

**23**

# **cadernos de teatro**

**GRISOLLI: ACEITE SUA POBREZA**

**STANISLAVSKI: O "SISTEMA" E SUA INFLUÊNCIA**

**A MÁSCARA NO TEATRO**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR:**

**O APRENDIZ E A TORTA**

**O PASTELÃO E A TORTA**

**MOVIMENTO TEATRAL**



# Aceite a sua Pobreza: Desconvenionalize

Paulo Afonso Grisolli(\*)

Lembro-me de que foi nos CADERNOS DE TEATRO que encontrei a primeira orientação para as minhas atividades teatrais, que eu então tentava, timidamente, em Campinas (São Paulo). Anos são passados e, hoje, estou voltando de uma viagem que me possibilitou contacto com alguns dos melhores diretores da Europa contemporânea e de uma visita a Argélia, onde conheci um grande movimento nacional de teatro popular. E, quando tenho de escrever alguma coisa sobre isso para os CADERNOS, não posso perder de vista o leitor que eu era, naqueles tempos, quando vivia os problemas de quem, decidido a fazer teatro, não encontra fontes seguras nem de informação, nem de formação. É, portanto, com você, meu caro companheiro de primeiros passos na aventura teatral, que eu quero conversar amigavelmente, procurando, na experiência privilegiada que me foi proporcionada, alguma coisa que seja útil especificamente para você.

Não sei que peça você está pretendendo montar agora, nem em que espécie de grupo você trabalha, ou para que tipo de público especialmente você apresenta seus espetáculos. Seja o que fôr, entretanto, posso imaginar, muito facilmente, quais são as suas dificuldades maiores. De saída, sei que você não tem muito dinheiro. Acho, também, que você não tem equipamento de iluminação suficiente, nem um palco bem equipado, nem elementos eficazes de cenografia, nem facilidades para produzir figurinos, nem gente que conheça bastante de maquiagem etc, etc. Pode estar certo: seus problemas, nese caso, são muito parecidos com os de um diretor de companhia profissional estável, do Rio, de São Paulo ou de qualquer outro centro de atividade teatral no Brasil. E esteja certo de uma outra coisa ainda: a vantagem está toda com você, nessa semelhança.

Já lhe explico essa vantagem.

O diretor profissional, prêso à estrutura tipicamente comercial, em que se apóia seu espetáculo, sabe que não pode, comercialmente falando, deixar flagrantes suas deficiências técnicas. Então, escamoteia-as, camufla-as, ou tenta circundá-las de qualquer maneira, numa tentativa expressa (mas não confessa) de enganar o público. Porque ele sabe que, entre os impulsos que levam o espectador ao atual teatro profissional brasileiro, está o esnobismo, que é exigente em luxo, em exibição de riqueza, em recursos técnicos e, sobretudo, em convenções. Em suma: quem paga mil, ou dois mil, ou cinco mil e mais cruzeiros por um ingresso, não está disposto a ver um espetáculo cuja

CADERNOS DE TEATRO N. 23 — Setembro de 1963

Publicação do INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO  
CIÊNCIA E CULTURA (IBECC)

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

Diretor responsável: João Sergio Marinho Nunes — Diretor  
Executivo: Maria Clara Machado — Redator Chefe: Jac-  
queline Laurence — Secretário: Virginia Valli —  
Tesoureiro: Eddy Rezende Nunes e Edelvira Fernandes

COLABORAM NESTE NÚMERO: Paulo Afonso Grisolli,  
Yan Michalski e Maria Edith



característica evidente seja a pobreza, ou a carência de recursos. O diretor profissional sabe disso. E sabe também que a carência de recursos técnicos é característica do espetáculo brasileiro. (As raras montagens que se atreveram até hoje a romper com essa condição resultaram tão caras que tiveram de ser apresentadas em temporadas indiscutivelmente excepcionais.) Ora, prêso a essa dualidade carência técnica-exigência do público, o diretor disfarça, engana, tapeia. E, forçosamente, perde a autenticidade. (É principalmente a característica esnobe do teatro brasileiro que inautentica o nosso espetáculo profissional. Se você duvida dêse esnobismo, repare que, hoje em dia, os colunistas sociais dos grandes centros são muito mais influentes sobre a opinião e o comportamento das platéias do que o são os críticos teatrais.)

Você, entretanto, prescinde dêse compromisso com o esnobismo. Você, como amador, cujas características aceitas geralmente são justamente a limitação e a carência, pode estabelecer, com seu público, uma relação muito mais sincera. Sua vinculação com seu espectador não é uma vinculação puramente comercial, mesmo que o espectador pague (e deve pagar) para ver o espetáculo. Por isso, você tem muito mais chance de alcançar uma linguagem autêntica no seu espetáculo.

