esforços e artificios visando a restituir o realismo. A câmera do filme ou da televisão nos sobrepuja a cada instante.

Para o cenógrafo, o que conta não é tanto a escolha dos materiais ou a maneira de executar o seu trabalho, nem mesmo de como servir a peça. O que interessa cada vez mais, de agora em diante, é encontrar uma disposição para palco e platéia que permita um contato vivo e excitante entre os atôres e o público, enquanto a história está sendo narrada.

O que está no palco é necessariamente um exagêro. Uma mobília realista não tem valor nenhum. A mobília tem que ser mais do que uma mobília e deve ser concebida como tal. No circo, quando o palhaço pega numa colher, essa colher tem que ser a maior do mundo. Bastante grande para ser vista e para que o palhaço possa fazer o seu número. Uma colher comum seria pequena demais.

Temos que pensar na disposição de nossos teatros do futuro e dos seus palcos, pois é aí que se encontra a chave do trabalho do cenógrafo. Se tivermos luz, espaço, áreas de representação sempre adaptáveis e intermutáveis, tudo é possível. Os cenários, quaisquer que sejam, serão essenciais e explícitos. Os figurinos, sejam como forem, serão simples e indispensáveis. E assim, voltaremos à idéia primeira do teatro, o qual deixará de ser aquilo que que se tornou hoje: uma arte agonizante, dirigida a uma minoria de "habitués".

Os cenários não serão a reprodução de um lugar: antes de mais nada, serão o que é sugerido por esse lugar. Daí a importância do material e das cores que forem empregados. Acabemos com os telões; trata-se de um material falso, mais adequado à pintura. Os materiais que tenho utilizado ultimamente são a madeira, o cobre e o aço.

Para um bom recomeço, deveríamos renunciar ao uso das roupas de época. Estas maravilhosas criações, elaboradas, habilmente cortadas, providas de mangas bufantes, atrapalham muito mais do que facilitam os movimentos dos atôres. Se acreditamos que o teatro deve continuar a existir, então que seja apenas às custas da magia da obra e da imaginação, com um mínimo de ajuda do cenógrafo.

A luz deveria tomar o lugar da nossa inteligência na concepção do cenário. Porque não podemos ter o equipamento e os instrumentos necessários? Poderíamos criar lugares e espaços fantásticos, que seriam oferecidos à vista ou retirados num segundo.

Ao criar os seus cenários, o cenógrafo utiliza a luz de qualquer maneira e é bem provável que, se carregamos demais nas tintas e entulhamos os palcos, é porque não confiamos no equipamento dos técnicos da iluminação.

Ultimamente, surgiu no teatro um grupo de "especialistas de iluminação". Isto não deveria existir pois a luz é a propriedade do cenógrafo, o qual deveria utilizá-la para simplificar sua técnica.

Como cenógrafo, eu gostaria também de me preocupar com o público. Gostaria de colocá-lo de maneira diferente, conforme a peça a que estivesse assistindo, pois a colocação do público e da platéia constitui a verdadeira cenografia.

Como criar a intimidade, o afastamento, o espaço, a cor, a escuridão ou a luz? Fazendo de tal maneira que o cenógrafo não seja apenas uma pessoa que coloca um certo número de objetos juntos no palco, mas, sim, o artista que arruma um local de modo que, ali, se possa contar uma história com palavras, movimentos ou canções, assim como o concebeu o escritor ou o compositor. E é na própria peça que o cenógrafo encontrará a inspiração necessária para a disposição desse espaço total, formado por palco e público. Toda e qualquer interpretação exterior será quase sempre sem relação com aquilo de que trata a peça.

Cabe ao cenógrafo revelar visualmente o espaço onde tem lugar a representação teatral. Com a ajuda de um realismo sublimado, de roupas simples e de jogos de luz, êle deveria estar apto a criar lugares e espaços onde tudo pode acontecer.

O diretor, o ator, o cenógrafo, o técnico serão instrumentos, às vezes grandes instrumentos; quando estamos no melhor de nossa forma, podemos transmitir plenamente o que o escritor quis exprimir. E nosso trabalho é exatamente isso. Se formos além, se introduzirmos o fator humano de nossa personalidade, o vedetismo, nossos ódios e amôres pessoais, acabaremos tocando uma melodia que não é a do autor.

Como cenógrafo, bato-me pela liberdade e simplicidade.

(Da revista "LE THEATRE DANS LE MONDE", do Instituto Internacional de Teatro)



A Profissão do Cenógrafo

Jan Kosinski

A profissão de cenógrafo consiste numa série de aventuras que desenvolvem a paciência e implicam a necessidade de um processo contínuo de seleção. Baseando-se em seus conhecimentos e em suas experiências, o cenógrafo deve abrir mão, voluntariamente, de numerosos achados em benefício da pureza do espetáculo; conforme as necessidades, êle tem que saber recorrer a diferentes meios de expressão e a diversos estilos. Às vezes, terá um pouco a sensação de estar perdendo o seu próprio estilo.

Quando comecei a fazer cenários, na década de 30, a tradição anterior, baseada no elemento descritivo e na ilusão, já estava nitidamente ultrapassada. Começamos, então, a criar um sistema espacial simples e funcional, a "organizar", do ponto de vista plástico, o espaço cênico, realizando cenários suscetíveis, de certa maneira, de impor o desfêcho das situações, de determinar com clareza o ponto de entrada e de saída e de concentrar a atenção do espectador sobre pontos definidos.

Pessoalmente, considero a cenografia uma espécie de arte plástica em quatro dimensões. Só que a dimensão do tempo também tem um papel nessa arte: no teatro, tudo se desenvolve desde o ponto A até o ponto B. A cenografia não é um elemento estável do espetáculo; ela deve transformar-se, seguir a ação da peça, por meio de mudanças de cenários ou de luzes ou por qualquer outro efeito de cena. Até mesmo em peças tempestuosas em que a desordem parece imperar, os cenários devem ser subordinados a uma determinada ordem: devem "representar", desde o ponto de partida até o desfêcho. Via de regra, acredita-se que, no palco, somente a ação se desenvolve; pois, acontece que também os cenários se desenvolvem. Enquanto pensa no espetáculo, o cenógrafo vai, pouco a pouco, se dando conta disso e os seus projetos tendem a conseguir um efeito de mutabilidade.

(Da revista "Le Théâtre en Pologne" — abril 1962)

Para falar do cenário, é preciso colocá-lo dentro dessa coisa complexa que é o espetáculo teatral. O espetáculo tem por fim transmitir a idéia, a emoção de um — o autor — a muitos — os espectadores, por meio de alguns.

Entre esses alguns, há primeiro o diretor. É ele que opera a transformação de uma obra dramático-literária em drama concreto, vivo, presente. Deve estar ele profundamente penetrado do espírito da peça para poder transmiti-lo a seus colaboradores e para mantê-lo vivo na coordenação das partes até o fim da preparação do espetáculo e da sua apresentação ao público.

Há os atôres, que representam o elemento humano de comunicação com a platéia. A eles compete encarnar o espírito da peça.

São auxiliados pelo figurinista, pois êste deverá fazer com que o aspeto exterior dos atôres reflita a verdade do personagem que estão vivendo e, ao mesmo tempo, se harmonize com o todo plástico do cenário.

Ao cenógrafo cabe promover as condições espaciais para a ação e criar uma atmosfera adequada à melhor manifestação do espírito da peça.

Em certas peças há também o compositor, pois a música traz uma contribuição valiosa a essa atmosfera.

O diretor conta ainda com outros auxiliares importantes, como por exemplo, o electricista. A luz é fator essencial e, dado o seu poder, exige tanto do diretor quanto do técnico, uma grande precisão e também uma imensa paciência...

Há os maquinistas, que devem trabalhar rápida e silenciosamente e os encarregados da sonoplastia que, ao contrário, devem fazer barulho, mas só no momento oportuno e bem entrosados com o contra-regra. Êste, braço direito do diretor, deve estar sempre alerta, a par de tudo, tudo controlando, nada esquecendo... para que não se diga que o diretor esqueceu alguma coisa...

Para a montagem do espetáculo, há também toda uma equipe de carpinteiros, pintores, costureiras, de quem se exige uma boa vontade excepcional, pois até a última hora, a execução de seu trabalho é sujeita a modificações, visando à harmonia geral do espetáculo.

Quando se fala da realização de um espetáculo, tem-se uma tendência a esquecer um personagem, no entanto, muito importante: o produtor. Encarregado de prover às condições materiais para que o espetáculo possa ser levado, êle é também o responsável pela seleção das peças, escolha dos diretores e pelo entrosamento geral de todo o artesanato necessário à montagem. Se de um lado a sua função requer sensibilidade e cultura, do outro exige energia, espírito de organização e uma qualidade humana imponderável para saber aglutinar os diferentes elementos que vão criar o espetáculo.

Mas seja qual for a função que se desempenhe, trabalhar para o teatro só com muito amor, pois muitos sacrifícios são necessários para que um espetáculo chegue a existir e mantenha a unidade que lhe dá vida própria.

O Cenário no Espetáculo

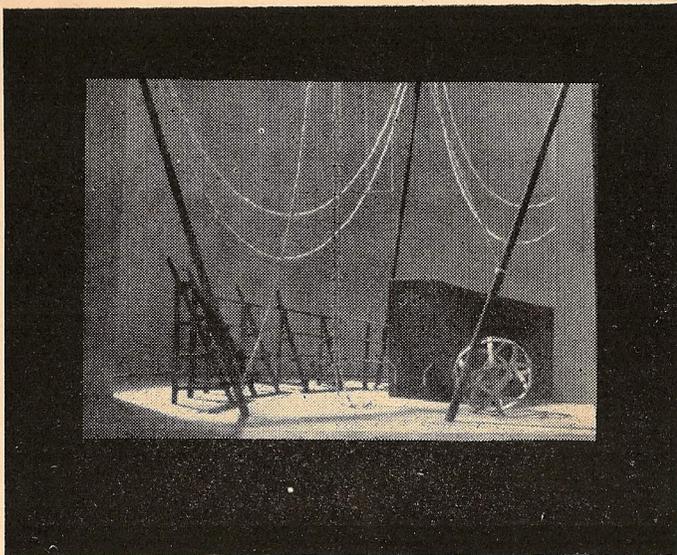
Belã Paes Leme

Nesse todo único, mas complexo, que é o espetáculo teatral, a função do cenógrafo é a de organizar o espaço de modo a criar uma atmosfera propícia à sintonização da sensibilidade do autor com a do público. Por exemplo: quando se trata de uma peça onde a ação se desenrola numa época diferente da nossa — é preciso tornar o ambiente significativo para os espectadores de hoje, acentuando apenas os característicos de época que importam para a expressão das intenções do autor.

Para o seu trabalho de construção e de depuração alternadas, o cenógrafo deverá manter-se bem imbuído do espírito da peça, pois é êsse espírito que vai nortear o seu trabalho do princípio ao fim, e a êle deverá manter-se fiel, através de todas as provas.

A primeira é de ordem psicológica: nós, cenógrafos, não devemos esquecer que o cenário é apenas uma parte do espetáculo e que, afinal, quem dá o tom da peça é o diretor. Um bom entrosamento com o diretor é, pois, essencial para se chegar à unificação de visão, só obtida através de muitos debates e concessões recíprocas. O cenógrafo deve ficar interessado na peça toda, para que a atmosfera vá tomando corpo na sua imaginação.

Depois de vários croquis — apenas para facilitar os entendimentos com o diretor — começa-se a ordenar o espaço. Inicia-se a maquete que é o campo de experiência, o esboço real. O croquis em duas dimensões só pode apresentar um ponto de vista, e o teatro exige resposta a vários pontos de vista. A maquete propõe os problemas de espaço, no espaço e da mesma maneira que teremos que enfrentá-los no palco, onde continuaremos o trabalho de construção e depuração. É que a função do cenógrafo não termina com a construção da maquete. Por mais exata que seja, a ampliação sempre traz uma mudança e exige revisão. Durante a execução deve-se continuar seguindo o tra-



Cenografia de B. P. Lema para "Electra no Circo," de H. Borba F.

balho, testando os efeitos, modificando, vivendo a construção junto com o carpinteiro, misturando as cores com o pintor. Uma mesma cor reage diferentemente segundo as superfícies, cada novo material traz consigo surpresas... Além de tudo isso, o espetáculo até a hora do levantar o pano, está se transformando e o cenógrafo deve ficar atento para garantir a adaptabilidade de seu cenário. Nesse processo, o que era parte pode tornar-se detalhe superfluo e como tal ser suprimido. Por outro lado, elementos obscuros podem tornar-se de repente cheios de significação, concentrar em si o espírito da peça e, agindo como símbolo, sugerir toda uma atmosfera.

A disposição dos elementos cênicos deve estar em perfeita harmonia com as necessidades da ação. O cenógrafo deve seguir de perto o diretor na marcação das cenas para melhor sentir o que é preciso quer quanto a móveis e objetos, quer quanto a espaço propriamente dito, e estar sempre pronto a sacrificar um efeito plástico afim de facilitar a movimentação dos atores. Também às vezes uma disposição feliz dos elementos sugere ao diretor uma nova marcação.

Quando o figurinista não é o próprio cenógrafo, deverá existir um perfeito entrosamento entre os dois para se conjugarem cenário e roupas, numa só harmonia de cores e num só espírito.

Assim como o figurinista deve ter cuidado para que a roupa caracterize sem abafar, no personagem, a pessoa humana, — o cenógrafo deve evitar um cenário por demais completo que não deixe lugar para a contribuição

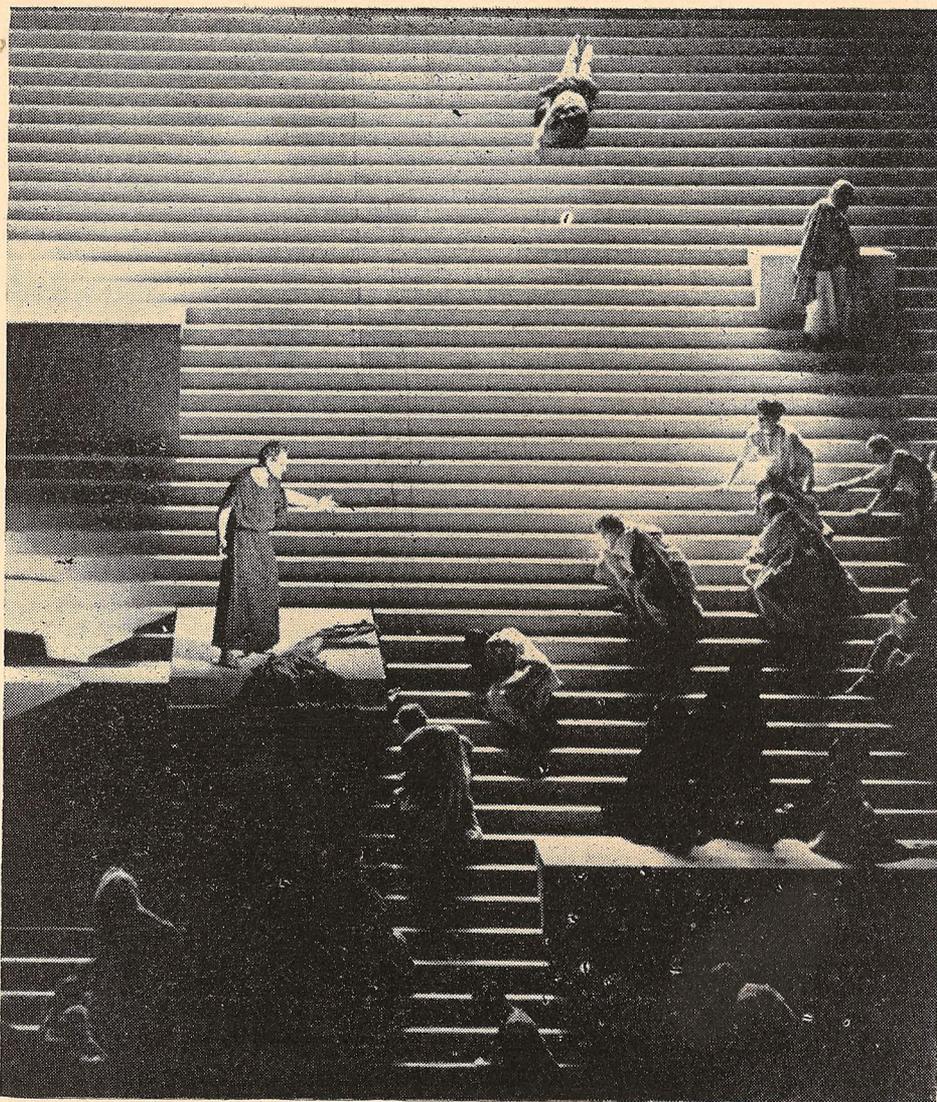
plástica dos personagens. A quantidade de personagens em cena deve também ser considerada tanto pelo cenógrafo quanto pelo figurinista, pois que os personagens, também plásticamente, reagem uns sobre os outros e sobre o cenário.

Em cena tudo o que não é essencial atrapalha. O que não é parte viva do todo torna-se de alhe dispersivo e, como tal, deve ser suprimido. Desde o primeiro croquis, até a realização final, na conjugação de todos elementos próprios ao cenário — volumes, espaços, perspectivas, cores, materiais — não devemos perder de vista a atmosfera desejada e para ela ir fazendo as modificações que se tornarem necessárias. Um amigo meu — o pintor Van Rogger — dizia que seus quadros só começavam a viver uma vez sacrificados os detalhes a que mais se apegara. Assim como o apêgo a um detalhe mostra que se está perdendo a visão do conjunto, o apêgo excessivo ao cenário inteiro faz-nos perder de vista o espetáculo que é a coisa viva que se deve manter **una, indivisa**. Quantas vezes não se tem de sacrificar uma solução esteticamente perfeita, por sentir que estamos dificultando a movimentação dos atores ou fugindo ao verdadeiro espírito da peça!.. Felizmente, quando se chega à evidência de que se deve sacrificar uma parte do trabalho é que já se está vivendo o todo — para o qual esse sacrifício é necessário. Há apenas uma transposição de afeto do menor para o maior. E o sentimento dessa promoção é muito gratificante; do contrário como resistir à força da inércia que nos mantém na complacência do automatismo das formulas feitas? Mas cada peça é coisa única com atmosfera própria requerendo expressão própria, e não podemos perder isso de vista até o fim do trabalho.

Quando tudo está completo no palco, começa-se a fazer a luz e o primeiro refletor é como um toque mágico no cenário... Pode ainda não ser o toque certo, mas essa primeira luz emociona terrivelmente. Depois começa o trabalho de infinita paciência que é o acerto da luz. Quando é possível, o diretor estuda primeiro a luz sobre o **croquis**, e o cenógrafo o auxilia nesse trabalho. Mas mesmo assim, muitas vezes só se acaba de acertar a luz cinco minutos antes do espetáculo.