#### Exemplifico:

Quando você estiver ensaiando uma cena já marcada, cuja representação já se desenvolva sofrivelmente sem precisar de interrupções contínuas, experimente sentar-se na sala, como mero espectador, esquecendo-se inteiramente das suas preocupações de ensaiador. Observe tudo o que acontece no pedaço de sala ou de palco em que se desenvolve aquela cena. Quase que inevitavelmente, você será "engolido" pela ação teatral e, com facilidade, ignorará tudo mais que se passe ao redor: gente entrando e saindo, cochichos nos bastidores ou nalgum canto da sala, maquinistas e atôres atravessando a cena ou trabalhando no palco. Essa força integradora é o melhor trunfo com que você conta, sempre: ela caracteriza o fenômeno teatral. E tudo o que você deverá saber, como encenador, é aproveitá-la ao máximo (ainda que, às vezes, o aproveitamento adequado seja, justamente, reduzir ou anular essa integração).

Não se desespere, pois, se você não tiver refletores em número suficiente para produzir certos efeitos "mágicos" de integração, ou se o efeito que você mais gostaria de produzir depender justamente de uma resistência que você não tem. Não quebre inutilmente a cabeça tentando fazer chover em cena, ou produzir névoa, ou "transmitir a sensação" de um pôr-de-sol. Prefira, antes de estabelecer o esquema técnico para o seu espetáculo, avaliar, rigorosamente, essa "força integradora" natural de que lhe falo. E isso será muito maior desafio ao seu talento de que ten-

tar realizar tènicamente aquilo que os seu recursos tècnicos não lhe permitiriam jamais. Agarre-se a esta idéia. Ela lhe ajudará a encontrar a linguagem da simplicidade, ou seja, a linguagem autêntica para o seu espetáculo.

Vou-lhe dizer até mesmo uma outra coisa: se não fôsse êsse esnobismo doentio que determina e condiciona as platéias, até mesmo o teatro profissional poderia enveredar-se por êsse caminho da autenticidade na simplicidade.

Um dos espetáculos que mais me impressionaram, na Europa, foi a encenação do "Rei Lear", de Shakespeare feita, no Festival das Nações, em Paris, pela Royal Shakespeare Company, de Stratford-upon-Avon, dirigida por Peter Brook (no último CADERNO há um artigo dêle). E, se ainda me restassem preconceitos sobre a necessidade do convencionalmente complicado e da "magia" artificial do espetáculo, essa encenação me teria bastado para acabar com todos êles. Brook preferiu a linguagem da simplicidade. E não por falta de recursos: a cada ano, os 750.000 espectadores da Royal Shakespeare Company pagam cêrca de 500.000 libras esterlinas para ver seus espetáculos e, além disso, o Govêrno subvenciona. Brook preferiu a simplicidade porque considerou-a mais eficiente, liquidando, nela excelência de seu espetáculo, com as idéias esnobes de que "há uma maneira especial de montar Shakespeare". Na cena da tempestade, por exemplo, não havia nenhum efeito "especial", "mágico", nem de luz, nem de maquinaria. Num palco vazio, cercado apenas por uma rotunda negra, e usando somente barulho de trovões, Brook conseguiu produzir, autênticamente, a atmosfera de uma noite de tempestade numa floresta.

E veja ainda isto que Brook diz para definir o anti-convencionalismo de seu "estilo":

"Se se pensa que Shakespeare era apenas alguém que seguia um caminho pessoal no universo do teatro convencional, se se crê que êle era apenas um ator habilidoso em adaptar roteiros de outros, não se encontrará jamais o valor de seu teatro. Mas, se se admite que êle encontrou o instrumento mais livre de todo o teatro mundial, mais livre que o teatro francês e até mesmo que o teatro chinês, então é possível penetrar no seu universo e conceber uma direção que preserve essa liberdade. A única maneira de procurar uma "mise-en-scène" shakespearéana é fazer um trabalho permanente de destruição das convenções. O estilo de Shakespeare? É o anti-estilo."

Roger Planchon é, dos diretores que eu vi, o que mais me impressiona. E foi outro que não teve nenhum medo de romper com os convencionalismos, para encontrar uma linguagem autêntica nos seus espetáculos, segundo suas concepções e segundo, também, suas condições de funcionamento. Êle trabalha num antigo teatro municipal, em Villeurbanne, na França. Seu palco é bom, mas, na grandiosidade dos espetáculos de Planchon, tornou-se pequeno.



A partir desse fato e previamente seguro de que as convenções formais tinham de ser derrubadas para que êle encontrasse a sua linguagem autêntica, não teve dúvidas em liquidar com o pano de boca, invadir o procênio, e montar cenários em que "tudo fica à vista". Na sua mais recente criação "O M'Man Chicago", que eu acompanhei bem de perto, a solução cenográfica encontrada, baseada numa extrema simplicidade, contava também com os urdimentos e demais elementos de maquinaria postos à vista e que, segundo as convenções, qualquer diretor ou cenógrafo tentaria desesperadamente camuflar.

— Para que tentar esconder ao espectador que tudo isso é teatro, se êle sabe que veio ao teatro? — disse uma vez Planchon.

Não tenha medo, pois, meu caro amigo, de estar sendo anti-teatral no instante em que você seja obrigado, por sua limitação de recursos, a adotar soluções anti-convenções no seu espetáculo. Antes, aceite a limitação como condição básica. Avalie-a precisamente. Descubra as novas ilimitações que estão contidas nessa limitação que, antes, o entravava. Atreva-se. E desconvençãoalize. Se não tiver talento, nem todos os recursos e convenções do mundo o levarão a produzir bom teatro.

---

(\*) Premiado com uma bolsa-de-estudos na França, pelo seu trabalho como diretor no Primeiro Festival de Teatros Amadores do Estado da Guanabara.

## Constantin Stanislavski



**1863 - 1963**

Muitas pessoas falam de um sistema STANISLAVSKI", mal sabendo do que se trata e conhecendo o sistema apenas por ouvir dizer.

Comemorando-se este ano o centenário do grande inovador, os CADERNOS DE TEATRO transcrevem artigos de Michel Saint-Denis, Nina Gourfinkel, Robert Lewis e Yan Michalski que darão aos leitores uma idéia do sistema e de sua influência no ensino dramático em todo o mundo.

CONSTANTIN STANISLAVSKI, um dos maiores inovadores na história do teatro, e cujas concepções constituem a base do moderno ensino de arte dramática, nasceu em Moscou em 1863. Aos vinte e cinco anos funda, com alguns amigos, a Sociedade de Arte e Literatura. Um acontecimento que influenciou profundamente as concepções de STANISLAVSKI foi a visita a Moscou do elenco alemão do duque de Meiningen, famoso pelo realismo histórico dos seus espetáculos e sua montagem esmerada. STANISLAVSKI assimilou, dos métodos de Meiningen, a procura da verdade histórica, o manejo das multidões e a disciplina do trabalho, rejeitando o seu tom demasiadamente declamatório e formal.

Em 1891, estréia como diretor montando a peça de Tolstoi — "Os frutos da Instrução". O sucesso é enorme. STANISLAVSKI escreve então:

"Este trabalho foi útil para mim. Permitiu-me encontrar o caminho para passar do exterior ao interior, do corpo ao espírito, da forma ao conteúdo. Aprendi, também, a compor uma *mise-en-scène*, isto é, a tornar materialmente evidente o sentido profundo das obras."

O TEATRO DE ARTE — Seis anos mais tarde, STANISLAVSKI e Nemrovch-Dantchenko, autor dramático e diretor de uma escola de teatro, resolvem fundar o TEATRO DE ARTE de Moscou, com um elenco constituído pelos atôres da Sociedade de Arte e Literatura e os alunos formados pela escola de Dantchenko. O TEATRO DE ARTE devia traçar novos rumos na concepção do espetáculo e a sua fundação constituiu um acontecimento marcante na história do teatro. Consta que a primeira reunião de Dantchenko a quem foi confiado o lado administrativo e literário do empreendimento) e de STANISLAVSKI (incumbido dos problemas cênicos da companhia) durou nada menos que dezoito horas sem interrupção. Uma das primeiras decisões tomadas foi a de garantir aos atôres da companhia condições materiais convenientes, para poder, então, exigir esforço e disciplina.

"Hoje Hamlet, amanhã comparsa, sempre um servidor da arte."

Relata STANISLAVSKI:

"O programa do novo empreendimento era revolucionário. Condenamos a antiga maneira de representar, o falso teatro, a falsa emoção, a falsa declamação, o cabotismo, a mentira na *mise-en-scène* e nos cenários, as *vedettes* que prejudicam a harmonia do espetáculo, toda a



## O Trabalho do Ator sobre o seu Papel

(Vol. IV das Obras de Stanislavski)

NINA GOURFINKEL

(Os três primeiros volumes da obra de STANISLAVSKI, editados nos EE.UU. sob os títulos de "My Life in Art", "An Actor Prepares" e "Building a Character", respectivamente, têm sido retraduzidos em diversas línguas e são bastante conhecidos dos estudiosos de teatro. É sobre o 4.º volume, menos conhecido, que Nina Goufinkel nos fala a seguir).

antiga ordem do espetáculo e a mediocridade do repertório."

Os primeiros anos do TEATRO DE ARTE foram consagrados à procura de um estilo de representar, de uma verdade cênica e artística que não devia ser confundida com uma simples imitação da realidade exterior, de uma verdade psicológica baseada na autenticidade dos sentimentos e das expressões.