Até o fim tudo está sujeito a surpresas. E quando no primeiro ensaio dos atores vestidos no palco vemos enfim nosso cenário vivo povoado, nossas roupas animadas, essa satisfação ainda pode ser perturbada. No momento em que se vêm todos elementos juntos, há sempre ainda o que harmonizar, afinar... E vem a angústia do tempo curto para se corrigir e até recomeçar certas coisas...

Provavelmente ainda haverá trabalho pela frente até depois do ensaio geral, até a hora de se abrir a cortina... Só então acaba a função do cenógrafo e dos demais artesões preparadores do espetáculo. Agora vai começar a conversa entre o próprio espetáculo e o público.



Conferência de Josef Svoboda

ESTIMADOS AMIGOS, SENHORAS
e SENHORES,

Antes de começarmos a tratar detalhadamente de alguns princípios sobre cenografia, permitam-me dirigir-lhes algumas palavras sobre os princípios em que se baseia a cenografia que tive a honra de apresentar-lhes na Bienal de São Paulo e, no ano passado, por ocasião da exposição realizada nesta capital, no Museu de Arte Moderna.

Já desde o começo gostaria de deixar claro e quero acentuar que estamos seguros quanto à absoluta prioridade do drama e do ator como base artística e espiritual de toda a representação teatral. Para nós esse princípio é básico. A cenografia, isto é, as artes plásticas, não vive no teatro para si mesma. Os princípios da Cenografia surgem e desenvolvem-se em estreita relação com o esforço destinado à coletividade da arte teatral, cujos componentes se multiplicam mutuamente e, juntos, criam uma obra como um conjunto orgânico. No resultado final, é importante a unidade de todos os componentes dos quais dispõe o teatro. Cada um dos componentes se acentua mais ou menos com o único critério de, por intermédio da imagem artística, expressar o sentido da peça em todos os momentos do seu desenvolvimento. A prioridade do ator tem de ser evidente. Os demais meios de comunicação podem ultrapassar o ator e ser mais acentuados somente nos momentos necessários, do ponto de vista dramático, quer dizer, do ponto de vista do sentido do drama. No palco, é o ator que cria o acento plástico; o cenógrafo, o artista plástico, não coloca seu trabalho numa posição de destaque e conta com a colaboração dos demais componentes. Julgamos inteiramente falso se o artista plástico quer expressar por intermédio da imagem tudo o que quer dizer o drama, toda a atmosfera, desde até indicar, antecipadamente, a solução da peça. Por isso desejamos acentuar a unidade de idéias e o acordo artístico da dramaturgia, direção e cenografia. O estilo da encenação caracteriza-se sobretudo pelo esforço de alcançar o sentido vivo e atual de

Édipo — Rei, de Sófocles. Cenografia de Svoboda

cada peça, seja contemporânea ou clássica. Trata-se da interpretação do texto pelo diretor, pelo ator, interpretação que se estrutura tanto no conceito coletivo do teatro como nas características individuais, como no estilo dos encenadores.

Os encenadores não podem ficar só numa interpretação passiva do autor, por intermédio da simples realização de ações e personagens. Procuram o sentido mais profundo da ação e do personagem e generalizam-no. O trabalho deste tipo, na obra teatral, exige uma relação intelectual clara e ao mesmo tempo muito sensível com o conjunto da encenação. O diretor se apoia sobretudo no ator e se exprime por intermédio dele. Os demais componentes devem ser empregados com modéstia e sem qualquer pompa e a sua aplicação depende sobretudo da necessidade de dar à peça determinado sentido. Frequentemente o diretor coloca os componentes em relações bastante complicadas e procura somente, por intermédio dessas situações, criar novos valores dos componentes empregados. Por isso não devemos percebê-los separadamente. A imagem cênica fluente deve impressionar-nos como conjunto. Pouco importa que em alguns momentos fiquemos inteiramente captados pelo gesto do ator ou por uma nova experiência emocional que em nós despertou o ator por intermédio de uma ação surpreendente ou formal; pouco importa que, num momento dado, nossa atenção pertença à cenografia e à sua cinética; pouco importa que a imagem cênica se desenvolva num momento principalmente na ação musical, acústica ou por intermédio da paralização de todo o movimento externo, para destacar mais o fluxo dramático interno. O importante é que tudo isso se desenrole conforme um plano de direção e cenografia anteriormente estabelecido. Neste ponto, queria comparar a composição da representação com uma composição sinfônica orquestral onde os conjuntos e os solos de instrumentos estão exatamente determinados.

Para o estilo da encenação contempo-

rânea, procuramos um espaço que, pela funcionalidade e capacidade de transformação, permitiria multiplicar o sentido e as possibilidades da expressão da encenação, mesmo no seu decorrer. Esse espaço é capaz de transformar-se simultaneamente com o desenrolar da encenação, com o desenvolvimento dos sentimentos por ela seguidos, com o desenvolvimento da sua linha, dramática. Não quer despertar ilusões de que é algo que, na realidade, não é. Admite o que é de verdade — um espaço dramático para o drama. A sua significação concreta é realizada somente com a presença viva dos demais componentes da representação. A significação real e completa lhe dá o ator, o transcurso da representação com a sua linha de significação. Esse espaço procura a possibilidade de movimento. É um espaço que se transforma dinamicamente e se desenvolve no tempo assim como o fluxo de imagens criadas pela representação dos atores. Localiza-se no tempo e no espaço somente quando isto é indispensável. Procura conseguir uma veracidade diferente, a verdade intrínseca, a dramaticidade e a multiplicação poética do conteúdo significativo da encenação. Concebe de maneira racional e sistemática o conjunto e as suas transformações. Com sensibilidade lírica, para num detalhe típico, que isola, frequentemente, de sua relação naturalística. Nesse espaço, por isso, os objetos reais recebem uma nova significação, mais profunda e mais geral. Aparecem no palco na sua forma real, sem maquiagem teatral; agem por intermédio do seu valor próprio, que se eleva para um sentido mais alto, antes de tudo, pela relação com o ambiente, com o contraste entre detalhes e conjunto, relação com o espaço, etc. É muito difícil fixar a imagem dessa "decoração". É possível desenhá-la ou fotografá-la, assim como se pode desenhar ou fotografar a figura de um ator, mas é possível captar somente sua expressão momentânea, nunca sua imagem dinâmica.

Com estas observações, queria exprimir a minha estreita colaboração com o diretor, especialmente com o

concreto grupo de diretores como OTOMAR KREJCA, ALFRED RADOK, JAROMIR PLESKOT e VACLAV KASLÍČ, com o grupo que pertence a uma escola ou "oficina" de teatro na qual nasceram também estas idéias.

Para podermos realizar encenações desse tipo, fomos obrigados a transformar, pouco a pouco e metódicamente, as condições tanto internas como externas do teatro. Revelou-se necessário transformar passo a passo a metodologia do trabalho nas salas de ensaios, no palco, nas oficinas de decorações, vestuário e maquiagem. A falha principal foi a insuficiente organização do trabalho e a grande perda de tempo na fabricação dos cenários, o que tornava impossível ensaiar nos cenários definitivamente preparados pelo menos três semanas antes dos ensaios finais. É preciso levar em consideração que trabalhamos num teatro que produz anualmente vinte estréias de óperas, ballets e dramas para uma platéia lotada, em média, de oitenta e sete por cento da capacidade. Representamos diariamente e aos sábados e domingos, duas vezes ao dia. Os três edifícios do nosso Teatro Nacional são de grande valor histórico, construídos no estilo do teatro barroco, sem maiores possibilidades de adaptações tanto do palco como da platéia. O maior inimigo da cenografia, num teatro desse tipo, não é somente o palco insuficientemente equipado, mas, principalmente, a platéia, com espaços de pouca visibilidade e com campo-de-vista dos espectadores tão amplo que se torna sumamente difícil para a cenografia da iluminação, ou seja, a que aproveita a luz como principal meio de expressão, tem de calcular não somente todos os ângulos da luz direta e refletida com a difusão da luz, com a luz parasita, com o ambiente poirento, mas toma em consideração também todos os ângulos dos quias o espectador segue a cena. O equipamento mecânico insuficiente do palco começou a ser substituído e completado por estas razões, pela chamada pequena mecanização para a cinética (*) cên-

nica", quer dizer, por um conjunto de aparelhos ligeiros e móveis, como motores elétricos e hidráulicos, correias transportadoras, construções de Merklin, fontes especiais de iluminação e aparelhos eletrônicos de direção e de memória; foi construída em nossas oficinas uma série de projetores tanto de slides como de filmes. Ficou provado que um conjunto desse tipo é muito mais vantajoso e mais barato do que os grandes mecanismos e equipamentos complicados e caros, que ficam em geral pouco aproveitados durante a maior parte do ano e, ademais, não oferecem à cenografia bastante elasticidade, variedade e originalidade. Não quero diminuir, com isso, a importância do equipamento clássico do palco giratório, alçapões, urdimentos, etc.

A compra do equipamento acima mencionado mostrou-se economicamente impossível. Finalmente, resolvemos esse problema com a encomenda de aparelhos mais complicados nas empresas especializadas, e com a construção dos menos exigentes nas oficinas do teatro. É natural que, para isso, foi necessário modernizar a nossa produção, encontrar novos operários e criar novas oficinas. Os postos mais importantes são ocupados hoje por trabalhadores com curso superior completo de engenharia mecânica, eletrotécnica, química, eletro-acústica e ótica. Criamos, assim, uma base que pode trabalhar de uma maneira criadora e, ao mesmo tempo, ensinar aos demais. Com isto, asseguramos também o manejo e manutenção altamente especializados do novo equipamento. Procuramos, naturalmente, operários com certa preferência para o teatro ou as artes plásticas, além de sua educação especializada. Hoje, nossas oficinas trabalham, praticamente, com toda a tecnologia moderna, como por exemplo: a modelagem de matérias plásticas por intermédio do processo de vácuo, laminação, produção de espelhos transparentes nas matérias plásticas, pesquisa de tecidos, etc.

A organização desse trabalho ocupa cerca de 40% do meu tempo de atividade. Uma percentagem relativamente alta, mas ao mesmo tempo produtiva e justificada, porque no passado tinha-

mos que capitular, freqüentemente, na luta por uma boa cenografia somente por causa das insuficiências da produção ou da qualidade técnica inferior dos operários. É possível inventar e desenhar muita coisa, mas o espetáculo teatral somente se concretiza à noite, quando se ergue o pano; concretiza-se com a representação dos atores e com a presença do público. Neste momento, é válida a cenografia que se encontra realizada no palco, e não a que está desenhada no papel. A cenografia que mencionei exige uma grande precisão e pontualidade, uma grande dose de sentido teatral e muita capacidade profissional do pessoal do palco. Somente a cenografia que trabalha com precisão, calma, sem ruído e num ritmo sincronizado com a representação dos atores e da orquestra, pode ser o componente valoroso do espetáculo. No teatro a técnica não é fim em si, é apenas um ajudante e, durante o espetáculo, tem de ser invisível e imperceptível para o espectador.

Organização do teatro do ponto de vista externo — Nenhum ministério do mundo dará dinheiro e sobretudo divisas para a compra de aparelhos e equipamento se não estiver convencido da sua absoluta necessidade e do seu aproveitamento mais econômico. Por isso uma das tarefas principais do laboratório cenográfico, fundado junto ao Teatro Nacional, foi a elaboração de um plano de desenvolvimento técnico, o inventário de todo o equipamento cênico na Tchecoslováquia, e sua melhor repartição e aproveitamento. Cabia ainda ao laboratório decidir sobre qual o equipamento a ser fabricado na Tchecoslováquia e qual a ser importado do exterior.

Depois de um ano de trabalho, o resultado foi apresentado ao governo e por ele aprovado, representando hoje uma sólida base do desenvolvimento técnico do teatro tcheco.

Finalidade do Laboratório Cenográfico — O laboratório cenográfico foi criado com a finalidade de ocupar-se dos trabalhos de pesquisa na área da cenografia, da construção de novos teatros, da organização do trabalho

nos teatros e da teoria do teatro. Hoje, funciona como um instituto independente, subordinado diretamente ao Ministério da Educação e Cultura. Edita sua própria revista, chamada *Acta Scenographica*. Emprega cerca de vinte-e-cinco especialistas, entre engenheiros, juristas e filósofos. Isto, em poucas palavras, sobre a organização do trabalho que nos ajudou, num espaço de tempo relativamente curto, a estabelecer os novos princípios da cenografia.

Alguns princípios de cenografia — Desde o início quero deixar claro que não vemos nestes novos princípios uma receita geral e onipotente de como fazer o teatro contemporâneo e não achamos que, por intermédio deles, seja possível encenar tudo. Eu mesmo empreguei esses princípios no meu trabalho, somente doze vezes nas duzentas-e-cinquenta oportunidades que tive. Julguemo-los, por isso, como algumas das possibilidades de expressão do teatro trazidas pelo ritmo da nossa época.

LANTERNA MÁGICA — O que é a lanterna mágica? A lanterna mágica nasceu como um programa especial da Sala de Cultura do Pavilhão Tchecoslovaco, na Exposição Mundial de Bruxelas. O autor deste princípio foi o diretor ALFRED RADOK, com o qual realizei uma representação baseada no mesmo princípio, em Praga, já no ano de 1950. A lanterna-mágica é uma representação teatral na qual a fita cinematográfica (ou várias fitas cinematográficas), quer dizer, várias imagens cinematográficas correm sincronizadamente com a representação dos artistas no palco. A representação dos atores não pode existir separada da imagem cinematográfica, porque os mesmos atores atuam também no filme e, por outro lado, o filme também não é capaz de viver independentemente. Na lanterna mágica é possível que o ator passe da tela ao palco e ao contrário. A presença da imagem cinematográfica no palco exige uma cenografia capaz de mudar sua composição e disposição no ritmo dos cortes do filme. As telas são móveis, colocadas premeditadamente no espaço; algumas possibilitam a pas-

sagem dos artistas, podem mudar de tamanho, podem subir, descer, girar, desaparecer e reaparecer num ritmo exatamente determinado. Assim, o movimento aparece na cinegrafia como um dos componentes mais importantes. Tornou-se necessário estudar este problema minuciosamente e chegamos a conclusões bastante interessantes que, contudo, ainda não justificam a afirmação de que dominamos este problema, mas pelo menos já podemos falar sobre os princípios da cinética cênica. Uma das situações mais interessantes do primeiro programa da lanterna-mágica foi o trílogo de uma locutora tríplice, uma no palco e duas nas imagens cinematográficas. Todas essas imagens da locutora falavam diferentes idiomas, o que possibilitou ao público internacional da Exposição seguir o programa em alguns dos idiomas simultaneamente. A Lanterna-Mágica funciona agora em Praga como um teatro independente, possui um palco especialmente construído, que equpei com a técnica mais moderna. Atualmente, tem no repertório três programas. Um deles é a ópera de J. Offenbach "Os contos de Hoffmann". Além dessa cena fixa, dispõe o teatro de três cenas móveis, que podem ser instaladas em qualquer sala. O protótipo da cena móvel foi desenvolvido nos *ateliers* do Teatro Nacional.

O POLYEKRAN — O *Polyekran* é um espetáculo puramente cinematográfico. É uma projeção cinematográfica em três ou mais telas, que podem aparecer, mover-se e desaparecer no espaço, assim como na Lanterna Mágica. A projeção é sincronizada. Cada um das telas tem um aparelho de projeção próprio, equipado com um translocador e todos estão ligados entre si com um eixo elétrico comum (os chamados motores Selzin). Ao contrário do Panorama e do Circorama, que exercem um efeito mais fisiológico no espectador, o *Polyekran* permite uma composição artística das imagens. É possível criar impressões por intermédio do ritmo, do tempo e do espaço. Duas imagens no espaço de cena do *Polyekran* não significam somente o que representam separada-

mente, mas da sua relação no espaço — assim como acontece no filme comum no tempo — cresce uma nova qualidade de significação. Outras qualidades de significação são conseguidas da relação entre uma imagem estática e uma cinética, outras da movimentação das telas. As telas de projeção podem mover-se, por exemplo, durante a projeção, de maneira que a tela em movimento escolhe um detalhe da cena. É possível também combinar imagens em preto e branco com as de cores. Assim como na representação de atores, temos de saber também, no *Polyekran*, dirigir a vista dos espectadores de maneira que as imagens soltas lhes dêem uma imagem sintética. Isto significa que devemos sintetizar entre si as imagens do *Polyekran* num tema.

Gostaria de descrever-lhes com mais pormenores algumas composições que acho interessantes, mas não dispomos de tempo suficiente para isso. Para esclarecer o sistema, quero descrever, rapidamente, pelos menos uma composição. Numa das telas mais altas vemos uma moça à janela de um castelo gótico e com uma rosa na mão. Na tela oposta, abaixo, canta um trovador. As demais telas criam, poeticamente, a atmosfera do castelo medieval. A rosa que a moça joga ao trovador cai entre todas as telas e vai até aos seus pés. Esta é uma das cenas apresentadas na Exposição Mundial, da representação denominada "Primavera Musical de Praga". A apresentação foi dirigida por um dos autores deste sistema, EMIL RADDOK. Baseado no sistema *Polyekran*, foi rodado até agora um filme de longa metragem, com a aplicação de doze telas e seis filmes de curta metragem, tendo o sistema sido utilizado em três encenações teatrais. Expliquei os dois princípios LANTERNA MÁGICA e POLYEKRAN mais detalhadamente para esclarecer que não se trata de uma decoração luminosa, cinematográfica ou estática que é utilizada nos palcos há mais de trinta anos e da qual são apresentados alguns exemplos nas fotografias da minha obra.

Criação do espaço luminoso e colorido, sem a aplicação da imagem projetada — O terceiro princípio, e o

que mais me interessa ultimamente, é a criação do espaço luminoso e colorido sem a aplicação da imagem projetada, isto é, a criação arquitetônica da cena por intermédio de fontes de luz, capazes de formar feixes de raios luminosos. Esses feixes de raios de luz são depois modelados por intermédio de superfícies de reflexão ou de absorção, de espelhos, etc. Trata-se de fontes de iluminação especialmente construídas para determinadas encenações e com parâmetros (**) antecipadamente calculados.

Este princípio exigiu demoradas provas e experiências de laboratório e conhecimentos bastante profundos de ótica e da coloração luminosa. Acho mais instrutivo explicar este princípio com alguns exemplos concretos no final desta conferência.

Ao terminar estas breves palavras, gostaria ainda de dizer que, no meu trabalho, procuro encontrar, para cada peça, a solução plástica e o princípio cenográfico mais adequado ao texto do autor e ao objetivo da encenação que escolhemos com o diretor. Nunca procuro aplicar forçosamente o drama aos princípios que me interessam no momento, mas cuja aplicação seria, em determinado caso, formalística, antifuncional e antiestilística.

(*) Cinética — parte da mecânica que estuda os movimentos independentes das forças.

(**) Parâmetro - elemento que entra numa equação e ao qual é possível atribuir um valor qualquer; quantidade indeterminada que entra na equação de uma família de curvas e superfícies, e que permite, fazendo-a variar, obter todas as variedades de curvas e de superfícies dessa família.



TEATRO ao ar livre

René Rabaut

Em sua CARTA ABERTA AO TEATRO BRASILEIRO, reproduzida em nosso último número, GEORGE DEVINE estranhava que, no Brasil, país de clima privilegiado, não houvesse maior número de teatros ao ar livre. Concordando inteiramente com a opinião do famoso diretor britânico, aproveitamos a oportunidade para transmitir algumas indicações aos grupos de jovens amadores interessados em realizar experiências desse tipo.

Escolha do local

O local escolhido deverá ter o tamanho necessário para conter todo o público esperado, sendo todavia limitada a vista por árvores, pedras, muros ou qualquer acidente de terreno.

Os espectadores, mesmo se forem numerosos, ficarão perdidos se colocados no meio de grandes terrenos e o interesse se diluirá, principalmente à luz do dia.

Resumindo:

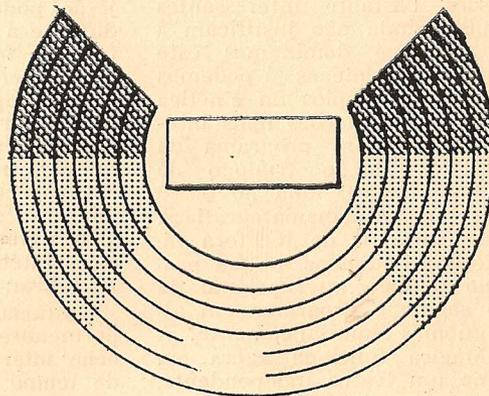
- um local bastante grande, mas sem exagero;
- um local bonito.

Inspirar-se nos teatros antigos

Tendo que escolher entre dois terrenos, escolham sempre o que tiver o declive mais acentuado, mesmo que o sítio seja menos bonito; quanto mais acentuado o declive, melhor será a visibilidade do público, que ficará colocado como se estivesse sobre degraus.

Não rejeitem uma área um tanto ou quanto triangular: coloquem o tablado erguido para a representação num dos ângulos.

A melhor colocação para o tablado é o centro de um leque.



Se o leque se abrir até formar meio-círculo, é perfeito; os diretores, porém, deverão marcar os espetáculos de tal modo que os mesmos não sejam vistos de lado, como de uma coxia, mas sim por todos os lados (o que é bastante difícil e requer muita experiência ou muitos ensaios), já que o público que fica à esquerda ou à direita do palco tem tanta importância quanto o que está de frente.

Se o leque tiver 3/4 de abertura, estamos num circo: o trabalho será interessantíssimo mas, reservado aos diretores de experiência comprovada (ver Figura 1).

O tablado

Se o declive do terreno for muito acentuado, a construção de um tablado no local da representação talvez se mostre inútil; um praticável, porém, será necessário para o nivelamento e para facilitar as evoluções.

Se o público tiver obrigatoriamente que ser instalado num terreno plano, o tablado deverá ser construído ou em declive (0,05 por metro) ou em vários andares (1m,20 na frente — 1m,60 atrás). Esta necessidade será tanto mais imperiosa quanto mais distante estiver a última fila de espectadores. Notar que estas dimensões de altura pouco variam, ao passo que as áreas são função da importância do espetáculo. Como regra geral, a largura da área será maior do que a profundidade.

Se a área utilizada para a representação fôr necessariamente, o próprio declive de um morro, em sua parte mais baixa (o que, às vezes, não pode ser evitado considerando-se melhores vias de acesso, melhor leque do público, orientação do sol, enquadramento do fundo, etc.) o tablado deverá ser construído em degraus e, quanto mais acentuado fôr o declive, mais alto deverão se elevar os degraus, afim de que os atôres possam ser espalhados em diversos planos e vistos por todos. (ver Figura 3)

Se o espetáculo fôr realizado de dia, deve-se pensar na posição do sol naquelas horas. São os atôres que deverão recebê-lo em cheio no rosto e transpirar sob os seus raios (que, aliás, servirão de iluminação), evitando que os espectadores fiquem cegos e permitindo-lhes proteger-se melhor.

Esta consideração é muito importante e, se necessário fôr, deverá ser modificada a posição do tablado, sacrificando-se até a vista de um sítio bonito ou as facilidades proporcionadas por árvores, arbustos, etc. que teriam eventualmente servido como bastidores, esconderijos, etc.

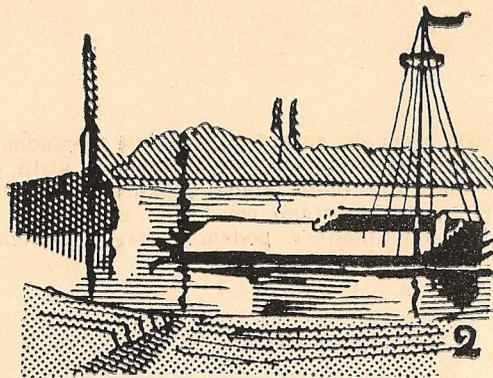
Se o local escolhido fôr uma alameda, lembre-se de que, a 25 metros de um alto-falante, haverá desajuste entre gesto e voz. Deve-se, pois, prever uma cadeia de alto-falantes afim de que o público todo perceba o som ao mesmo tempo que o gesto.

Lembrem-se de que a água leva ou traz o som de volta. Se tiverem, pois, um rio ou lago à sua disposição, convém levantar o tablado de costas para as margens do mesmo. Melhor ainda, se o seu público puder ser instalado numa encosta, à beira d'água (ou riacho ou rio); o ideal é construir um pranchão que ficará a 4 ou 5 metros da margem. Então, provavelmente, não será necessária nenhuma sonorização e (principalmente de noite), o reflexo do espetáculo n'água aumentará o interesse, realizando efeitos curiosos. (ver Figura 2)

Pelas mesmas razões, é possível instalar o espetáculo na margem de um pequeno rio, frente ao público que ocupa a outra margem. Antes, porém, será preciso experimentar as vozes. A representação será original e os serviços de cena ficarão mais isolados.

Os estádios

A tentação é grande e bem natural de se utilizar um estádio e suas tribunas. Mas as tribunas são muito largas, o que não favorece a concentração do público. As pessoas colocadas nas extremidades ficam na obrigação penosa de torcerem o pescoço na direção de uma área de representação forçosamente limitada e impedindo-os de estabelecer contato com a mesma,



De nada adiantará tentar, como solução, o afastamento da área de representação pois a comunicação com o público será quase totalmente impossibilitada por causa do grande espaço vazio que os estará separando.

Além do mais, pode-se afirmar que 90% dos estádios são horrivelmente feios e abarrotados de cartazes publicitários.

O monumento

Não é raro que uma cidadezinha do interior possua uma igreja antiga, uma fortificação ou um edifício qualquer, antigo ou não, de características interessantes.

E será ótimo usá-lo como telão de fundo de um espetáculo e até mesmo como suporte do mesmo, com ou sem dispositivo cênico ou decorativo.

Não aconselhamos encostar a área de representação a uma muralha paralela aos espectadores. Além de ser uma solução de facilidade, os movimentos não terão perspectiva e as entradas e saídas deverão ser feitas ritualmente pelos lados, como num teatro à italiana.

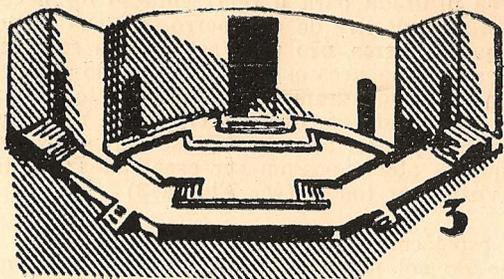
Exemplo: (ver Figura 4)

O grupo de teatro de uma cidade do interior decide realizar um espetáculo ao ar livre, utilizando como fundo uma bonita e antiga igreja.

Se a área de representação fôr encostada a um dos muros laterais, acontecerá o que foi explicado acima, os atôres evoluindo invariavelmente de A a B, nas entradas e saídas.

Mas se, pelo contrário, a área de representação fôr estabelecida na diagonal da igreja, frente ao portão principal, por exemplo, haverá a vantagem de se poder utilizar uma entrada nobre, no centro A (porém escamoteável, se

fôr preciso), além de entradas e saídas afastadas do público mas, ao mesmo tempo, ao alcance da vista do mesmo, pelos lados B e C ou, ainda, próximas, pelos lados do tablado (D e C) levantado em frente ao portão. Os movimentos são facilitados e podem variar a contento, sem circunvoluções artificiais.



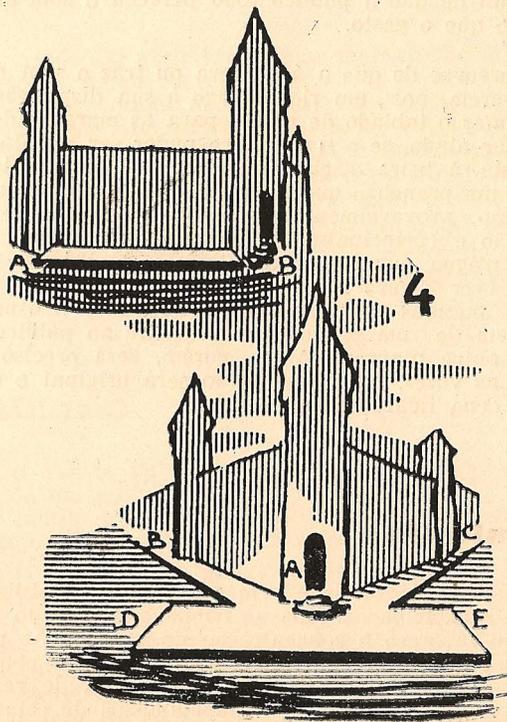
Últimos conselhos

Do que vai acima explicado, podemos deduzir que um monumento, uma igreja ou uma construção qualquer, apresentado dentro de sua perspectiva, adquire um volume muito mais pitoresco e permite movimentos mais variados.

Pode-se deduzir também que a colocação em diagonal é freqüentemente a melhor, mesmo num pátio, mesmo numa praça, pois permite melhor concentração da atenção a um maior número de espectadores.

Querer utilizar as verdadeiras portas e janelas de uma construção antiga pode esmagar os atôres por causa das diferenças de proporções. Num palco de 10 metros de boca, o diretor pode recriar um universo onde o homem será alto. Sobre a fachada de 10 metros de um monumento (verdadeiro demais) êle encontrará, via de regra, apenas uma porta e uma janela e o homem se tornará formiga. Ademais, a "ficção" teatral fica destruída.

Terminaremos aconselhando cuidado, de modo que as construções acrescentadas para utilização do local se confundam tão bem com a arquitetura existente a ponto de não chamar atenção.



(Da revista Nos Spectacles, abril - 1962)

Expressão Corporal

La Janquille

Assistindo a espetáculos em patronatos e colégios, constato que os atôres entram, saem e sobretudo se colocam em cena de qualquer maneira. Por vèzes se escondem atrás um do outro e o espectador chega a ter de procurar quem falou.

Outras vèzes para se deslocarem de um ponto a outro, cortam a frente dos outros atôres, que hesitam em avançar ou recuar para deixar que o outro passe, complicando assim tôda uma marcação.

Muito comum é se colocarem em fila, num mesmo plano, sem nenhuma noção de profundidade, nenhuma perspectiva, nenhuma relação de um personagem com outro.

Controlar as entradas, saídas e a movimentação em geral é o que se chama "marcação" — o primeiro exercício de "mise-en-scène", a primeira coisa a ser ensinada aos amadores.

Desde que os atôres saibam se deslocar normalmente e de modo natural, o resto do trabalho será a limpeza do espetáculo. Mas, atenção — cada posição, cada movimento deve ser feito em função do texto e com relação ao personagem. Uma marcação tem sempre de ser feita POR MOTIVOS VÁLIDOS e deve ser motivada pela ação que decorre do texto e que expressa seu sentido geral.

O "metteur-en-scène" deve levar em consideração as características do ator e depois de esboçar a marcação deverá controlar, suprimir ou modificar o que fôr contrário à sua liberdade de expressão. Esse trabalho do "metteur-en-scène" junto ao ator serve, por um lado, para conservar a personalidade do ator e, por outro lado, para manter uma unidade de conjunto.

Um ator não representa apenas com o rosto e com as mãos, mas com todo o seu corpo, o qual deve estar tão disponível e submisso que lhe permita transformar-se para adquirir o aspecto físico de um personagem, dando expressão a seus gestos e reações.

Para começar, existe uma POSIÇÃO EM PONTO MORTO, um estado de simples presença, de onde poderão iniciar-se facilmente todos os movimentos e tôdas as atitudes. É a posição em pé, braços caídos, porém não de qualquer maneira: com "presença" e em disponibilidade. Para tal, você deverá contrair as nádegas e a barriga, levantar o peito e abaixar ligeiramente o queixo. Reo como um "i". Mas um "i" que seria ligeiramente curvado para a frente, para que você possa sentir que todo o peso do seu corpo repousa tanto sôbre a planta dos pés quanto sôbre os calcanhares.

Uma vez nesta posição, seu peito faz função de prôa de navio, impondo a sua presença.

E agora, verifique.

Ficando em posição totalmente vertical, com o peso do corpo sôbre os calcanhares, se um colega lhe der um ligeiro empurrão para trás, na altura do ombro ou do peito, você joga as nádegas para trás e, desastradamente, tenta restabelecer o equilíbrio ameaçado.

Agora, siga o meu conselho, mantendo o corpo bem reto, porém ligeiramente inclinado para frente: seu colega repete o gesto anterior, será então uma das suas pernas que, muito naturalmente, num movimento livre, vai se colocar atrás impedindo-o de cair.

Alguém o empurra para frente? Um dos seus joelhos se levanta, a ponta do pé coloca-se no chão e você continua de pé.

Vá treinando esta posição e verifique que a mesma lhe permite, desde a altura dos quadris, virar-se sem nenhum perigo da extrema direita até a extrema esquerda.

Agora, agache-se (conforme o mesmo equilíbrio). Os joelhos vão para frente, as nádegas para trás, você vai aos poucos se dobrando em acordeão. Você tem que estar sempre à vontade, poder interromper a descida, levantar-se, descer de nôvo quantas vèzes quiser, lenta ou rapidamente, sem nunca perder o equilíbrio.

Quando você fizer isso à perfeição, poderá aprender a andar, a se virar para trás, a ajoelhar-se, a cair, a levantar-se, a sentar, etc.

Sei muito bem que você faz êstes movimentos diariamente, porém sem querer. No teatro, TODOS OS MOVIMENTOS SÃO COMANDADOS e DEVERIAM SER HARMONIOSOS E EXPRESSIVOS.

A significação do movimento depende sempre da cabeça. É NA CABEÇA QUE RESIDE A INTENÇÃO. Faça a experiência.

Coloque um dos seus colegas no palco, de costas para o público. Mande-o virar-se para você, lentamente, à sua chamada, das seguintes maneiras:

1.º) Ele começa por virar os pés, depois os joelhos, depois os quadris, o peito e sômente no fim, a cabeça.

Não há dúvida: êle está se virando por obrigação, sem aderir de coração, relutante; se tivesse que falar, diria: "Que maçada!..."

2.º) Agora, êle primeiro vira a cabeça e olha para você. Antes mesmo de virar o resto, êle pode dizer: "Presente" ou "Estou aqui" ou ainda: "Que é que há?", etc.

O peito, os quadris, os joelhos, os pés seguirão para confirmar a adesão.

- 3.º) A cabeça e o busto se viram mas o resto não segue: sentimento de espera ou de hesitação. Se, depois, cabeça e busto voltarem à posição primeira, é que seu colega, depois de vê-lo e ouvi-lo, recusou-se.

Ao exercitar-se, nunca se vire de um bloco só e você encontrará toda uma gama de expressões.

Não se satisfaça com a leitura destes conselhos. Somente com a prática é que lhe valerão de alguma coisa.

Agora que você já sabe colocar-se em ponto morto, que sua cabeça comanda e indica suas reações, você vai procurar a atitude do seu personagem, sua silhueta, seu andar, os gestos que o caracterizam.

Sempre aconselho que se observem pessoas que correspondam ao tipo procurado. Copiar, se necessário for, a cabeça de um, o porte de outro, o andar de um terceiro e amalgamá-los, devidamente adaptados, para criar um tipo seu.

Para ajudá-lo a observar e a recriar com maior segurança, é preciso que você conheça uma lei muito simples que é a da oferta e da procura: a da "POSIÇÃO ABERTA" e a da "POSIÇÃO FECHADA".

Pleno verão no campo ou no mar. Pulmões abertos, você respira ao sol. Instintivamente, você está de pé, cabeça erguida, ombros para trás, joelhos, pés e braços ligeiramente abertos, as palmas das mãos para fora, como para oferecer e receber: POSIÇÃO ABERTA.

Você está seguindo um entérrio, num dia frio, no campo; sopra um ventinho gelado. Você então abaixa a cabeça descoberta, segurando o chapéu com as duas mãos cruzadas na ponta dos braços caídos e apertados junto ao corpo. Até mesmo os seus ombros se estreitam; os joelhos vão se apertando para dentro que se quizessem filtrar o vento. Você está encolhido: POSIÇÃO FECHADA.

Você também pode expressar a dor na posição aberta: abra os braços um pouco acima da horizontal, estique todos os músculos. Você evoca o Crucificado que, justamente, oferece seus sofrimentos: atitude nobre, atitude de esperança.

Agora, faça o contrário: torça os braços para dentro, um cotovelo nitidamente acima do outro, vire o peito de um lado, a cabeça do lado oposto e faça com que o movimento de suas pernas, encolhidas, contrarie este conjunto. Você evoca então uma daquelas figuras de supliciados que "sofrem" a tortura, tais quais as que se pode ver em certos monumentos.

Trata-se de uma posição fechada, que você complicou e realizou por meio de PLANOS OPÓSTOS: peito, braços, pernas e cabeça em direções diferentes.

POSIÇÃO ABERTA — POSIÇÃO FECHADA.

São as duas expressões extremas. Observe em redor de você. Você só encontrará totalmente a segunda em circunstâncias excepcionais ou fortuitas. Mas, muitas vezes, você poderá constatar que ela altera, modifica, confere "nuances" à primeira, com diversos detalhes que, justamente, fazem a "CARACTERIZAÇÃO". Você conseguirá efeitos que vão do trágico ao cômico.

Para seu auto-contrôle, não esqueça que a expressão é mais particularmente reservada aos braços, aos ombros, ao pescoço e à cabeça.

Porisso mesmo, se você torcer os braços e abaixar ou virar a cabeça enquanto o seu corpo permanece ereto, sua atitude há-de continuar nobre. É uma atitude trágica.

Encolher o peito, com as pernas ligeiramente abertas, pode significar temor ou frio. Acentuar a diferença vai dar em cômico.

Abrir os braços, inchar o peito, colocando joelhos e pés para dentro, dobrar as pernas, pode sugerir enfermidade mas também atingir o grotesco.

Exercite-se, pois, realizando oposições diversas, com o máximo de "nuances". Você há-de fazer muitas descobertas que lhe serão utilíssimas.