Por volta de 1904, a tensão política e social, que explodiria na revolução de 1905, fazia-se sentir cada vez mais e não podia deixar de refletir-se no TEATRO DE ARTE. Após uma *tournée* ao estrangeiro, STANISLAVSKI começa a atravessar uma crise de consciência artística. O realismo herdado da escola de Meiningen e levado ao seu mais alto ponto nas peças de Tchekov, parece-lhe agora ultrapassado. Seguem-se, então, laboriosos anos de estudos teóricos e práticos na procura de uma nova orientação de uma **técnica interior**, de um estado criador do ator. Não obstante suas atividades como diretor, STANISLAVSKI nunca cessou de aperfeiçoar as suas qualidades de ator, chegando, graças a um trabalho obstinado e metódico, a um domínio extraordinário.

A colaboração do diretor e cenógrafo inglês GORDON CRAIG, convidado a montar "Hamlet" no TEATRO DE ARTE, conduz STANISLAVSKI a novas descobertas, novas dúvidas e novos estudos.

A revolução de 1917 modifica completamente a orientação do teatro russo, seu repertório, seu público e suas normas estéticas.

STANISLAVSKI parte para uma grande *tournée* de dois anos pela Europa e América. Na volta, reassume o seu papel preponderante na vida teatral russa.

CONSTANTIN STANISLAVSKI faleceu em 1938.

(Notas tiradas de um artigo de Ian Michalski, publ. em CADERNOS DE TEATRO n. 2)

Não raro os alunos de escolas dramáticas, cujo conhecimento dos ensinamentos de Stanislavski é de segunda mão, pensam encontrar nos mesmos um compêndio de fórmulas mágicas que conferem gênio a quem delas se utilizar. Nada mais falso. "O sistema" (deixemo-lhe este nome que, aliás, muito aborrecia o seu autor) é um conjunto de métodos cuja única ambição é de pôr o ator no bom caminho, incitando-o ao estudo mais ou menos "sistemático" do duplo instrumento de que dispõe: alma e corpo, assim como das técnicas psico-físicas da arte dramática ligadas aos mesmos. O próprio Stanislavski não se cansa de repetir que nenhuma técnica, por mais perfeita que fôsse, seria capaz de conferir gênio a quem não possui.

Mas o domínio do "sistema" permite ao ator — condenado pela sua arte a sempre se repetir — "escapar ao automatismo, verdadeira morte espiritual", REVIVENDO cada vez o seu papel.

Outro não é o sentido do tratado "O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo" que o mestre meditou por toda sua vida e cuja redação principiou quando tinha cerca de 60 anos. Anotava seus pensamentos à medida que lhe ocorriam, sem ordem, corrigindo-se, repetindo-se, mudando isto ou aquilo numa preocupação constante de encontrar expressões mais justas.

Só teve tempo de preparar a publicação da primeira parte de sua obra, consagrada aos princípios do REVIVER ("An Actor Prepares" — N.R.) e baseada no "aparelho psíquico do ator".

A segunda parte de "O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo", que trata da INCARNAÇÃO ("Building a Character" — N.R.), estuda o "aparelho físico do ator" e suas técnicas exteriores, descrevendo a utilização dos recursos do corpo e da voz à luz das leis fundamentais expostas na primeira parte da obra.

A verdadeira revelação, porém, é o volume IV, que permite apreciar no seu conjunto a terceira parte do tratado, isto apesar de não se tratar de um livro mas apenas,



como o subtítulo indica, de "material para um livro": "O Trabalho do Ator sobre o Seu Papel". Os três importantes estudos que formam o fundo deste volume permitem discernir as diferentes etapas do pensamento do mestre, que explica aos alunos, geralmente à sua maneira predileta de "romance pedagógico", os papéis de "A infelicidade de se ter espírito demais", de Griboiédov (1916-1920), de "Othello" (1930, mais ou menos) e do "Revisor" (1936-1937). Tais estudos são completados por inúmeros planos, esboços e trabalhos práticos. E assim, vamos seguindo o mestre e o seu grupo de alunos, através de buscas, tateamentos e contradições, na elaboração do seu último método, sem dúvida o mais fecundo: o das AÇÕES FÍSICAS.

É infinitamente instrutivo, é emocionante ver a coragem, a humildade, a proibição intelectual com que STANISLAVSKI faz uma revisão dos seus ensinamentos anteriores, para proclamar aquilo que lhe parece finalmente ser a verdade da sua arte. Este homem, que se tornou mundialmente famoso como diretor, que foi um dos fundadores da raça dos diretores déspotas, abdica diante daquele que, afinal de contas, se lhe afigura como a alma do palco: o ator. O autor de tantos truques engenhosos só se interessa agora pela ação direta, eficaz e simples do ator-mimo. Da complexidade do realismo psicológico de que foi o criador, ele se eleva para as fontes eternas da arte teatral por excelência: a "commedia dell' arte".