(Nos Spectacles, abril, 63)

Jogos Dramáticos

1 - O grão de trigo

- 1 — O Homem entra no palco, pára e procura com os olhos um lugar adequado para plantar o seu grão de trigo.
- 2 — Encontra o lugar ideal, bem no meio do palco, tateia a terra com a ponta do pé.
- 3 — Pega um pouco de terra nas mãos, cheira e deixa escorrer entre os dedos.
- 4 — Vai ao jardim apanhar um enxadão, que carrega ao ombro.
- 5 — Volta para o meio do palco e começa a cavar a terra com força.
- 6 — Pára, coloca de novo o enxadão ao ombro e sai em direção ao jardim.
- 7 — Deixa o enxadão e pega uma pá, que coloca ao ombro.
- 8 — Volta ao centro do palco e vai retirando a terra com a pá até abrir um buraco bastante grande e fundo.
- 9 — Leva a pá de volta para o jardim.
- 10 — Volta. Pausa. O instante é solene, no sentido próprio da palavra.
- 11 — Procura no bolso, bem no fundo e retira delicadamente um pedacinho de papel dobrado.
- 12 — Abre o papel, pega o Grão de Trigo entre o polegar e o indicador. Amarrota o papel com a outra mão, atirando-o fora.
- 13 — Coloca-se bem em frente do buraco, mira o fundo com atenção e deixa cair o Grão.
- 14 — Enche o buraco de terra, ajudando-se com pés e mãos.
- 15 — Nivelava a terra com os pés.
- 16 — Tempo. De repente se lembra de que é preciso regar o grão.
- 17 — Vai buscar no jardim um balde vazio, atravessa o palco em direção ao pátio, onde está a bica. Enche o balde com água.
- 18 — Carrega o balde cheio até o meio do palco e despeja em cima do grão.
- 19 — Repete a ação anterior: segundo balde cheio d'água despejado sobre o grão.
- 20 — Carrega o balde de volta para o lugar de onde tirou, no jardim.
- 21 — Volta ao meio do palco. Pausa. Observa o lugar onde o grão foi plantado, na expectativa de vê-lo brotar.
- 22 — Decepcionado por não vê-lo surgir, vira-se de costas para o grão, de frente para a coxia-jardim. Não pode, entretanto, se impedir de espiar por cima do ombro.
- 23 — Vira-se mais uma vez e se coloca resolutamente de costas para o grão e para o público.
- 24 — Olha por cima do ombro. Vê o brôto. Vira-se, e se agacha para observá-lo. Depois se deita de bruços, olhando maravilhado para o grão. Tudo isso deve ser executado num movimento contínuo, com entusiasmo.
- 25 — Fica vendo o brôto crescer, tornar-se haste. A princípio, o crescimento é lento, depois vai se acelerando progressivamente, a haste subindo vários metros em direção ao céu.
- 26 — O Homem, que seguiu com os olhos o crescimento da planta, põe-se de pé e, agarrando a haste com a mão, tenta em vão sacudi-la.
- 27 — Vai buscar um machado no jardim e volta rapidamente em direção à haste.
- 28 — Começa a dar golpes de machado na haste, com força.
- 29 — Depois de muito trabalho, joga o machado para longe e empurra a haste que, desta vez, cede e cai. Segue com os olhos a queda da ponta da haste e se precipita na direção onde ela caiu.
- 30 — Arranca os grãos e como há muitos, vai buscar o balde no jardim.
- 31 — Enche o balde com os grãos.
- 32 — Vai buscar, no fundo do palco, um moedor de café, e o enche de grãos. Moendo os grãos, obtém a farinha, que derrama dentro do balde.
- 33 — Leva o balde para o pátio, coloca-o frente à bica e deixa cair um pouco d'água sobre a farinha.
- 34 — Amassa a farinha dentro do balde e faz o pão.
- 35 — Vai ao jardim, abre a porta do forno: calor, luz.
- 36 — Vai buscar, no fundo, uma pá de padieiro e coloca o pão em cima da mesma.
- 37 — Introduz o pão dentro do forno, traz a pá de volta, vai colocá-la no lugar e fecha o forno.
- 38 — Pausa. Ele "ouve" o pão sendo assado.
- 39 — Sente o cheiro do pão quente.
- 40 — Abre o forno, apanha de novo a pá do pão, mergulhando-a dentro do forno e retira o pão pronto.
- 41 — Fecha o forno, volta-se e pega o pão com as mãos.
- 42 — O pão está quente, apetitoso.
- 43 — Parte-o em dois, cheira-o, sopra para esfriar e, finalmente, o prova.
- 44 — Acha-o excelente. Devora todo o pão.
- 45 — Pausa. Depois, entusiasmo. Precipita-se para o jardim, pega de novo o enxadão, corre para o meio do palco e começa a cavar com ardor, para recommençar tôda a aventura, enquanto o pano vai fechando.

(Pantomima original de Charles Antonetti, do livro Huit
Pantomimes — Billaudoi-Bordas, Paris)

2 - A árvore

Este jogo pode ser feito simplesmente numa aula ou numa grande festa de celebração. Nele não somente a criança ou o aluno desenvolve a concentração, o ritmo, como toma contato de uma maneira direta com os mistérios da natureza — o ciclo da vida — através do crescimento da árvore, passando por diversos estágios — inverno, primavera, verão e outono. É importante que o professor, ao descrever o jogo, faça o paralelo entre o crescimento da planta e suas diversas fases com o ciclo da vida: a adolescência (primavera), a maturidade (verão), a velhice (outono), a morte (inverno).

1 — Os alunos se deitam no chão na posição fetal. São as sementes plantadas na terra. Eles se relaxam e esperam.

2 — Um aluno representa o sol, que olha fixamente para as sementes, dando-lhes calor. Numa celebração esse aluno pode estar caracterizado com uma máscara de sol.

3 — As sementes para nascerem precisam de água. Alguns alunos regam as sementinhas ou fazem a sonoplastia de chuva. Para isso batem com a ponta da unha na mesa.

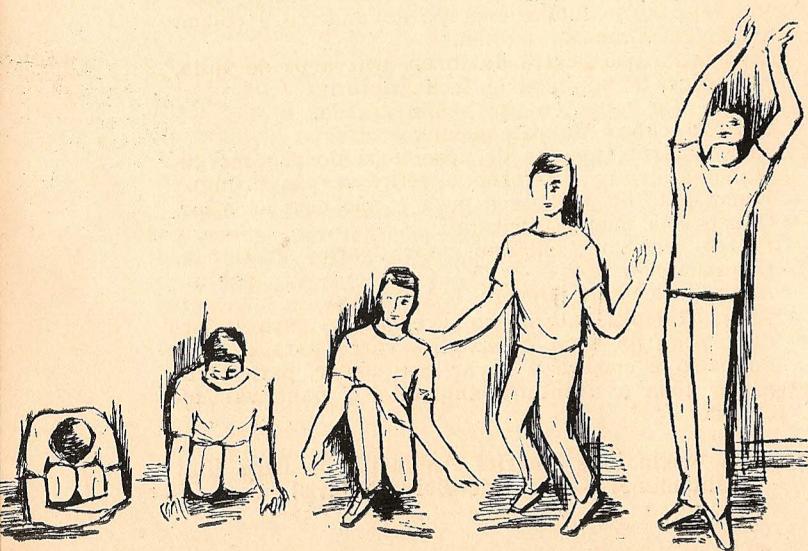
4 — As sementes começam a brotar. Para isto usam a respiração, pois o ar também é elemento indispensável para o crescimento da planta. Os alunos já estão de joelhos.

5 — Começam a brotar os galhos. Braços.

6 — Chegamos à plitude da árvore. Braços estendidos, imitando uma árvore. O aluno está de pé.

7 — Alguns alunos representando camponeses chegam até as árvores para colher frutos. Podem cantar. Fazem mímica de colher frutos e saem.

8 — Outros alunos, representando operários, vêm tomar sombra debaixo das árvores. Descansam, ouvem o apito da fábrica e voltam ao trabalho.



9 — Finalmente, chegam os lenhadores com seus machadinhos e cortam lenha. As árvores perdem seus galhos, deixando cair os braços.

10 — As árvores começam a morrer. Os alunos começam a descer.

11 — Os alunos voltam à posição inicial. Fim do jogo.

(M.C.M.)

3 - A fuga

1 — O Prisioneiro está só em cena, sentado num banquinho, à esquerda.

2 — Levanta-se e começa a andar na cela.

3 — Desanimado, volta ao banco.

4 — Encolerizado, dirige-se para a porta, que tenta abrir, esmurrando-a.

5 — Acalma-se.

6 — O Guarda aparece à direita e caminha em todos os sentidos.

7 — Depois avança em direção da cela, passa pela frente e continua seu caminho.

8 — O Prisioneiro escuta os passos do Guarda e fica imóvel.

9 — O Guarda volta ao ponto de partida e começa a ler o jornal.

10 — Durante um tempo os dois personagens permanecem cada um em sua posição. O Guarda se mostra tranquilo e satisfeito, o Prisioneiro, desanimado.

11 — Aparece, ao fundo da cena, no centro, um terceiro personagem.

12 — Está na rua, ao lado do muro da prisão.

13 — Olha cautelosamente em volta, depois se decide a subir o muro.

14 — A subida.

15 — No interior da prisão, avança com precaução.

16 — Percorre corredores e escadas, aproximando-se da cela.

17 — De repente vê o Guarda.

18 — Recua lentamente, afim de evitar o Guarda, mas faz barulho e o Guarda se volta.

19 — Um tempo. Os dois se medem com o olhar.

20 — Engalfinham-se. Lutam.

21 — O Guarda é morto.

22 — O outro apanha as chaves e corre para a cela, percorrendo corredores, escadas, etc.

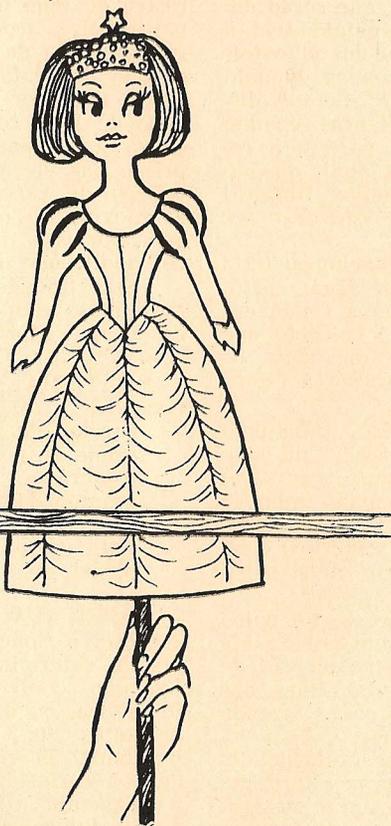
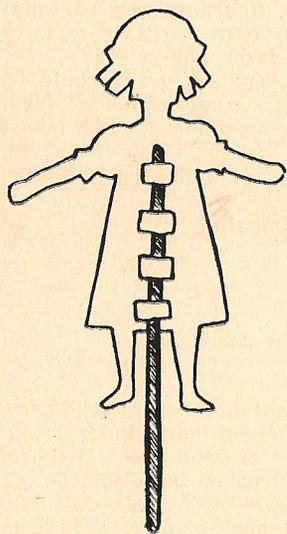
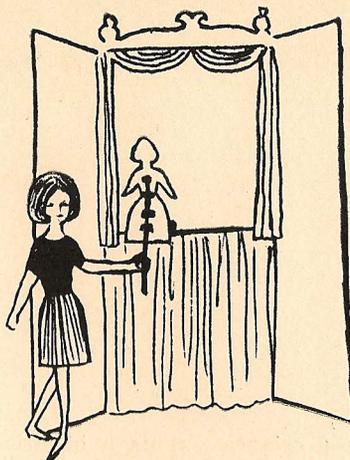
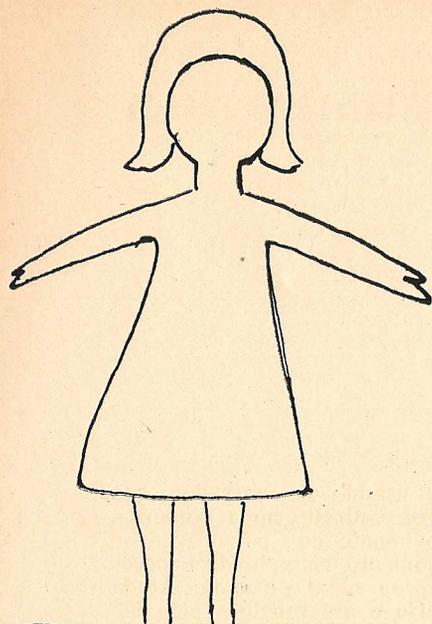
23 — O prisioneiro, que esteve imóvel durante esse tempo, ouve os passos de seu salvador. Levanta e escuta.

24 — O outro pára diante da porta, põe a chave na fechadura e abre.

25 — Grande alegria.

26 — Os dois fogem.

(Pantomima de Ch. Antonetti)



COMO FAZER UM BONECO DE VARETA

O fantoche de vareta é o tipo mais simples de boneco, podendo ser fabricado em poucos minutos e usado logo em seguida em improvisações feitas em aula, ou como figuras que ilustram uma história apresentada por um narrador. Dada a sua simplicidade, pode ser feito pela criança, da seguinte maneira.

1 — Escolha a história, narre, ou peça às crianças que inventem ou escolham uma. Peça que cada um escolha seu personagem, isto é, o boneco que vai executar.

2 — Tome uma folha de cartolina (grossa) e divida em quatro ($1/4$ para cada figura). Mande a criança fazer um esboço, com lapis preto, na cartolina (ou, antes, num papel qualquer). Para aqueles que têm dificuldade em desenhar ou têm pouca prática dessa atividade, (isso é freqüente es escolas de meio mais pobre), é necessário fazer diversas tentativas até conseguir não só uma imagem aproximada da figura, como a dimensão desejada (mais ou menos dois palmos para o boneco inteiro), pois a tendência da criança desabituada a esse tipo de atividade é fazer garatuñas minúsculas, do tamanho de um dedo, por exemplo, e até de uma unha. Procure dar-lhe aos poucos a noção do tamanho ideal, estimulando a que aumente a figura, dividindo o papel em três partes, por exemplo: $1/3$ para a cabeça; $1/3$ para o tronco e braços; $1/3$ para as pernas.

Ainda assim você verá que ela pode desenhar a cabeça na medida pedida, o tronco, idem, e os braços e pernas como asas de chicara. Com crianças não treinadas nesse tipo de trabalho, não será, portanto, possível imaginar e executar o fantoche numa só aula. Será preciso dividir a tarefa em duas ou três fases.

Fantoche de vareta

Virginia Valli

3 — Feito o contorno da figura, deixe que a criança marque o lugar do nariz, da boca, dos olhos, que serão depois pintados na cor que ela desejar. Deixe a iniciativa à criança e não procure corrigir se ela colocou um olho torto, se omitiu a boca ou o nariz. Pergunte apenas, quando ela disser: "Acabei!": "Não falta mais nada?". Se ela disser que **não**, é que está mesmo acabada a figura, segundo a sua imaginação. Dê-lhe, então, a tesoura para que recorte seguindo o contorno da figura. Ainda aqui, quando não se tem prática, é preciso vigiar o trabalho infantil para que não se estrague, recortando o que não deve ser recortado.

4 — Recortada a cartolina, pinte com guache ou tinta feita pela própria criança (tinta solúvel em água, misturada em goma-arábica e um pouco d'água; pó à venda em lojas de ferragem). Deixe que cada um dê o colorido que entender, procurando sugerir que mude os tons para os olhos, boca e cabelos, etc., afim de dar forma à figura chata.

5 — Depois de recortado, pintado e seco, tome uma vareta (um dedo de grossura ou menos) de 50cms. de comprimento e prenda na face posterior do boneco, segurando com fita colante, e grampeie pedaços de cartão sobre o boneco, afim de segurar a vareta. Ou então faça como numa ventarola: espalhe grude sobre a face posterior, coloque a vareta na altura desejada e cole por cima papel forte.

6 — Pronto o boneco, passamos ao palco. Use o palco para fantoche, se existê-lo. Se não, improvise um palco, seja no vão de uma janela, seja esticando um pano no vão de uma porta a uma altura que seja a média da altura das crianças que vão manipular os bonecos, ou então fazendo os fantoches surgirem atrás de um quadro-negro. Aqui, vigorem as regras de manipulação de qualquer fantoche: tomar aliana antes de entrar em cena, conservar altura até sair de cena, só mover o boneco quando este falar ou agir, não sacudir muito o boneco, etc. e mais a seguinte regra só aplicável ao boneco chato: nunca virar o boneco de costas, conservá-lo sempre de frente, salvo se se fizer, nas costas, a mesma figura da frente, afim de obter um títere chato com duas faces.

Dadas as regras elementares da manipulação, repre-

rente a história de preferência usando um narrador, que ficará do lado de fora do palco, à direita ou à esquerda, para poder acompanhar o movimento dos personagens e reatar o fio da história no momento em que os bonecos cessam de dialogar ou de agir, ou saem de cena. Ainda que o narrador seja desnecessário e até repellido pelo boneco de luva comum, esse tipo de boneco chato, que não chega a ser um fantoche, pede um narrador afim de suprir o que ele não pode realizar em movimento e ação. O boneco de vareta é um boneco de poucas possibilidades de movimento e ação. É mais um figurante que personagem, por isso, o narrador intervem para narrar e esclarecer aquilo que o boneco **não pode fazer** por si só.

Esse tipo de boneco pode também ser usado como figura junto com outros bonecos mais complicados de luva, desde que represente personagem esporádico e de pouca ação.

MATERIAL: cartolina grossa (1 folha para quatro bonecos)
varetas de 60 cms. de comprimento
grude de polvilho
tesoura
grampeador
fita colante
tinta em pó e goma-arábica, ou guache.
pincel.

APLICAÇÃO — Além da finalidade de simples recreação, o boneco chato serve também para ilustrar aulas de determinada matéria, por exemplo de História. Exemplo: confeccionar os personagens da Proclamação da República, ou da Independência, fazer as figuras dos bandeirantes, etc., permitindo aos alunos se divertirem com um tema às vezes considerado enfadonho e despertando neles a curiosidade e o espírito de pesquisa, que os levará a frequentar a biblioteca, afim de saber **como era** esse ou aquele fulano da história.

Convém preferir, para esse tipo de boneco, a figura de frente e quase todos o fazem de frente, sendo rara a criança que desenha o perfil. Isso quando for figura de gente. Já para animais, às vezes é preferível o perfil que dá mais a idéia do bicho.

O QUE VAMOS REPRESENTAR: Ghelderode

Notícia de Ghelderode

Antônio Olinto

Está fazendo um ano que morreu Michel de GHELDERODE, o dramaturgo flamengo que muitos consideram o mais importante havido depois de Shakespeare. Homem de absoluta vanguarda até 1930, passou então GHELDERODE por uma inteira transformação que o afastou dos alaridos da publicidade. Resolveu trabalhar em silêncio e fazer com que sua obra chegasse ao povo, e isto o colocou fora do círculo das trocas de elogios ou de ofensas que constituem o normal dos meios literários de qualquer cidade grande. Alguns críticos tentaram definir o escritor belga: "GHELDERODE é Hugo tal como Hugo se imaginava. É o Claudel do inferno." Influenciado pela Flandres, tem muito de flamengo em sua obra. O ambiente fantástico que povoa os quadros de Hieronimus Bosch e Breughel pareceu repontar, no século XX, nas peças desse descendente espiritual dos pintores flamengos.

A primeira peça de GHELDERODE, *La Mort Regarde à la Fenêtre*, foi levada à cena em 1918. No período de entre guerras, dedicou Michel de GHELDERODE cerca de dez anos a pesquisas de toda ordem. Era a época em que tudo valia. O teatro não queria ser teatro e tentava assimilar processos do cinema mudo. Queria-se a todo custo uma originalidade formal que rompesse com todos os cânones.

Antes de 30, Michel de GHELDERODE escreveu um *Don Juan*, um *Cristóvão Colombo* e uma *Tragédia do Doutor Fausto*. Escreveu ainda uma *Paixão de Nosso Senhor*, situando-a na Flandres. A partir de 1930 sua posição deixou de ser meramente intelectual e fez o seguinte: mergulhou no povo. Escreveu *Barrabás*, *São Francisco de Assis* e levou seu teatro a toda parte. Encenou peças em fazendas do interior da Bélgica, em aldeias, usando tabladados primitivos como palco, foi a orfanatos e colégios.

Como diz Pauwels, o que GHELDERODE procurou foi "o público puro, não pervertido, que reage de coração aberto e que não se escandaliza de ver São Francisco de Assis, em sua alegria mística, dançar em cena".

Como no teatro de Shakespeare, no do autor belga, muita gente morre em cena — e mata-se, queima-se, estrangula-se. Por volta da II guerra mundial, já GHELDERODE se preocupava não só com a originalidade técnica, cênica, mas também com o que se poderia chamar de originalidade de pensamento, originalidade de significados. Ficou, porém, seu teatro sendo um teatro de danação, no sentido de que nêle os personagens, engolfados em sangue e em morte, chegaram ao extremo do desespero e sabem, têm a certeza de que estão condenados. Na tortura de seu jansenismo, admitia Pascal que tudo podia estar previsto e que portanto, qualquer atitude do homem nada viria a significar do ponto de vista moral. Estava, contudo, Pascal certo de que êle seria salvo. Sob êsse aspecto, GHELDERODE é o anti-Pascal. E se Pascal defendia o amor (inclusive porque o conhecimento místico do amor a Deus é elemento para a compreensão do amor humano), GHELDERODE chegou ao fim de sua obra detestando o amor e o prazer físico. Uma frase sua, colocada na boca de Foliaal (*L'École des Bouffons*), talvez exemplifique sua posição final em relação à obra de arte:

"O segredo da arte, da grande arte, de toda arte que queira durar, é a crueldade".

Sendo o desesperado por excelência e, por isso, um descendente de Kierkegaard e um irmão de Kafka, liga-se GHELDERODE ao mundo dos místicos e assemelha-se, sob muitos aspectos, aos escritores religiosos da estirpe de Bernanos, Mauriac e Greene.

(De O GLOBO, de 24-5-63).

Ghelderode, o solitário

Pierre Marcabru

Morreu Michel de Ghelderode. Era um homem estranho, solitário, agarrado à sua solidão. "Nascido na solidão, cresci solitário, como dentro de uma bola de cristal, como uma figura de Bosch dentro de uma redoma".

Nascera em Flandres, de uma família flamenga, austera e silenciosa. Seu pai trabalhava nos Arquivos Gerais e ele mesmo foi arquivista durante vinte anos. E, ainda na infância, o passado o marcou. "Apaixonei-me pelas coisas santas assim como as outras crianças costumam se afeiçoar a seus brinquedos".

É com sensualidade que ele fala desses mundos mortos, sensualidade que encontraremos em tôdas as suas obras, aliada à fascinação religiosa. Estudara, aliás, num colégio católico de Bruxelas. "Não sinto nenhuma pena de ter passado lá aqueles anos, ainda que eu não tenha nenhum gosto especial pelas batinas. Aquela gente não me contrariou. Só posso recriminá-los pelo fato de terem cultivado em mim o gosto pelas coisas fúnebres".

Mas o que o entusiasmou ainda mais, foi o cerimonial litúrgico. "Sempre admirei os ritos, a encenação dos ofícios religiosos, o prestígio das procissões e dos funerais. O cantochão me deixa tão eufórico quanto a contemplação do oceano. Sou um amante de sinos, êsse sinal de comunicação musical que anuncia a intrusão, a iminência do sobrenatural, a aproximação do mistério".

Daí o repto brutal entre a liturgia exasperada e os homens de igreja, repto que continua por tôda sua obra, sob o olhar da morte. O fantástico triunfa.

E triunfa já nos primeiros contos que Ghelderode escreveu aos 22 anos, bem antes do seu teatro. "Vê-se, hoje, que meus contos preparam meu teatro e que, neste teatro, se encontra a substância dos contos. Na minha opinião, uma peça, para ser verdadeira, deve poder ser contada, ser transmissível como um conto, mesmo que se trate de um conto absurdo".

O fantástico de Ghelderode a tôda hora quebrado pelo burlesco, é quase sempre o fantástico do sobrenatural. "Sempre tive a idéia de que havia pessoas em redor de nós que pareciam vivas, sem sê-lo realmente, do mesmo modo que havia mortos que permaneciam vivos ao nosso lado".

E é a morte que reina sobre todos. "A morte é sempre mórbida, mesmo maquilada, perfumada e fantasiada". Mas essa morte maquilada anuncia a luxúria: "Essa luxúria que se aninha no íntimo de todo mortal, que se dissimula no fundo de cada um, para só desaparecer com a suave decomposição final".

Eis que chegamos às marcas do teatro elisabetano, um teatro ao qual muito deve Ghelderode, assim como deve à pintura, a Breughel, a Bosch, a Teniers, a Jordaens. "A obra teatral não existe sem a sensualidade própria das artes plásticas..."

Logo, duas grandes influências: Flandres, os elizabetanos; e outra ainda: a Espanha e os dramaturgos do Século de Ouro. É nessa paisagem que seu teatro vai se movimentar. Faltava um palco.

Mas Ghelderode encontra Johan de Meester, fundador do Teatro Popular Flamengo, e ele, que só escreve em francês, dá a Meester duas peças de encomenda, peças edificantes, porém de maneira muito estranha: SÃO FRANCISCO DE ASSIS e BARRABÁS. Isto aconteceu em 1929. E será preciso esperar 1947, Catherine Toth e André Reybaz para que Ghelderode chegue novamente a alcançar um grande público.

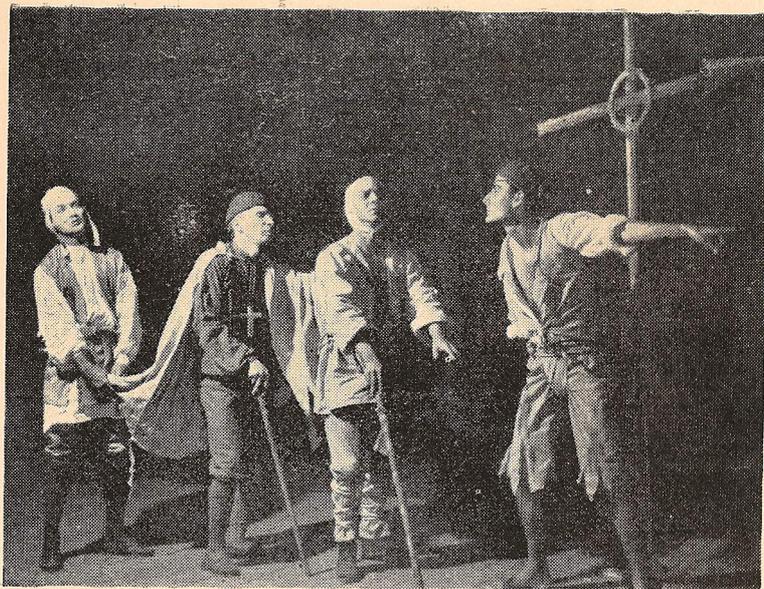
Durante 18 anos, solitário, trabalha, não para o palco, mas para um teatro de sonho, um teatro imaginário, um teatro fora do tempo. Aliás, nunca chegará a apreciar as representações teatrais: "São realizadas em lugar muito cheio e num plano físico, no meio de uma multidão agressiva; isso me indis põe, me assusta um pouco".

Diante desses tumultos, dessas contingências, desses grupos ameaçadores, Ghelderode resiste. E dando as costas aos homens, escreve para as marionetes. "As marionetes, com sua natural reserva, com seu silêncio imperfeito, me consolam da louca verbosidade desses impudentes que são, o mais das vezes, a gente de teatro. A elas (as marionetes), devo a revelação do teatro, do teatro em estado puro, do teatro em estado selvagem, do teatro das origens".

Dêste teatro para marionetes, que representa boa parte de sua obra, a mais livre e a menos conhecida, Ghelderode passa para os manequins e dos manequins para os personagens, sempre os mesmos: "A morte, ladeada pela loucura e pela luxúria". E outros, mais vulneráveis, os homens. "Quando preciso deles, chamo-os. Os meus personagens formam uma família que me acompanha e, conforme as necessidades, tomo-os emprestados, já que me satisfazem. Só faço, aliás, no teatro, aquilo que me apraz fazer e não tenho contas a dar a ninguém. Sou um homem que escreve dentro de um quarto, sozinho, e que não se preocupa com o destino de suas obras... Melhor, um homem que nada pede aos homens, a não ser amizade, um pouco de tolerância e de compreensão."

E só.

(Da revista ARTS — n.º 863 — abril 1962).



OS CEGOS - peça em 1 ato

**de Michel de Ghelderode
tradução de Annibal Machado**

RESUMO — Três cegos vão em peregrinação a Roma, onde esperam conseguir do Papa um milagre. Percorrem, em longa e inútil caminhada, de sete semanas, uma região pantanosa perto de Bruxelas. Avisados pelo caolho Lamprido de que estão caminhando em círculo, muito longe de Roma e extremamente próximo de uma horrível morte, não se deixam convencer de que a única saída possível é a volta e precipitam-se alucinadamente no pântano.

O A. se inspirou na parábola: "Deixai-os: são cegos conduzidos por cegos; se um cego conduz outro cego, cairão ambos no abismo." (S. Mateus, 15-14) e no quadro do pintor flamengo Breughel sobre o mesmo tema. Convém, portanto, pesquisar a obra do pintor flamengo ao montar a peça, principalmente no que se refere a figurinos. O cenário pode ser reduzido a elementos de uma estrada que, de certa forma, localizem a situação-encruzilhada em que se perdem os cegos. Fundo — rotunda preta.

Personagens: De Witte — um exaltado, materialista; De Strop — um resignado e Den Os — ingênuo, talvez o mais jovem dos três; Lamprido — o caolho, lúcido.

Quem pode montar — Amadores, com alguma experiência.

Foto — Alunos da Fundação Brasileira de Teatro, em OS CEGOS de Ghelderode.

O Escorial - drama em 1 ato

**de Michel de Ghelderode
tradução de Nelson Dantas**

RESUMO — Sinos e úivos de cães anunciam a agonia da rainha. O rei manda calar os sinos e os cães, chama o bufão para distraí-lo. Propõe ao bufão trocarem os papéis, entrega-lhe a coroa, o cetro e o manto. Como bufão, o rei se ri da morte da rainha e dança. Como rei, o bufão lamenta a morte da rainha, seqüestrada entre seres sinistros, espões e inquisidores. O rei, como bufão, acusa Foliai e ter amado e possuído a rainha. Termina a farsa, ao entrar o monge a anunciar a morte da rainha. O rei põe de novo a coroa e empunha o cetro, chama o carrasco, que estrangula Foliai.

Personagens — Rei aspecto doentio, vestes usadas, jóias falsas ao pescoço e nas mãos. É um rei dominado pela magia negra e pela liturgia, uma figura de El Greco.

Foliai, o bufão, atleta disforme, de origem flamenga.

O Monge — tuberculoso.

O Homem Escarlate — de dedos imensos e peludos.

Cenário — O drama se passa num palácio em Espanha. Iluminação de subterrâneo, tapeçarias desbotadas, um trono instável, trono de louco perseguido em seu retiro fúnebre.



BARRABÁS — I ATO
Cenografia: A. Rodrigues

BARRABÁS N' O TABLADO

Personagens: Barrabás, Mau Ladrão, Bom Ladrão, Sacerdote, Judas, Iocabê, Jusus (papel mudo) Chefe da Guarda, Caifás, Herodes, Pilatos, Mulher de Pilatos, Madalena, Vigia, Dono da Barraca, Palhaço, Pedro, João, Maria, Apóstolos, soldados, transeuntes, miseráveis.

A PEÇA :

Lê-se nas Sagradas Escrituras que o bandido Barrabás foi posto em liberdade no lugar do Cristo, por aclamação popular e por instigação dos sacerdotes judeus. Partindo deste episódio, Ghelderode nos dá sua visão do mundo, num drama denso e violento onde Barrabás, representando a canalha da época, tenta fazer justiça inútilmente. Como hoje, como sempre, é o poder e o dinheiro que vencem e Barrabás é assassinado por um imbecil. Enquanto Cristo morre ao longe no Calvário, seus apóstolos desorientados, sem guia, perambulam pelas ruas de Jerusalém. É um cristianismo de antes da graça, antes da ressurreição.

A **MONTAGEM** — Barrabás, com seus 3 cenários e 40 personagens, exige um ator experimentado para o papel título. O grupo que quiser montá-la deve ter experiência e muito fôlego.

PÚBLICO: Todos.

M.C.M.

BARRABÁS

3 atos de M. de Ghelderode
tradução de Mario da Silva



BARRABÁS — II ATO
(Figurinos de A. Rodrigues, Máscaras: D. Nery)

Marionetes Populares

Ivone Jean

As marionetes da Bélgica são verdadeiras marionetes, quero dizer que não se trata de figuras bastardas, situadas a meio caminho entre o ator de carne e osso e o boneco de massa, mas de personagens que possuem um estilo próprio, ditado pela sua natureza peculiar.

A marionete não pode, como o ator de teatro, exprimir sutilezas por um simples levantar dos ombros ou das sobrancelhas. Não suporta um ambiente de tensão demorada. Não está à vontade quando a situação se torna ambígua. Precisa agir em permanência. Cada cena deve ser curta, completa, decisiva. As situações devem ser concretas e a linguagem simples. Os personagens devem ser típicos tão típicos que cheguem a se impor à maneira da célebre marionete que GORDON CRAIG costumava apresentar como exemplo aos atôres: "O titiriteiro não a move; permite-lhe mover-se sôzinha!"

A marionete popular da Bélgica não tenta copiar o ator humano. Ao contrário, faz questão de lembrar sempre ao público que é uma marionete, tão somente. A linguagem é primitiva, fácil de entender, rude, às vezes grosseira. As cenas são movimentadas e sucedem-se rapidamente, sem transições literárias. Sobre o texto básico, que as gerações conservaram, os titiriteiros bordam improvisações ditadas pelos acontecimentos e o ambiente do momento.

Foi somente nestes últimos anos que pesquisadores resolveram anotar algumas peças, temendo que se perdessem definitivamente os tesouros legados pelo passado. Entre êsses pesquisadores, citarei em primeiro lugar, o extraordinário MICHEL DE GHELDERODE, digno herdeiro do fantástico e surrealístico Hieronymus Bosch e do saboroso, popular e genial Pierre Breughel, o Antigo. Foi êle que reconstituiu **O Mistério da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo**, que vai publicado a seguir.

Mistério da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo

(Judas entra cautelosamente na cozinha e sua Mulher levanta os braços para o céu)

A MULHER

— Ah! é você, seu vagabundo!

JUDAS

— Senhora Judas, não vai outra vez arranjar coisas para brigar comigo!

A MULHER

— Você não presta para nada! Sabes que a dispensa está vasia?

JUDAS

— Não tenho nada que ver com isso, senhora Judas.

A MULHER

— Você é o maior vagabundo de toda Jerusalém!

JUDAS

— (Agita os braços) Fica sabendo que já estou farto de você. Para início de conversa, foi você que me fabricou e todos sabem que estou casado com minha mãe!

A MULHER

— (Chora) Ai, ai, ai... Judas! O que é que você tem o topete de dizer? (Fica novamente com raiva) Mas não faz mal. Tu acabas no hospício. E agora me dá uns níqueis para ir à esquina!

JUDAS

— Estou pronto.

A MULHER

— Você está mentindo. É você que toma conta da Caixa Econômica dos apóstolos!

JUDAS

— São todos uns pobres diabos!

A MULHER

— Natural, porque em lugar de trabalhar como gente decente, êles andam trocando pernas por aí e ainda vão espalhando história sem pé nem cabeça.

JUDAS

— Você sabe lá o que é isso? Estas mulheres são de uma burrice...

A MULHER

— Se isto ainda desse dinheiro!

JUDAS

— E minha salvação eterna? Isso não vale nada? E quando eu estiver no céu, espiarei cá para baixo, onde você estará se queimando e você certamente começará a gritar: "Judas, meu querido Judazinho, vem me tirar daqui". E eu então te faço uma careta.

A MULHER

— Bobagens! Há muito tempo que êsse vosso Jesus prometeu a vocês todos o reino do céu... que talvez seja na lua!

JUDAS

— Isso é que vamos ver! Jesus Cristo é um homem inteligente. Mas me dá um chope, que fiquei com sede de tanto brigar.

A MULHER

— Vá beber na bica. Eu não tenho nada para você.

JUDAS

— Que pena! Enfim, para não me amolar mais vou te dar os meus últimos tostões. Toma (Ele con'a). Um... dois... três...

A MULHER

— Somente três tostões! É uma vergonha!

JUDAS — Acontece que não tenho mais...

A MULHER — Então você tem de achar!

JUDAS — Não posso sair por aí a roubar, pois sou católico! Pena, pois me propuseram um bom negócio.

A MULHER — A gente bem que precisaria disso! Mas você não é lá muito esperto...

JUDAS — Foram os fariseus... Mas eu não te conto nada. Sou um idiota!

A MULHER — Eu nunca disse que tu eras um idiota.

JUDAS — Sim, foram os fariseus...

A MULHER — Êsses padres ricos são de confiança... E qual foi a proposta que te fizeram, meu querido Judas?

JUDAS — Pois minha querida Josefina, êles me pediram para lhes vender Jesus Cristo por trinta dinheiros.

A MULHER — Trinta dnheiros! É muito pouco... Mas nesse dia estaremos ricos, apesar de tudo e poderemos passear de carro.

JUDAS — Ah! Mas não tenho coragem...

A MULHER — Ora, ora! Meu querido Judas! O teu Jesus Cristo afinal não passa de um vagabundo!

JUDAS — Como tudo isso me atrapalha! (**A Mulher quer beijá-lo**)

A MULHER — Vamos, meu Judazinho querido! Escuta... não brigarei mais com você!

JUDAS — Então está decidido, vou vendê-lo. Mas quero a metade. Agora me dá o meu escapulário que eu vou ter com os apóstolos.