O método das AÇÕES FÍSICAS inverte o processo de estudo de um papel pelo ator. Antes STANISLAVSKI principiava o trabalho referente à peça com um estudo de mesa. O diretor transformava-se em historiador, arqueólogo, professor de literatura e recheava a cabeça do ator com um monte de informações. O ator, conseqüentemente abordava o papel cheio de "antecedentes": ou aceitava a imagem que o mestre lhe impusera; ou se deixava impressionar pela lembrança de interpretações célebres; ou, finalmente, imaginava antecipadamente o seu personagem e só se preocupava em conformar-se à figura preestabelecida. Cada vez caía na armadilha que espera o ator: aspirar de saída a "representar" o personagem. O método das ações físicas deve evitar-lhe cair nessa armadilha.

STANISLAVSKI não rejeita de modo nenhum o seu "sistema" anterior; pelo contrário: mais do que nunca, o ator que aborda o papel por este novo caminho deve dominar todas as técnicas psico-físicas que apreendeu. Somente o controle absoluto do corpo e da alma poderá assegurar-lhe o frescor, a espontaneidade, a facilidade sempre renovada de fazer "achados". Para isso, o ator deverá trabalhar diariamente, assim como, todo dia, o cantor faz vocalizas e o bailarino exercícios de barra.

STANISLAVSKI nada tem de um teórico "puro". Seus ensinamentos decorrem da prática e a ela conduzem. Já em 1910, dizia ele: "Preciso de uma teoria, reforçada por um método prático, devidamente conferido pela experiência... A teoria pura, sem aplicação, não me interessa."

Passemos, pois, com o mestre, a um exemplo concreto. A aula tem início.

Sem nenhuma introdução, o mestre se dirige aos alunos:

— Vocês todos conhecem "O Revisor". Não se lembram dos detalhes mas sabem de que se trata. Tomemos a primeira cena do 2º ato: Khelestakov volta para o seu quarto na pensão. Representem esta cena.

— Como? pergunta o aluno. Não sei o que se deve fazer.

— Alguma coisa, você sabe. Representar, quer dizer realizar ações físicas, mesmo insignificantes, mas somente aquelas que você puder fazer SINCERAMENTE E POR SUA PRÓPRIA CONTA.

— Isto é?

— Vejamos a indicação do autor: "Entra Khelestakov". Vocês sabem como se entra num quarto, não é? Depois, Khelestakov reclama com o seu empregado, Ossip, porque "mais uma vez esteve se esparramando sobre a cama". Vocês sabem como se reclama, não é? Depois, Khelestakov quer que Ossip tente conseguir que o dono da pensão lhe sirva uma refeição. Vocês sabem como se faz para convencer alguém de se desincumbir de uma tarefa desagradável? Pois bem: representem apenas aquilo que está ao alcance de vocês, aquilo em que vocês acreditam: entrem na sala, briguem com Ossip, façam-lhe o difícil pedido, isso tudo usando palavras improvisadas que lhes pareçam adequadas.

No princípio, cada um de vocês se limitará a essa seqüência de afabulação exterior e executará os seus sucessivos episódios com a ajuda de ações físicas simples. Não procure aprofundar-se no papel, evite tudo que for complicado, pois você ainda não está pronto. Limite-se a procurar a lógica e o espírito de continuação no simples domínio físico, o único que lhe seja por ora acessível. Não existe nenhuma situação ou ato que você não possa JUSTIFICAR utilizando as suas próprias recordações afetivas e sensoriais. O ator que constrói assim cada um dos seus gestos está caminhando em terra firme. Para "viver" o seu papel, ele tentará suscitar em si mesmo sentimentos, impulsos, reações ANÁLOGAS ÀS QUE LHE SÃO PROPOSTAS PELO PAPEL MAS QUE SÃO DÊLE MESMO" e que são o resultado de uma vida por ele mesmo vivida. Pois a lei do ator reza: QUALQUER QUE SEJA O PAPEL DESEMPENHADO, ÊLE DEVE AGIR EM SEU PRÓPRIO NOME. O ator é, antes de mais nada, um ser humano. Ora, é impossível formar um juízo sobre uma peça, um papel e os seus sentimentos sem ter encontrado na obra uma parcela sequer de si mesmo, pois, do contrário, o personagem não terá vida, esta vida que o artista somente ele, pode dar-lhe. Assim, é a você mesmo que você vai representar nas circunstâncias propostas pelo autor. Isso fará com que você se sinta você mesmo dentro do papel, deixando por isso mesmo de sentir qualquer dificuldade em criar o papel dentro de si.

Tendo o ator esboçado as primeiras situações elementares, o mestre vai pouco a pouco completando os dados:



Khlestakov, viajando de Petersburgo para a casa do pai dêle, latifundiário severo e parcimonioso, havia recebido o dinheiro necessário para a viagem. No caminho, perdeu tudo no jôgo e ei-lo prêso naquela pensão, sem um tostão, sem coragem de recorrer ao pai e não conhecendo ninguém naquela cidadezinha. Já vendeu tudo que podia vender.

— O que é que “você” teria feito, no lugar dêle?