A MULHER — Aí está. Ganhas um chopinho e ainda por cima poderás beijar-me! (**Eles se beijam. Depois dançam e cantam**)

OUTRA CENA

Em casa dos três fariseus. Estão juntos e exibem barrigas enormes e barbas trançadas.

PRIMUS — Como é cacete êste sujeito chamado Jesus Cristo. Ninguém sabe de onde veio e todo mundo corre atrás dêle.

SECUNDUS — É aquêle que não conseguiram matar quando houve o massacre dos inocentes. Você sabe que êle faz milagres?

TERTIUS — Então, ou é um feiticeiro ou um astrônomo!

PRIMUS — E ainda tem o topete de dizer que descende do rei Davi que era um rei muito distinto.

SECUNDUS — Na verdade, êle é filho de São José, um simples carpinteiro de Nazaré... aliás uma cidadezinha muito vagabunda.

TERTIUS — Tudo isso é muito perigoso porque tôda esta gente está virando católica... Isto não pode continuar!

PRIMUS — É um impostor! Fala de Deus como se fôsse o pai dêle e nem padre é.

SECUNDUS — Nem de propósito. Aí está o nosso amigo Judas que nos poderá ser muito útil.

TERTIUS — Êle anda com os apóstolos. É homem de duas caras!

JUDAS — (**Entra e cumprimenta**) Bom dia, senhores fariseus!

OS FARISEUS — Bom dia, caro Judas, nós te abençoamos. Como vai essa força?

JUDAS — Muito mal, senhores fariseus. Estou precisando de dinheiro.

OS FARISEUS — É uma desgraça... O povo não vem mais às nossas igrejas por causa de Jesus Cristo. E isto quer dizer que não cai dinheiro no nosso saco!...

JUDAS — Eu acredito. É por isso que eu vinha fazer uma propostazinha.

PRIMUS — Acontece que nunca se sabe quando você fala a verdade!

JUDAS — Agora os senhores podem acreditar em mim, pois preciso de pratas. Querem comprar Jesus Cristo por trinta e cinco dinheiros?

SECUNDUS — Você quer nos embrulhar, Judas. Nós prometemos trinta dinheiros.

JUDAS — Está bem, está bem! Mas os senhores têm que pagar adiantado.

OS FARISEUS — Não há dúvida, Judas. Já vamos te pagar. (**Contando o dinheiro**)

JUDAS — Falta um dinheiro!

PRIMUS — Estou sem óculos. Agora está certo.

JUDAS — Está, mas esta moeda aqui é falsa!

SECUNDUS — Você é que é falso, apóstolo salafrário!

JUDAS — E agora, boa noite, senhores padres! Boa noite, ricos padres gordos. Os senhores estão contentes. Eu estou contente. E já vou para o botequim!

OS FARISEUS — E nós compramos Jesus Cristo por uma pechincha! Foi um bom negócio. (**Dançam e cantam**)

OUTRA CENA

A praça principal de Jerusalém

O SOLDADO ROMANO

— Estou achando esquisito todo êste movimento na cidade.

O SOLDADO ROMANO

— É porque a páscoa está chegando. Que azar eu ter sido sorteado a ter de servir aqui neste país de judeus. Não! Não estou nada à vontade... Ainda mais agora que apareceu um homem que quer fazer a revolução e criar um novo reino. Eu já o vi uma vez, êle fala mais bonito que um ad-

vogado. Quando se souber disto em Roma, Nero virá botar fogo na cidade... (Escuta) Ué... estou ouvindo música... (Para perto de um homem) Que é isso. Você não é mais paralisado?

**O PARALÍTICO
CURADO**

— Não. Tenho novamente minhas duas pernas, e foi Jesus Cristo que me curou!

**O SOLDADO
ROMANO**

— (A outro homem) E você? Você não é mais cego?

**O CEGO
CURADO**

— Não! Tenho novamente meus dois olhos e foi Jesus Cristo que me curou!

**O SOLDADO
ROMANO
OS DOIS
CURADOS**

— Que maravilha! E se este homem estivesse mesmo falando a verdade!

— Juramos que é verdade. Nós agora somos católicos e vamos à missa.

**O SOLDADO
ROMANO**

— Vocês têm razão. Eu vou com vocês à missa no próximo domingo!
(Entram os três Reis Magos, vestidos como ricos)

GASPAR

— Olá! Você, guarda-civil! Tu não sabes se Jesus Cristo já entrou na cidade?

**O SOLDADO
ROMANO**

— Não sei não, príncipe! Isto não é do meu setor!

MELCHIOR

— Não faz mal. Havemos de encontrá-lo. Só há um como ele. Ele deve ter crescido muito depois que o adoramos, tão pequenino na sua manjedoura, entre o burro e o boi!

BALTAZAR

— Ele vai nos reconhecer logo, apesar dos trinta e três anos que passaram. Agora ele deve ser um homem extraordinário, que vai ser rei do Oriente e do Ocidente e ser mais célebre que Ciro!

(Entra São José)

GASPAR

— Lá está São José, o pai dele! Bom dia, São José!

SÃO JOSÉ

— Bom dia, meus caros príncipes! (Eles se abraçam). Vocês sabem que meu filho vai entrar em Jerusalém?

**O SOLDADO
ROMANO
OS TRÊS REIS**

— Vou vestir minha farda de gala!

— Viemos para vê-lo.

(Entra São João Batista)

**SÃO JOÃO
OS REIS
MAGOS**

— Ora essa, os reis magos!

— Bom dia, São João Batista! (Abraçam-se) Você não está mais no deserto?

SÃO JOÃO

— Não. Eu vim a Jerusalém para aplaudir Jesus Cristo, com quem brinquei

e que batizei no Jordão. Mas estou meio assustado porque a mulher de Herodes quer me cortar a cabeça.

**O SOLDADO
ROMANO**

— Venham! Venham! Ouço barulho e estão tocando música.

OS REIS MAGOS — É Jesus que chega! Vamos ao encontro dele para cumprimentá-lo. É domingo de Ramos! E depois, vamos festejar, porque isto é um acontecimento maravilhoso!

(Saem atrás do soldado. Dançam e cantam)

OUTRA CENA

(Ouvem-se gritos. Os sinos tocam. Entra JUDAS, que está bêbedo)

JUDAS

— Aie, aie! Aie! Que dia! Jesus Cristo naturalmente está a perguntar-se onde me escondi. Aie, aie, aie! Bebi vinte barris de chope! É bom tomar cuidado porque minha mulher deve andar atrás de mim... Vejo os grandes pés dela!... Vamos nos esconder!

A MULHER

— (Entra aos pulos) Aí estás, vagabundo! Bêbedo, monstro, sem-vergonha, cobra, mentiroso, gozador... Então é assim que gastas o teu dinheiro?

JUDAS

— Uê! Foi você quem bebeu e eu que estou bêbedo! Minha cara mulher, sinto o cheiro de cerveja até aqui... Mas vamos fazer as pazes e vamos beber juntos!

A MULHER

— Você é um amorzinho, meu querido Judas!... Já que queres brincar comigo, gosto outra vez de ti. (Saem abraçados)

O DIABO

(Então en'ra o DIABO, que mostra o seu tridente e grita com voz terrível)

— Infeliz Judas! Vendeste Nosso Senhor... Mas tua hora chegará. Morrerás no desespero e na vergonha e então vou te espetar no meu garfo!

SÃO MIGUEL

— (En'ra vestido de couraceiro) Que é que você vem fazer aqui, Belzebú? Você não se lembra que eu te atirei no inferno? Quem é que pode contra São Miguel?

O DIABO

— (Ajeelhado) Grande São Miguel... Só vim espiar Judas, para quem já aprontei o caldeirão!

SÃO MIGUEL

— Está bem, pois assim és o servo de Deus. E enquanto eu recebo os bons no paraíso, tu torturas os malvados no teu inferno, onde eles vão arder e para sempre... Mas sabes que Jesus Cristo entra hoje em Jerusalém para

- salvar todos os homens? Procura não encontrá-lo, ouviu? E desce mais do que depressa tuas escadas negras!
- O DIABO** — Obedeço, grande São Miguel! Até a vista!
- SÃO MIGUEL** — Eis o momento em que Jesus entra em Jerusalém!
(Ouvem-se gritos)
- VOZES** — Viva Jesus Cristo, no seu burrinho!
- SÃO MIGUEL** — É uma grande festa! Mas sei que antes de ser glorioso à direita do Pai dêle, Jesus Cristo vai sofrer e morrer pelos pecado dos homens, e são coisas muitos tristes que vão ver pelos atos que seguem... E agora, subo novamente ao céu onde fico! Amém!
(Vôa para o céu)

OUTRA CENA

- Jesus está sentado num trono, numa casa de Jerusalém.
- OS APÓSTOLOS** — (Ajoelhados perante êle) Senhor, nós te adoramos de joelhos! Entraste em Jerusalém, montado no teu burrinho, como um verdadeiro rei e a multidão atirou-te ramos. É agora que vais começar a reinar!
- JESUS CRISTO** — Meus caros apóstolos, meu reino não é dêste mundo. Em breve, deixarei vocês e vocês serão espalhados como carneirinhos depois que o pastor desaparecer. Um dentre vocês vai me trair!
- OS APÓSTOLOS** — Não te trairemos! (Saem)
- MOISÉS** — (Entra e cumprimenta) Senhor, venho te adorar de joelhos! Sou Moisés, que deu outrora a lei aos homens.
- JESUS CRISTO** — Agora, Moisés, acabaste, pois venho eu próprio dar uma lei aos homens e eu sou o Messias!
- OS REIS MAGOS** — (Entram e cumprimentam) Senhor, somos os reis magos, e viemos te adorar de joelhos. Quando vimos você em pequenino, ninguém sabia que eras filho de Deus. Agora cresceste e és um rei mais ilustre que nós três juntos e que todos os reis da terra.
- JESUS CRISTO** — Voltai para o oriente, meus caros reis magos. Não vos esquecerei. Mas voltarei, uma vez ainda, entre os homens, e então não serei mais pequenino, pobrezinho e nú na creche, mas com cerimônia e nas nuvens, no dia do juízo fial!
(Os três reis magos saem)
- JUDAS** — (Que entra) Senhor, também venho te adorar e sabes o quanto te amo!

- JESUS CRISTO** — Ah! É você, Judas! Não confio em ti... O que fizeste devia ser feito... Vá acabar tua traição! (Judas sai)
- SANTA MARIA** — (Que entra) Ó meu filho, estou inquieta. Apesar da festa que fizeram em tua honra, receio que te façam mal.
- JESUS CRISTO** — Valha-me Deus, minha querida mãe, vou sofrer muito.
- SANTA MARIA** — Porque não ficaste conosco, em Nazaré, meu querido filho?
- JESUS CRISTO** — Minha cara mãe, esqueces que o anjo Gabriel veio te anunciar o meu nascimento. Só nasci na terra para ensinar a verdade e resgatar os pecados... Também preferia ficar em casa contigo e São José! Mas não devo ficar triste e, ao contrário, alegrar-te. (Ela sai)
- JESUS CRISTO** — (Sôzinho) Minha hora chegou! Agora vou instituir os sete sacramentos e depois começará a minha paixão. Amém. (Sai) — **OUTRA CENA** — É noite no Jardim das Oliveiras. Jesus Cristo vem chegando com três Apóstolos, um dos quais é São Pedro com uma espada.
- JESUS CRISTO** — Como é tranqüilo, êste jardim. Estou-me sentindo febril, agora e minhas pernas estão moles. Meus caros Apóstolos, vou viver momentos terríveis e serei abandonado pelo mundo inteiro!...
- SÃO PEDRO** — Não, não, meu caro Jesus, eu nunca te abandonarei!
- JESUS CRISTO** — São Pedro, tu és um bom sujeito, mas esta noite mesmo, quando o galo cantar, fingirás que não me conheces.
- SÃO PEDRO** — Não, não, meu caro Jesus Cristo, não é possível! Seguirei você por tôda parte, mesmo que seja preciso morrer contigo!
- JESUS CRISTO** — Acredito. Fica aí com teus dois companheiros. Eu vou um pouco mais adiante para rezar. Mas não vai adormecer, pois não se deve cair em tentação.
- OS APÓSTOLOS** — Permaneceremos de olhos abertos! (Jesus Cristo afasta-se, cai de joelhos e abre os braços)
- JESUS CRISTO** — Oh! Meu pai que estás no céu, estás vendo como teu filho é infeliz! Estou exausto e tudo está só começando. Oh! meu pai, minha alma está infeliz até a morte. Já não tenho mais coragem e precisaria de muita. Ao longe, ouço o barulho das armas que

préparam. Vão me prender como um ladrão. Mas que tua vontade seja feita, oh!, meu pai, pois está escrito que o filho de Deus será sacrificado. Ah! agora estou suando sangue. Vou desmaiar, meu pai!

(Uma luz acende e um anjo desce)

O ANJO — Oh! Rei dos Reis, filho de Davi, venho para te reconfortar. És aquele que vai reinar sobre as nações.

JESUS CRISTO — Obrigado, caro anjo! Irei até o fim da Paixão, pois minha dor será a felicidade de todos os homens. Vá dizer a meu pai que está no céu que seu filho fará como está escrito no Evangelho. (Então o Anjo sobe e **JESUS CRISTO** vai ter com os Apóstolos)

JESUS CRISTO — Ai, que miséria! Eis que meus apóstolos adormeceram e estão roncando, enquanto eu estou ocupado em morrer! Não posso me zangar, porque estou triste demais. Eu bem que disse que seria abandonado... (Sacode-os) Apóstolos, levantem-se! É a hora em que o filho de Deus vai ser entregue aos malvados.

SÃO PEDRO — Caro Jesus Cristo, estávamos tão cansados!

JESUS CRISTO — A carne é fraca. Mas agora é tarde. Estou avistando uma porção de soldados.

SÃO PEDRO — Vou te defender!
(Os soldados estão chegando. Judas vem na sua frente)

JUDAS — Vocês prendam aquele que vou beijar. (Aproxima-se) Boa noite, Jesus Cristo. (Beija-o)

JESUS CRISTO — Coitado! Seria melhor para ti que jamais tivesses nascido! (Os soldados aproximam-se)

JESUS CRISTO — Soldados, que estão procurando?

OS SOLDADOS — Jesus de Nazaré.

JESUS CRISTO — Sou eu!
(Um trovão. Todos os soldados caem no chão. Levantam-se e voltam)

JESUS CRISTO — Soldados, quem estão procurando?

OS SOLDADOS — Jesus de Nazaré!

JESUS CRISTO — Já lhes disse que sou eu. Podem me prender! (Os soldados o cercam)

SÃO PEDRO — Não, não! Proíbo que toquem em Jesus Cristo. (Começa a atacar com a espada. Batalha) Malkus, vou cortar tua orelha!

JESUS CRISTO — (Levanta o braço e a batalha pára) Chega! Quem com ferro fere, com ferro morrerá. Saro a orelha de Malkus! Se quisesse poderia chamar dez legiões de anjos. Mas o que devia acon-

tecer está acontecendo! Prendam-me agora e me levem para a cadeia! (Os soldados o prendem. Os tambores rufam e o cortejo sai lentamente)

OUTRA CENA

No palácio de Herodes, que está sentado num trono. Cavaleiros o cercam.

HERODES — Então... onde está esse acusado? Vocês estão dizendo que é um personagem famoso. Bem gostaria de vê-lo, pois estou me chateando.

UM CAVALEIRO — Nobre rei Herodes, podemos chamá-lo. Está esperando atrás da porta.

HERODES — Quero que entre!
CAVALEIRO — (O cavaleiro vai abrir a porta) Entre, Jesus Cristo.

(Jesus Cristo entra, todo atado. Os três Fariseus vêm atrás dele, em fila)

OS FARISEUS — Nobre rei Herodes, fomos mandados pelo ilustre Poncepilhato. Ele disse que o negócio do acusado é da tua conta e que você tem que se arrumar.

HERODES — É cacete, esse Poncepilhato! Enfim... vou dar um jeito. O que é que o acusado fez? Matou, roubou, incendiou, fez barulho nas ruas ou fez outra coisa?

OS FARISEUS — Nobre rei Herodes, fez coisas terríveis! Primeiro, quis levantar o povo contra ti e os reis... Depois, vetou que pagassem os impostos a César, o nobre imperador. E, enfim, quer fazer um novo reino onde ficaremos todos de fora. E depois, insulta os pais. Chama-nos de vboras e mentirosos e faz uma porção de sortes perigosas!

HERODES — Ah! Ah! Muito interessante! Vocês talvez exagerem um pouquinho! Esse homem não parece do contra. Deve ser algum feiticeiro ou talvez um dos bobos do mafuá... Olha, Jesus Cristo, faz umas mágicas para mim e te soltarei! (Jesus Cristo não responde) Engraçado! Deve estar zangado... Então, é verdade que és descendente do santo rei Davi? (Jesus não responde) É verdade que queres fazer um novo reino e nos enxotar para fora? (Jesus não responde) Ah! Ah! Compreendo. Este homem é louco. Vocês não são muito espertos, senhores fariseus. Que o metam no uniforme dos doidos, que é uma túnica vermelha. E agora, chega. Vocês já me aborreceram demais. Já que Jesus Cristo está contra os romanos, o caso pertence ao tribunal de Poncepilhato, que é embai-

xador. Vão dizer que êle se arrume... Cavaleiros, ponham o acusado para fora!

(Os Cavaleiros obedecem e os fariseus saem após terem saudado Herodes)

OUTRA CENA

No palácio de Poncepilhato, que está com sua mulher.

- A MULHER** — O que é que você tem, meu querido Poncepilhato? Você está sonhando?
- PONSEPILHATO** — Minha cara Hortênsia, estou infeliz! Trouxeram-me à presença Jesus Cristo, que não quis condenar e estou atormentado.
- A MULHER** — Você tem razão, Poncepilhato. Tive um pesadelo esta noite e também não me sinto lá muito tranqüilla. O que é que você vai fazer?
- PONSEPILHATO** — Não sei. Mandeí o acusado para Herodes. Mas o povo quer a morte dêle e permanece debaixo da minha janela. Está ouvindo seus gritos?
- O POVO** — Morra! Morra Jesus Cristo!
- A MULHER** — Parece que trazem o acusado de volta!
- PONSEPILHATO** — Que maçada! Não sei o que devo fazer... (Entra um cavaleiro)
- CAVALEIRO** — Senhor, não fica zangado, mas Herodes não quer fazer nada com Jesus Cristo e manda-o de volta para ti. O povo permanece em frente ao teu palácio e vai atirar pedras nas tuas janelas se não lavrares a sentença já.
- PONSEPILHATO** — Então, manda entrar o acusado!
- O POVO** — Morra! Morra Jesus Cristo! (Entra Jesus Cristo seguido pelos três fariseus)
- PONSEPILHATO** — É você que se faz chamar o rei dos judeus?
- JESUS CRISTO** — Sou eu!
- PONSEPILHATO** — Acusam-te de muitas coisas e querem tua morte. Vais te deixar acusar sem nada responderes às acusações? (Jesus Cristo não responde)
- PONSEPILHATO** — Senhores fariseus, acho que êste homem não fez nada de mal!
- OS FARISEUS** — Senhor, o povo quer a morte dêle e se não o condenares, escreveremos a Roma para dizer que o senhor governa mal o país.
- PONSEPILHATO** — Vocês são cacetes. Enfim... como é dia de festa para os judeus e que é hábito soltar um prisioneiro, vou soltar um. Quem querem, o pobre Jesus Cristo ou o bandido Barrabás?