— Eu, diz o aluno, sairia da cama bem tarde e supplicaria a Ossip que tentasse me conseguir um pouco de chá, Demoraria ao fazer as mnhas abluções matinais, para fazer passar o tempo, mas também com a vaga esperança de impressionar os povincianos com a minha elegância de quem mora em São Petersburgo... Depois, daria uma volta pela cidade... Perguntaria até mesmo no Correio se não chegara nenhuma encomenda para mim, isto embora sabendo que nada poderia ter chegado para mim naquele lugar... Afinal de contas, decepcionado, exasperado e sentindo o estômago vazio, voltaria para a pensão.

— Quer dizer que, para saber como entrar em cena, não como um cabotino mas como um homem, você teve que definir primeiro o que foi que lhe aconteceu, porque você se encontra aqui, o que é que você deseja — tudo isso para executar corretamente o seu primeiro gesto. Pois você não é alguém, num certo lugar, num momento qualquer, mas sim, VOCÊ, AQUI, IMEDIATAMENTE.

O aluno experimenta então vários modos de entrar que correspondam a êsse estado de espírito: atravessa a sala correndo como se quisesse evitar um encontro com o dono da pensão; ou então abre a porta cuidadosamente e pára, hesitante: será que vai tentar uma conversa para conseguir o almôço? ou, então, nervoso, indeciso, procura com os olhos que é que ainda poderia vender.

Qualquer que seja a sua atitude, O ATOR AGE POR SI MESMO, em vez de executar o que lhe foi sugerido pelo diretor, pelo crítico, pelo exemplo de um outro ator até mesmo pelo autor. Pois, nesse primeiro estágio, ainda não leu a peça e só conhece da mesma o desenvolvimento geral. Trata-se, porisso, de sua VERDADE PESSOAL, é ela que determina a verdade de seus gestos.

O aluno repete a sua entrada uma dezena de vêzes, com variações, enquanto vai perguntando a si mesmo: Por que razão estará se comportando desta maneira? E a resposta surge: Porque está com fome. A cena tem pois como título: SACIAR A FOME CUSTE O QUE CUSTAR.

A ação cênica, duplamente determinada por aquilo que a gera e por aquilo a que se propõe, vai sendo enriquecida com detalhes novos acrescentados pelo mestre, cujo papel se limita ao de “ponto” e de fiscal. Quanto ao ator, chegou para êle o momento de aplicar os conhecimentos adquiridos no estudo do “sistema”, e, em particular pela MEMÓRIA AFETIVA E SENSORIAL. É preciso, ainda, que domine a técnica de REPRESENTAR COM OBJETOS IMAGINÁRIOS.

O que Stanislavski pede, enfim, ao ator é que se valha da INICIATIVA, da IMAGINAÇÃO e de tôdas as técnicas da IMPROVISACÃO.

Para que as ações físicas possam adquirir a melhor expressão possível, o professor retira a palavra ao aluno

e pede que utilize, no lugar da réplicas improvisadas que usou até aí, “o processo do ta-ta-ti”.

— Não saberia explicar porque, depois de repetir cem vêzes o texto de um papel, acaba-se por tirar-lhe tôda a vida e abaixa-se o diapasão vocal, mas sei, por experiência, que renunciando às palavras e substituindo-as por um “ta-ta-ti” (em que apenas as inflexões e o ritmo entram em jôgo) dá-se vida à réplica que fica livre dos clichés e sai enriquecida. Existe aí um segredo: enquanto as palavras não tiverem penetrado na alma do ator, enquanto o ator-homem não as tiver tornado suas, essas palavras serão estranhas à sua bôca, dela saindo mecânicamente. É por causa disso que não permitimos ao aluno pronunciar o texto do papel enquanto êle não tiver nitidamente fixado o sub-texto, mas propomos a êle exprimir-se por um “ta-ta-ti”, isto é utilizando-se exclusivamente das inflexões naturais.

A seguir, o aluno passa por uma experiência análoga quanto aos gestos; para “depurá-los”, reduzi-los ao estritamente necessário, pede-se-lhe que relembre os episódios delineados, sentado em cima de suas mãos. Isso o fará exteriorizar-se mais intensamente pelo olhar, pela mínima, peal inflexão e, quando tiver as mãos livres, pelo jôgo dos dedos.

E assim, o estúpido Khlestakov começa a piscar, torna-se míope, não enxerga nada literalmente além do seu nariz. Interjeções persuasivas misturam-se ao seu “ta-ta-ti”. Quanto mais atrapalhado estiver o artista, quanto mais pobres os seus meios, mais expressivos êstes se tornarão.

O ator anota cuidadosamente por escrito a seqüência das ações físicas que estabeleceu, lembrando-a muitas e muitas vêzes, verificando se a mesma tem CONTINUIDADE e SE JUSTIFICA, pois somente a partir daí a vida interior do personagem terá condições para surgir.