OS FARISEUS — Vamos perguntar ao povo. (Vão à janela) Quem querem que solte: o bandido Jesus Cristo ou o pobre Barrabás?

O POVO — Que soltem o pobre Barrabás!

PONSEPILHATO — Cada vez fica pior! Tirem o bandido Barrabás da cadeia! Não há mais justiça! E agora, senhores Fariseus, o que é que vão fazer com Jesus Cristo?

O POVO — Crucifiquem-no! Crucifiquem-no!

PONSEPILHATO — Ai de mim! São feras! Não posso fazer nada. Cavaleiros, levem o acusado à janela para mostrá-lo ao povo! (Levam Jesus Cristo até a janela e Poncepilhato também vai à janela e diz.) Eis o homem!

O POVO — Morra Jesus Cristo! Viva Poncepilhato! Viva Barrabás! Vivam os Fariseus! (Os três Fariseus começam a dançar, mas Poncepilhato bate nêles)

PONSEPILHATO — Fiquem quietos! Mas eu sou inocente do sangue dêste homem, pois é um justo!

O POVO — Que seu sangue recaia sôbre nós e nossos filhos!

PONSEPILHATO — Cavaleiros, vão buscar uma bacia com água porque quero lavar as mãos! Que ponham o acusado para fora! (Todos saem)

(Poncepilhato cai nos braços de sua mulher)

Ah! como estou triste! Vão matar um inocente!...

OUTRA CENA

SÃO MIGUEL — Agora é sexta-feira santa! Jesus Cristo vai morrer. Vai expiar o pecado original, como um carneiro. Já está se preparando um sinistro cortejo. Aqui é a rua que leva ao Calvário. (Levanta os braços aos céus) Anjos do firmamento, parai de cantar e chorai agora. (Sobe ao céu. O povo está chegando)

O POVO — É aqui que vai passar a procissão que leva Jesus Cristo à morte com o bom ladrão e o mau ladrão. Porque vão matar o infeliz? Fêz o bem, curou doentes, distribuiu pão. Amou a mãe dêle e disse coisas que se a gente seguisse seríamos melhores uns para os outros.

SOLDADOS — Um, dois! Um, dois! Alto! Descansar armas! (A companhia pára) Vamos parar, pois os condenados não podem seguir e o pobre Jesus Cristo carrega

uma cruz tão pesada que quase não aguenta... Ombro, armas! Marcha! Um, dois!! Um, dois! (Prosseguem a marcha)

MONGES DE PRÊTO

— (Cantam) Dies irae dies illa. Solvet saeculum in favilla. (Prosseguem caminho)

O POVO

— Coitadinho... Lá vem o condenado! Que coisa! É terrível! Jesus Cristo não conhece mais o caminho! Está cheio de sangue e colocaram uma coroa de espinhos na cabeça dêle!... (Jesus Cristo aparece curvado debaixo de uma cruz enorme)

JESUS CRISTO

— Ah! que terrível via sacra!... Vou cair pela primeira vez. (Cai)

OS SOLDADOS

— (Batem nêle) Levanta, miserável! (Jesus Cristo levanta)

O POVO

— Os soldados não têm piedade... Estamos chorando de tão triste que tudo isto é...

JESUS CRISTO

— Pobre gente! Não chorem por mim, mas chorem antes por vocês e seus filhos. Ah! Não posso mais! Vou cair pela segunda vez!

O POVO

— Olhem! Está cambaleando! (Jesus Cristo cai)

OS SOLDADOS

— (Batendo nêle) Levanta, miserável!

JESUS CRISTO

— (Levanta-se) Ah! Morro de sede! Tu que estás olhando para mim, não terás um copo d'água?

O JUDEU

— Não, Não! Nada tenho para bandidos da tua laia!

JESUS CRISTO

— Como castigo, terás de andar até o fim do mundo. Vai calçar tuas botinas! Ah! estou exausto outra vez!

O POVO

— Olhem, está cambaleando novamente!...

JESUS CRISTO

— Não tenho mais força! Vou cair pela terceira vez!... (Cai)

OS SOLDADOS

— (Batendo nêle) Levanta, miserável!

SIMÃO

CIRENEU

— Quero ajudar êsse infeliz. (Ajuda Jesus, que se põe novamente a caminho) Chegam os dois ladrões com suas cruzes, depois os juizes e, no fim, um pelotão de soldados ao som do tambor. O povo segue o cortejo. Então chegam um homem e uma mulher.

SÃO JOÃO

— Coragem, Santa Maria, está quase no Calvário...

SANTA MARIA

— Não sei mais chorar e há sete espadas no meu coração!. Que vão fazer com meu filho?

SÃO JOÃO

— Ai de nós! Vão crucificá-lo! Mas lembra-te que teu filho é o filho de Deus!

Toma o teu rosário e reza! (Prosseguem caminho)

O JUDEU ERRANTE

— (Entra aos pulinhos) Ah! como estou castigado! Eis que estou obrigado a andar até o fim do mundo! Haverá um homem mais infeliz que o Judeu errante?

JUDAS

— É terrível... O que é que tive coragem de fazer? Vendi meu mestre por trinta dinheiros! Haverá um homem mais infeliz que Judas?

PONSEPILHATO

— (Entra) É terrível! Apesar de ter lavado as mãos, bem sinto que condenei um inocente! Nunca mais poderei dormir. Haverá um homem mais infeliz que Ponselhato?

SÃO PEDRO

— (Entra) E eu, São Pedro, reneguei Nosso Senhor quando o galo cantou. Êle que foi tão bom para mim! Haverá um homem mais infeliz que São Pedro?

SÃO MIGUEL

— (Desce do céu) Sim, vocês são uns infelizes e todos aquêles que não querem acreditar em Deus nem observar o que a Igreja manda também são infelizes. Mas o que vocês fizeram foi anunciado pelos profetas. Judeu errante, erra pelo mundo... Judas, vai até o fim do seu desespero! Ponselhato, fique roído pelo remorso até tua última hora. E tu, São Pedro, chora todas as lágrimas do teu corpo até que te ponham com a cabeça para baixo. Amém.

OS QUATRO

— Amém.

OUTRA CENA

No Calvário. O céu ficou todo preto, com a lua de um lado e o sol de outro. A cruz com Jesus no meio e os dois ladrões, à esquerda e à direita. Há soldados romanos, os Fariseus, Santa Maria e São João.

UM SOLDADO

SEGUNDO

SOLDADO

OS FARISEUS

— Eu quero um pedaço do vestido.

— Me dêem também um pedaço.

— Então, eis aquêles que fazia milagres, pregado, todo pálido, na cruz! Não está mais tão orgulhoso! Porque não se salva a si mesmo, êle que veio para salvar os homens? Em vez de uma coroa de rei, tem uma coroa de espinhos. Vejam, êle vai nos responder, está abrindo a bôca para falar!

JESUS CRISTO

— Ah! Meu pai, por que me abandonaste?

OS FARISEUS — Ah! Ah! Ah! (**Riem**) Ele está chamando o pai dêle! Vai falar outra vez!

JESUS CRISTO — Estou com sêde!

OS FARISEUS — Ah! Ah! Ah! Ah! Está com sêde!... que lhe dêem a beber vinagre numa esponja. (**Um soldado o faz**)

SANTA MARIA — Meu pobre filho! Como deves sofrer com teus pés e tuas mãos pregados...

JESUS CRISTO — Sofro principalmente, querida mãe, por te deixar sôzinha na terra! São João está contigo?

SÃO JOÃO — Aqui estou, Senhor!

JESUS CRISTO — São João, vais te tornar o filho de Santa Maria, no meu lugar, e cuidarás dela até o dia em que a farei subir viva ao céu!

SÃO JOÃO — Prometo-o, Senhor!

BARRABÁS — (**Entra**) Sou Barrabás, o bandido, venho ver aquêle que condenaram no meu lugar!

OS FARISEUS — É Jesus Cristo!

BARRABÁS — Senhores fariseus, não é justo...

OS FARISEUS — Some-te daqui. (**Barrabás foge**) Escutem, Jesus Cristo vai falar novamente.

JESUS CRISTO — Bom ladrão, tenho piedade de ti, pois parece que estás te arrependendo. Hoje, estarás comigo no paraíso!

O BOM LADRAO — Obrigado, Jesus Cristo!

JESUS CRISTO — Meu último momento está se aproximando. Então, irei onde estão as almas dos justos que esperam que o céu seja reaberto. Ah! estou prevenido coisas terríveis! Em breve, os Turcos virão destruir Jerusalém e não ficará pedra sobre pedra.

OS FARISEUS — Ah! Ah! Ah! Ah! Quer nos assustar!

OS SOLDADOS — Está começando a ficar tão escuro! E são apenas três horas. Estamos com medo.

OS FARISEUS — Nós também... Jesus Cristo está ficando todo lívido. Vai morrer.

JESUS CRISTO — Meu Pai, coloco minha alma em tuas mãos! (**Solta um grito**)

OS SOLDADOS — Está morrendo!
(**O trovão estala e espectros aparecem**)

OS FARISEUS — Eis que os mortos saem de seus túmulos! Fugamos!
(**Fogem. O trovão aumenta. Há relâmpagos. O vento sopra**)

OS SOLDADOS — Vamos embora! Matamos um santo! Os Turcos estão chegando para destruir Jerusalém! Que desgraça! (**Vão embora**)

SÃO JOÃO — As Escrituras se cumpriram! (**Toma nos braços San'a Maria, que desmaiou**).

OUTRA CENA

É noite. No cemitério, com uma grande árvore e a lua vermelha. Judas entra.

JUDAS

— Eis um lugar que convém ao meu desespero! Sem dúvida, aconteceram coisas terríveis! Ai de mim! O que é que vai ser de mim? Sou o assassino de Jesus Cristo. Ninguém jamais cometeu crime tão hediondo, pois é o filho de Deus que vendi por trinta dinheiros. Dinheiro horrível! De vergonha, atirei-o no templo, depois que comprei a corda! (**O anjo da guarda desce**)

ANJO DA GUARDA
JUDAS

— Judas.. porque compraste uma corda?

— Para me enforcar, senhor Anjo-da-Guarda. Tu bem sabes que para mim tudo acabou. Esta escrito no meu rosto que eu me chamo Judas, e quem é que não conhece Judas agora, depois do meu crime? Só me resta ir na escuridão, pagar pelos meus crimes?

ANJO DA GUARDA

— Judas, não faças isso? Se quizeres te arrepender, podes ainda obter o teu perdão de Jesus Cristo. Ninguém sabe quão bom êle é.

JUDAS

— Não é possível! Jesus Cristo não pode nunca me perdoar. Me deixa em paz.

ANJO DA GUARDA

— Tens um coração de pedra. É muito triste! (**Volta para o céu**)

JUDAS

— Agora, vou me enforcar com esta corda. (**Sebe numa árvore**) Adeus, céu e terra, passarinhos e florzinhas. Vou morrer, e quando se morre é para sempre. Um... dios... três... (**Balança-se na árvore**)

A MULHER DE
JUDAS

— (**Que en'tra**) Onde está meu salafrário de marido? Vi que vinha para cá.

JUDAS

— (**Enforcado**) Estou aqui, senhora Judas... Alto e sêco, e longe da minha felicidade! Estou ocupado a morrer. Mas olha, mesmo assim, ainda te faço uma careta, velha bruxa...

A MULHER

— Que sorte! Não pense que vou cortar a corda! Livrei-me de boa! Mas espera aí. Ainda não acabaste comigo. (**Pega num pau e bate nêle**)

JUDAS

— Ai... ai... ai... Oh! Ai... Tenha pena de mim, minha mulherzinha querida!

A MULHER — Pena de ti! Olhe... quero arrebeitar esta sua carcassa de judeu... Você é um espão, um safado, um salafrário... Vou ba'er em você até quebrar o pau.

JUDAS — Não mereci tanto! Ai... ai... ai... Minha bela alma vai embora!...

A MULHER — Você morreu agora?

JUDAS — Morri! (*Suspira*)

A MULHER — Não é sem tempo! E já que fiquei v'úva, vou casar-me outra vez.

O DIABO — (*surge*) Com o diabo, senhora Judas!

A MULHER — Socorro! O diabo!

O DIABO — Em pessoa, senhora Judas! Agora você vai pegar seu marido nas costas e carregá-lo ao inferno! (*Cem diabos pequenos aparecem e envolvem a mulher. Dão gritos tremendos. Ela carrega Judas nas costas e os diabos fazem um cortejo, can'ando*)

OUTRA CENA

SÃO MIGUEL — Ainda é noite.

SÃO MIGUEL — (*Sôzinho*) Agora é a paz no mundo inteiro. Jesus Cristo morreu pelos pecados dos homens. Faz dois dias que êle descansa no túmulo frio. Os anjos do firmamento choram. É verdade que grandes coisas aconteceram, tanto assim que nunca mais verão coisas semelhantes. Por tôda parte, durante os séculos, colocarão a cruz. É o signo da vitória do bem sôbre o mal! Mas quem é êsse personagem horrível que chega dançando, quando há luto por tôda parte? (*A Morte entra*) Quem és tu, espectro branco?

A MORTE — Sou a morte...

SÃO MIGUEL — É porque es'ás alegre, morte lívida?

A MORTE — Estou contente porque Jesus Cristo está morto.

SÃO MIGUEL — Estás mentindo! Jesus Cristo não morreu nem pode morrer... Amanhã antes do sol nascer, terá sido todo iluminado do seu túmulo! Oh! morte, não és mais temível! O céu se abriu para todos os homens! É a eternidade que começa...

A MORTE — Não tenho medo de ti!

SÃO MIGUEL — É assim? Não queres me obedecer? (*Começa a bater na morte, que dá gritos horríveis*)

A MORTE — Não me mates, grande São Gabriel. Volto à escuridão! (*Sai*)

SÃO MIGUEL — Vejo dois casais que se aproximam. Estou reconhecendo êles. (*Um casal vai para a esquerda e outro para a direita*)

SÃO MIGUEL — (*Ao casal da direita*) Bom dia, Santa Maria, bom dia, São João. Ainda estão tristes?

SÃO JOAO — Não, São Miguel, porque os homens foram salvos.

SANTA MARIA — E eu, Santa Maria, mãe dêle, estou me tornando a mãe de todos os homens!

SÃO MIGUEL — (*Ao casal da esquerda*) Bom dia, Adão! Bom dia, Eva! Por que voltaram esta noite?

ADÃO — Voltamos para nos alegrar e para agradecer a Jesus Cristo que redimiu o nosso primeiro pecado!

EVA — E eu expiei na dôr por ter dado ouvidos à serpente. Mas nossa culpa será apagada pelo batismo!

SÃO MIGUEL — Ainda estou vendo outros homens que se aproximam. (*Os apóstolos entram e colocam-se no fundo do palco*)

SÃO MIGUEL — São os apóstolos! O que é que vão fazer, senhores apóstolos?

SÃO PEDRO — Eu sou São Pedro e fui nomeado Papa. Irei a Roma para fundar a grande Igreja de Jesus Cristo.

OS APÓSTOLOS — E nós vamos nos espalhar pela terra e pelo mar para propagar a verdade e fundar pequenas igrejas de Jesus Cristo, sob a obediência de São Pedro.

SÃO MIGUEL — Ótimo, muito bem, e serão todos célebres... Vejo mais alguém que chega. Ai de mim! Sou o judeu errante! Terrível é meu castigo por não ter tido piedade de Jesus Cristo, que estava com sede.

TODOS O JUDEU ERRANTE — Bem feito!

TODOS O JUDEU ERRANTE — Estou muito infeliz e quero lhes cantar minha infelicidade. (*Canta*)
Isaac Laquedem
Por nome me deram,
nascido em Jerusalém,
cidade mui renomada.
Sim, sou eu, meus filhos,
que sou o Judeu Errante.
Mas vou-lhes dizer uma coisa:
todos os judeus são castigados e an-
[darão
no mundo sem ter nunca mais
um país. Adeus, meus senhores. Já
me quedei por muito tempo aqui.
Louvado seja Nosso Senhor Jesus
Cristo. (*Sai*)

TODOS — Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.

(conclui na última página)

Movimento Teatral

Entrevista concedida por Josef Svoboda ao sr. Yan Michalski, colunista teatral do JB.

P — *A que fatores atribui o extraordinário progresso alcançado nos últimos tempos pela cenografia tchecoslovaca?*

R — A cenografia possui, na Tchecoslováquia, uma tradição relativamente grande. Já há duas gerações, vários excelentes arquitetos tchecos, possuidores de uma grande capacidade não só artística, mas também de organização, dedicavam-se a esta atividade. Graças a essa capacidade tornou-se possível, com o decorrer do tempo, criar boas condições para o progresso da cenografia. A fundação de escolas especializadas e de laboratórios de cenografia garantiu aos cenógrafos tchecos a possibilidade de uma formação profissional. Além disso, tivemos também alguns diretores que elevaram a cenografia à dignidade de um dos fatores essenciais do espetáculo teatral; êles exerceram uma grande influência no desenvolvimento do nosso teatro e da nossa cenografia.

P — *Pode-se falar de um estilo tcheco da cenografia? Quais seriam as suas características principais?*

R — Não sei se já podemos falar num **estilo tcheco**; em todo caso, surgiu na Tchecoslováquia, nos últimos anos, uma cenografia que utiliza a luz e a cinética como seus principais meios de expressão. No Teatro Nacional de Praga, em particular, conseguimos provar através de inúmeros exemplos que este princípio possui não só capacidade vital, mas também enormes possibilidades de desenvolvimento. O fato de vários dos nossos teatros terem adotado este método, e o interesse manifestado pela gente de teatro de outros países, depõem sem dúvida a favor do nosso método.

P — *Baseando-se na sua experiência e no que viu durante a sua permanência entre nós, quais seriam os principais conselhos que poderia dar ao teatro brasileiro?*

R — Estou convencido de que vários princípios e métodos criados no meu país podem perfeitamente ser experimentados em pequenos teatros; ou seja, em teatros munidos de um equipamento técnico extremamente simples. Eu mesmo continuo colaborando, até hoje, com um pequeno teatro de Praga. As experiências feitas nesses teatros pequenos são naturalmente muito mais baratas, devido às dimensões do palco e da platéia. Todavia, é imprescindível que o conjunto que utiliza um tal teatro faça uma análise minuciosa das suas próprias possibilidades e prepare um planejamento, para um prazo de alguns anos, da organização do seu trabalho. Naturalmente, esse plano deve estar estreitamente ligado às idéias artísticas do grupo. Só desta maneira poderá o conjunto conquistar, através do seu trabalho, bons resultados e sucessos.