— Comecei pelas ações físicas mais simples, nem muito originais, nem muito interessantes; quando repetidas, porém, dentro de uma sucessão rigorosamente lógica, elas desencadearam as NECESSIDADES INTERIORES. O ator começa a crer naquilo que está fazendo e, para êle, esta é a única maneira de impô-lo aos outros. O entrosamento do físico e do psíquico é um efeito milagroso da natureza; realiza-se espontâneamente, fora de nossa vontade, mas podemos desencadear o seu mecanismo. Lembrando sem cessar as seqüências físicas e psíquicas, consegue-se fazê-las coincidir numa unidade psicológica total. O ator pode dizer agora: EXISTO.

— E aqui estou eu, Khlestakov, andando, sentando-me, consertando a minha gravata, admirando meus sapatos, minhas mãos, polindo minhas unhas. A figura cênica JUSTIFICADA já nasceu.

Vocês vão indo assim, de episódio em episódio, de cena em cena, de ato em ato, engrenando as pequenas tarefas físicas sôbre o eixo da peça, até alcançar a tarefa principal. É chegado, para o ator, o momento de voltar ao texto. Estuda-o do ponto de vista de suas ações físicas, das quais faz uma lista por escrito. Depois, coloca as duas listas uma em cima da outra, como se fôsse para decalcar. Se a peça fôr boa e se o ator foi sincero, os pontos deci-



sivos devem coincidir. O encontro entre o ator e o autor acontece, o primeiro sentindo finalmente necessidade das palavras do segundo. Estas palavras virão aprofundar, matizar e fixar definitivamente o personagem mas este personagem terá sido criado pela própria substância do ator. Porisso está livre de "clichés", único, original.

Enfim, o trabalho chega à sua última fase. O ator sente necessidade de melhor conhecer a peça e o autor. O diretor reúne então os intérpretes em torno da mesa, dando-lhes todas as informações e comentários que costumava, antigamente, despejar sobre eles antes de abordar a peça. A ordem de penetração do papel foi, assim, invertida.

Quais as vantagens do método das ações físicas?

A NOVIDADE DO MEU PROCESSO, declara STANISLAVSKI, CONSISTE EM AJUDAR O ARTISTA, O HOMEM QUE CRIA, A CONSEGUIR DE SUA ALMA O SEU PRÓPRIO MATERIAL VIVO, ANÁLOGO AO PAPEL.

O artista não é mais o outro, é ele mesmo, representando agora na primeira e não mais na terceira pessoa. E assim, vai ao encontro do autor que, ele também, extraiu sua matéria dramática de sua vida pessoal e de suas observações e esse encontro é direto, espontâneo, sem imagens interpostas entre os dois, sem idéias preconcebidas. Somente o cenário da ação foi tomado emprestado do autor pois, dentro desse cenário, o ator agiu como um criador.

É importante que tal resultado tenha sido conseguido não "a frio", pelo raciocínio, pela análise e o estudo, porém espontânea e naturalmente, já que tanto dentro do ator como dentro do papel, é a natureza humana que age. Pois na linguagem do ator, acentua STANISLAVSKI, "CONHECER" É IGUAL A "SENTIR".

— Insisto neste ponto, continua ele, pois vem a ser uma feliz particularidade do meu processo. Outra vantagem importante do mesmo provém do fato de que AS TAREFAS FÍSICAS SÃO ACESSÍVEIS.

Não se pode representar diretamente "a psicologia". A vida do espírito não nos comunica senão noções fugitivas, de difícil alcance, que não se deixam fixar da mesma maneira que são fixados os trilhos de um trem. A vida do corpo, pelo contrário, se exterioriza por meio de um aparelho físico relativamente primitivo, manejável: é sólida e pode fazer o papel dos trilhos que guiam o ator através dos meandros psíquicos da peça. Mais ainda, está indissolúvelmente ligada a esses meandros. Uma ação física supõe um desejo, uma aspiração, um impulso, justificados pelo sentimento. A imaginação nada poderia inventar que não implicasse numa ação mental.

Já notaram que é mais difícil definir aquilo que teríamos SENTIDO em certas circunstâncias do que aquilo que teríamos feito nas mesmas circunstâncias? O ator se aproximará mais facilmente do seu personagem indo primeiro do exterior para o interior.

As ações físicas também lhe proporcionam melhores facilidades de contato com os outros atôres no palco. Enquanto, conforme o método antigo, os jogos de cena eram

fixados de antemão pelo diretor, são os atôres mesmos agora que os estabelecem no decorrer dos ensaios. Antigamente, tudo era preparado: a atmosfera, o cenário, a direção; e dizíamos ao ator: "É assim que você vai representar". Ainda fazemos tudo pelo ator, mas somente após têmos estabelecido aquilo a que ele mesmo aspira.