Concluindo, disse JOSEF SVOBODA:

— Conforme pude constatar, existem aqui, tanto no Rio como em São Paulo, vários grupos jovens cujos esforços demonstram o grande potencial de desenvolvimento da arte teatral no Brasil. É necessário, todavia, que essa atividade seja fortemente apoiada; e o apoio não deve ser aguardado somente de fontes oficiais: é preciso que todos os círculos culturais do país emprestem a sua colaboração. Para terminar, desejo ao teatro brasileiro muita sorte; possa êle conquistar sucessos semelhantes aos que a arquitetura brasileira está celebrando na nossa época.

(Do JORNAL DO BRASIL de 24-7-63).

Uma experiência de Teatro em Escola Normal **Olga Reverbel**

ATENDENDO ao convite de Maria Clara Machado, falarei brevemente da experiência teatral que realizamos no Instituto de Educação "Gal. Flôres da Cunha", em Porto Alegre, desde que, pela reforma do ensino normal, o teatro faz parte do programa como unidade facultativa.

O objetivo de nosso trabalho tem sido dar à normalista o necessário conhecimento de teatro para que ela o utilize como recurso didático. Tivemos, a princípio, grandes dificuldades, pois embora o teatro seja muito citado em didática como um valor educativo, pouco encontramos sobre a maneira prática de o empregar. (Neste sentido, foi preciosa a contribuição que encontramos nos CADERNOS DE TEATRO.

Em tais circunstâncias, procuramos transpor para o teatro didático a experiência da arte teatral em si. Partindo de um programa necessariamente precário, a experiência nos foi ensinando a aperfeiçoá-lo com oportunas modificações, omissões ou transposições. Chegamos, assim, a uma forma bem definida.

No primeiro ano do curso normal, as alunas fazem improvisação, mímica e pantomima, e procuram ligá-las às disciplinas visadas. O teatro não é jamais considerado matéria independente, mas elemento coadjuvante no ensino de matemática, história, gramática, etc. Num trabalho de conjunto sobre Vila Lóbos, no qual havia o concurso de todas as disciplinas, o grupo de teatro do primeiro ano apresentou pantomimas das lendas brasileiras, cuja leitura e comentários eram feitos paralelamente pela equipe que, na época, fazia estudos de voz. Na compreensão da análise sintática — para citar outro exemplo — foi de grande ajuda uma mímica sobre coordenação e subordinação de orações. De um modo geral, utilizamos muito os jogos dramáticos.

Os argumentos para as pantomimas são em grande parte ideados pelas alunas; e isto, além de estimular o desenvolvimento da composição, possibilita a formação da equipe que, nos cursos subsequentes, escreverá peças infantis. Realizamos, às vezes, concursos de argumentos para pantomima com tema livre. No último deles foram vencedores três assuntos: “O Circo”, “A Cidade”, “Uma Aula”. Sonoplastia, máscaras, costumes, tudo foi criado e realizado pelas alunas.

Por outro lado enquanto um grupo trabalha nos jogos dramáticos, outro interpreta peças infantis, que são apresentadas em espetáculo semanal. Desde 1950, o TIPIE (Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação) oferece, todas as quartas-feiras, uma peça para as crianças da cidade. Dessa maneira, conseguimos formar um público infantil ativamente interessado.

Essa platéia respeitável é estudada de perto por um outro grupo de normalistas, que analisa e discute os gostos e preferências das crianças. Habitualmente, ao terminar o espetáculo, têm lugar vivas discussões em torno de personagens ou cenas que impressionaram a imaginação infantil.

Com a continuidade dos espetáculos, surgiu o problema de repertório, uma vez que repetidas vezes já tínhamos lançado mão de todas as obras publicadas dos nossos escritores. Semelhante dificuldade foi contornada, e proveitosamente, pela criação do grupo de autores. As alunas começaram a escrever peças, ora adaptando, ora criando, mas sempre em permanente contacto com o gosto da platéia, através de pesquisa direta. Comprou-se, a propósito, que as crianças de menos de cinco anos tinham interesse pelo teatro, mas infelizmente não havia peças publicadas para tal platéia. Nosso grupo tratou de as escrever.

Dentre as peças que então foram concebidas por normalistas, ginásianos e mesmo crianças da escola primária, seis foram selecionadas num seminário de alunas. Tinham uma duração aproximada de seis minutos, e nelas havia

maior preocupação com os elementos plástico, sonoro e musical. Foram apresentadas, num festival de aproximadamente meia hora, para uma platéia de cem crianças entre dois e cinco anos. Omitindo aqui um relatório que seria demasiado longo se fosse pormenorizar as reações observadas, damos no entanto a nossa conclusão: essa platéia merece maior atenção dos autores.

A mesma técnica e objetivo acima descritos são aplicados no teatro de fantoches, o que vale dizer que todo o trabalho é criado pelas alunas. É de notar-se que a criança mostra mais interesse por este gênero quando participa do espetáculo; como simples espectador, sua preferência vai para o teatro infantil.

Finalmente, como parte das atividades do TIPIE, mencionamos os espetáculos levados às escolas, asilos e hospitais, o que enriquece o conhecimento das estudantes no que se refere à observação de platéia.

Ao todo, cerca de cinquenta espetáculos são apresentados durante o ano.

No tipo de trabalho que vimos realizando, o que nos parece mais importante é a surpreendente faculdade que tem o teatro de coordenar todas as disciplinas. É realmente um poderoso recurso didático. Sobretudo quando aplicado e definido por um nítido trabalho de conjunto, tal como o temos no TIPIE com a valiosa e lúcida colaboração de todos os professores das demais matérias e artes.

Exemplo final da validade dessa experiência é o fato de que iniciando-a em 1956 com apenas 18 normalistas, contamos hoje com mais de 300 alunas, não só da Escola Normal, mas também das classes experimentais e escola primária. Somente de normalistas temos agora 15 grupos que trabalham em mímica, interpretação, direção, costumes, etc.

Um novo centro teatral: Curitiba

Há alguns meses atrás, o ator e diretor Claudio Corrêa e Castro — de cuja destacada atuação n’O TABLADO, no Teatro da Praça, na CTCA e no Teatro dos Sete todos devem estar lembrados — viajou para Curitiba contratado pelo Governo Estadual para o cargo de Coordenador do Teatro de Comédia do Paraná.

O Teatro de Comédia do Paraná — que funciona no excelente Teatro Guaira, foi criado no início do corrente ano e é mantido por uma verba concedida pela Câmara Estadual, não tendo recebido até agora nenhuma subvenção federal. O TCP não possui elenco fixo; os atores são contratados para cada produção, o mesmo acontecendo com o pessoal técnico. Cláudio Corrêa e Castro é o único elemento fixo do TCB e, na sua qualidade de Coordenador, cuida de todos os detalhes da produção e da direção, devendo, também, trabalhar, oportunamente, como ator. As peças são dirigidas por ele, já existindo, porém, planos concretos para convidar outros diretores do Rio e de São Paulo.

O TCP estreou em abril com "Um Elefante no Caos", de M. Fernandes, e permaneceu em cartaz em temporada normal, durante um mês, batendo os recordes de bilheteria em se tratando de elenco local. O próximo cartaz do TCP será "A Vida Impressa em Dólar", de Clifford Odets, com estréia prevista para setembro ou outubro. Para o Natal, deverá ser encenada a peça de M. Clara Machado, "O Boi e o Burro no Caminho de Belém."

Entre os futuros planos do TCP, figuram viagens ao interior do Estado e a outras capitais do Brasil e o grande projeto para 1964 consiste numa excursão do sul ao norte do país, com uma caravana incluindo um show, concerto, coral, exposições, recitais de música, exibições folclóricas além de três peças para adultos e uma peça infantil.

Claudio Correia e Castro fala com entusiasmo do seu trabalho no Curso Permanente de Teatro, organizado pela Secretaria de Educação do Paraná, e que funciona também no Teatro Guaira. Esse curso surgiu do sucesso de um Curso de Verão, de um mês, realizado em janeiro e que contou com 324 alunos inscritos.

O rápido desenvolvimento do teatro paranaense é atribuído por Claudio C. e Castro, em grande parte, ao interesse do Governô e das autoridades, tendo conseguido êe, em pouco tempo, estruturar uma organização de teatro estatal, o que nos parece sem precedentes na história do teatro brasileiro.

(Da entrevista concedida por CCC a Yan Michalski, JORNAL DO BRASIL, 10-7-63).

Noticias do Old Vic de Londres Exclusivo P/Cadernos de Teatro

LONDRES (BNS) — O 15 de junho próximo passado foi triste, na vida teatral londrina, pois na noite desse dia a "Old Vic Theatre Company" apresentou seu último espetáculo em seu hoje histórico teatro, perto da Estação de Waterloo. Esperava-se apresentar uma produção de encerramento, com alguns dos famosos atôres que apareceram no Old Vic. Isso não foi possível, uma vez que a recentemente formada "National Theatre Company" tomará o teatro para prepará-lo para sua primeira temporada, a ser inaugurada no fim do ano. O Old Vic será seu quartel-general, até que o Teatro Nacional seja construído, na margem sul do Tâmisia.

O último espetáculo do Old Vic, portanto, foi "Measure for Measure", sob a direção de Michel Elliott. Em curta cerimônia, ao final, Dame Sybil Thorndike, que participara de "Hamlet" e fôra o idiota em "King Lear", entre outros papéis, durante a Primeira Grande Guerra, usou da palavra. Na platéia, Laurence Olivier, Ninette de Valois e Joan Cross, representando as três artes — drama, ballet e ópera — apresentadas no Vic. Também vários outros atôres que pisaram o palco do velho teatro estavam presentes: Robert Morley, John Mills, Donald Wolfitt, Anthony Quayle, John Neville, Keith Michell, Dorothy Tutin.

DO VAUDEVILLE A SHAKESPEARE

A história do Old Vic é hoje bem conhecida: como Emma Cons transformou a inculta casa de vaudeville em

um Teatro Popular; como sua infatigável sobrinha, Lillian Baylis, produziu óperas e Shakespeare, convencendo intérpretes famosos a trabalharem para ela por nada mais que "uma canção", criando além disso um laboratório para jovens como John Gielgud, Ralph Richardson, Maurice Evans, e muitos outros que cresciam de estatura a cada temporada, assumindo papéis da importância de "Hamlet" e "Príncipe Hal", "Falstaff" e "Iago", "Oberon" e "Benedick".

Nas décadas de 1920 e 1930, diretores como Tyrone Guthrie trabalharam no Old Vic. Embora suas produções fôssem pobres eram em geral de grande efeito. Todos se lembrarão hoje do jovem "Hamlet" apresentado por Gielgud, como um dos mais emocionantes jamais vistos, e da produção de Guthrie para "Measure for Measure", (com Charles Laughton e Flora Robson nos principais papéis e um jovem ator chamado James Mason como Cláudio) que até hoje dificilmente poderá ser superada.

Todos os britânicos lembrar-se-ão hoje, também do vibrante "Henrique V" de Laurence Olivier e do "Hamlet" em roupas modernas, com Alec Guinness, no qual os presentes ao funeral de Ofélia usavam todos guarda-chuvas.

O Vic foi bombardeado durante a Segunda Grande Guerra e, depois de emigrar para as Províncias durante algum tempo, voltou ao "New Theatre", em Londres, onde brilhantes temporadas foram apresentadas, com Olivier como "King Lear", "Oedipus" e "Harry Hotspur" e Richardson como "Cyrano de Bergerac", "Peer Gynt", "Falstaff" e "Bluntschli" no "Arms and the Man", de Shaw. A protagonista era, na época, uma atriz desconhecida, vinda de Birmingham, chamada Margaret Leighton.

Em 1959, a companhia voltou à sua primeira casa. Embora seu destino tenha variado durante os últimos poucos anos, apresentou tôdas as peças de Shakespeare, viajou ao estrangeiro e apareceu em vários Festivais de Edimburgo. O "Hamlet" e o "Henrique V" de Richard Burton serão lembrados durante esse período. Particularmente notável foi a recente produção de Zeffirelli do "Romeu e Julieta", visto nos Estados Unidos e vários países da Europa.

A última temporada do Vic incluiu excelente produção do "Peer Gynt" de Ibsen, com Leo McKern e a controvertida versão modernizada apresentada por Guthrie do "The Alchemist", de Ben Johnson.

O Old Vic deixa filho digno de sua tradição: o "Bristol Old Vic" e sua escola de teatro. Ali, atôres como John Neville e Peter O'Toole ganharam experiência. O "Bristol Old Vic" deverá continuar, ajudando pelo Conselho da Cidade. Trabalhará em estreita ligação com o "Bristol Little Theatre", mantendo os laços já existentes com o Departamento de Drama da "Bristol University". O "Bristol Old Vic" apresenta tanto clássicos como modernos.

Entretantes, o "London Old Vic" ainda será a casa de Shakespeare. Entre os acontecimentos excitantes planejados pelo "National Theatre" estão "Hamlet" com Peter O'Toole no principal papel e Michael Redgrave como o Rei, e "Othello" com Laurence Olivier como o Mourô.

(Por gentileza do Conselho Britânico).

Dürrenmatt e o Teatro Popular

Da excelente revista polonesa DIALOG, transcrevemos alguns extratos de uma conferência pronunciada por Friedrich Dürrenmatt em Varsóvia, em outubro de 1962.

“Eu me defendo daquilo que se costuma chamar *teatro didático*. Não me agrada êsse conceito, e não me agradam as conseqüências que resultam do princípio de considerar o teatro como uma instituição de alta utilidade pública. O ponto-de-vista aceito pelos professôres de letras germânicas — e impôsto, de certo modo, à opinião pública atual — parte do princípio de que o teatro é, por natureza, uma arte solene e grave, e que também deve ser assim.

Pelo contrário, o teatro é, para mim, uma arte popular. Só o teatro popular me interessa, e é êste o teatro que desejo criar, como dramaturgo. Recuso, de antemão, qualquer ponto de partida preestabelecido, por uma razão muito simples: o diálogo teatral é uma coisa completamente diferente do diálogo filosófico. O teatro não cria filosofia. Confundir o diálogo teatral com diálogo filosófico é uma coisa particularmente perigosa numa época em que tanto o teatro como a Filosofia se ocupam de dialética. O teatro utiliza o diálogo, portanto baseia-se na dialética dos contrastes, portanto é dialético, portanto é um instrumento que serve à Filosofia... Êste raciocínio apoia-se num mal-entendido. Na realidade, o teatro não pode provar nada, no sentido estritamente filosófico da palavra; pode, no máximo, popularizar certos sistemas filosóficos, demonstrá-los com fins propagandísticos, etc.

No fundo, tôda peça de boa qualidade é, ao mesmo tempo, popular. Pois não é verdade que Tchecov, que

maneja efeitos dramáticos tênues e sutis, é um autor compreensível para todos? Evidentemente, o caráter popular de uma peça não surge de boas intenções ou de resoluções tais como: “a partir de hoje, só escrevo para empregadas domésticas.” Basta escrever para o espectador. O espectador, que tanto pode ser um intelectual como um operário. Não posso, quando escrevo, pensar num determinado grupo de espectadores. Inclusive, quando escrevo, não tento imaginar o meu futuro espectador. Só penso no acontecimento no palco, *hio et nunc*. Por mais absurda, por mais amalucada que essa ação seja, ela tem de ser compreensível. E tem de convencer o espectador de que o que êle está vendo está acontecendo *agora*. No palco. A fôrça do teatro consiste no fato de êle mostrar uma ação contemporânea. No teatro, só a ação é concreta e tangível; não a palavra. A palavra, uma vez pronunciada no palco, não pode ser retirada nem repetida, o teatro não é um livro no qual se pode voltar para trás. No teatro, tudo é mostrado uma única vez e se situa no quadro dos acontecimentos do espetáculo. Para exprimi-lo, é necessária uma ação muito simples, eu diria até: uma ação popular. Tchecov é, neste sentido, um excelente exemplo e modelo. É impressionantemente transparente e simples. Só as relações entre os personagens são complicadas; a matéria é impressionantemente transparente e simples.

Aparentemente até simples demais: a dramaturgia de Tchecov, à primeira vista, parece ser uma dramaturgia de diletante. Depois de algum tempo, percebemos que se trata de um teatro extremamente elaborado, dentro da sua simplicidade: o autor nos apresenta uma historiazinha tôda simples, mas a maneira como o faz... e o que dela resulta...

O bom teatro tem de ser um teatro popular, onde a coisa mais importante é a primeira idéia, o achado. No fundo, tudo depende dêste achado. Sem um achado — um achado genial — não teríamos, por exemplo *O Inspetor*, de Gogol, uma das obras mais importantes da dramaturgia universal. Repito e insisto: sem um bom achado, uma boa idéia de base, é realmente impossível escrever uma boa peça; porque — quero frisar mais uma vez, acho que uma peça nunca pode surgir de teorias ou de proclamações.”

(Transcrito do JORNAL DO BRASIL de 26-7-63, tradução e introdução de Yan Michalski).

NOTA — Friedrich Dürrenmatt é o autor da famosa peça “A Visita da Velha Senhora” que tanto sucesso fez no ano passado no Rio, quando foi apresentada pela Companhia Cacilda Becker.

**Publicações à disposição dos leitores na secretaria
do TABLADO.**

Mistério da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo
(conclusão)

- SÃO MIGUEL** — Não vejo mais ninguém chegar. Eis o dia que nasce. **(Faz-se luz)** É o domingo de Páscoa. Não sabeis da grande notícia?
- TODOS** — Qual é a grande notícia?
- SÃO MIGUEL** — O terceiro dia chegou. Os soldados que guardavam o túmulo caíram nas suas bundas. De repente, fêz um luar com mil sóis. É Jesus Cristo..
- TODOS** — E' Jesus Cristo!
- SÃO MIGUEL** — Ressuscitou!
- TODOS** — Ressuscitou! Ressuscitou!
- SÃO MIGUEL** — Alegremo-nos e celebremos o dia famoso.
- TODOS** — Jesus saiu da tumba!
Jesus saiu da tumba!
Aleluia!
(Todos sobem ao céu)

	CR\$
Auto da Compadecida, de Suassuna.....	500,00
Bodas de Sangue, de F. Garcia Lorca.....	500,00
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca.....	500,00
A Harpa de Erva, de Truman Capote.....	500,00
A Longa Jornada Noite a Dentro, de O'Neill...	500,00
O Living-room, de Graham Greene	500,00
Natal na Praça, de Henri Ghéon	500,00
Pedreira das Almas e O Telescópio, de J. Andrade	500,00
O Rinoceronte, de Ionesco	500,00
Teatro Infantil, de Maria Clara Machado.....	500,00
Teatro (O Cavalinho Azul, A Volta do Camaleão Alface, e o Embarque de Noé), de M. C. Machado	500,00
O Urso, de Tchekov	100,00
A Farsa do Advogado Pathelin	150,00
Os cegos de M. de Ghelderode	100,00
Escorial, de M. de Ghelderode	150,00
CADERNOS DE TEATRO — exemplar avulso...	100,00
Assinatura (6 números)	600,00

«Transcrito do livro *MARIONETES POPULARES*, de Yvone Jean, editado pelo Serv. de Documentação do MEC»