Há pesosas que não compreendem a importância do corpo. Riem quando se lhes explica que uma série de ações físicas simples e reais pode dar um impulso à vida espiritual. Essa gente fica chocada pelo "naturalismo" do processo. Mas vejam que a noção de "naturalismo" vem de "natureza", nada tendo porisso de "comprometedor". Não se trata nem de realismo nem de naturalismo mas de verdade humana e somente esta é capaz de "passar" do palco para a platéia.

As ações físicas não têm nenhum valor em si. Valem exclusivamente pela faculdade que possuem de despertar os fatores psíquicos e de desencadear o entrosamento do físico e do psíquico. O que importa não é que o herói de uma tragédia se dê a morte mas porque ele o faz. Se o seu gesto não tiver nenhuma razão de ser ou se essa razão fôr desinteressante, a morte do herói não há-de nos impressionar.

As ações físicas, embora aparentemente simples, libertam a natureza, que é o mais genial dos artistas. Ora, a natureza do ator é o nosso maior tesouro e todos os métodos por mim propostos visam apenas a excitá-la, a obrigá-la a fazer brotar seu poder criador. Partindo da vida do corpo, podemos atingir o cume de nossas possibilidades artísticas.

É assim que, carregado de saber, o mais tirânico dos diretores acabou por colocar-se na dependência do ator, de quem se tornou o humilde "parteiro", no sentido socrático da palavra.

(Da revista "LE THEATRE DANS LE MONDE").



O "Sistema" Stanislavski é objeto, em diversos países, de uma controvérsia tão virulenta que se tornou difícil falar do mesmo com calma e objetividade.

A atualidade de Stanislavski vem dos E.E.U.U. Um artigo do célebre diretor norte-americano Harold Clurman nos confirma que a influência das idéias de Stanislavski sobre a prática e o ensino da arte dramática começou naquele país em 1930 e que essa influência é profunda.

## A Influência de Stanislavski sobre o ensino da Arte Dramática

Michel Saint-Denis

A situação é totalmente diferente na França e nos países de língua francesa onde a atualidade de Stanislavski provém da publicação ainda recente de sua importante obra "A Formação do Ator" ("An Actor Prepares", na edição americana).

Tomamos, pois, conhecimento das idéias de Stanislavski com pelo menos 30 anos de atraso. Trata-se, na realidade, de um atraso que diz respeito principalmente às jovens gerações, pois os homens de teatro franceses tomaram conhecimento dos métodos de Stanislavski ao mesmo tempo que os dos outros países ou até mesmo antes, tendo observado, já em 1922, a teoria posta em prática no decorrer das maravilhosas representações do Teatro de Arte de Moscou em Paris. Na verdade, os homens de teatro franceses integraram aos seus próprios ensinamentos, durante os últimos 30 anos, o que havia de melhor nas teorias de Stanislavski ou então rejeitaram-nas mas, de qualquer maneira, sofreram sua influência.

Sabemos que, de geração em geração, as experiências se transmitem mal; de qualquer maneira, parece ocorrer atualmente um novo entusiasmo dos jovens atores de língua francesa pelos métodos do mestre russo. É preciso tomar devidamente em consideração esse entusiasmo. Podemos perguntar-nos se tal interesse é geral e qual é a situação nos outros países. Seria interessante examinar igualmente em que essa volta atrás se justifica, se corresponde a uma necessidade real, o que poderá trazer à arte dramática de hoje, se devemos regosiar-nos ou lamentar-nos.

Antes de mais nada, relembremos as advertências que o próprio Stanislavski nos dá. Esta principalmente:

"... Inventar exercícios para os alunos e fazer com que os executam sem levar em conta o que há de mais importante, isto é, a necessidade de encher a ação física de convicção e do sentido da verdade, apresenta poucas dificuldades e pode resultar num comércio compensador. Que tentação para os exploradores do meu sistema! Tratando-se de arte, nada poderia ser mais nocivo ou mais estúpido do que dar-se por satisfeito com um sistema em si. Não se pode transformar um meio num fim; seria a maior das mentiras."

Stanislavski ainda: "Os que pensam que temos procurado fazer naturalismo no palco estão enganados; nunca tivemos a menor inclinação por esse princípio. Temos

procurado sempre a vida interior, a verdade de sentimento e de experiência mas como nossa técnica espiritual ainda estava em embrião entre os atores de nossa companhia, por necessidade e impotência e contra nossos desejos, acontecia às vezes cairmos num naturalismo exterior e grosseiro".

Admiramos, nos textos acima, a autenticidade de um homem de teatro de grande caráter, de uma rara ampli-

tude humana, de uma grande cultura, que publicou o seu "sistema" com 64 anos de idade e 50 de experiência teatral (havia começado aos 14 anos) e que, no decorrer do seu trabalho, encontrara ou incentivara autores tão importantes quanto Doistoievski, Tolstoi, Gorki e Chekhov.

E é antes de mais nada, porque nos vem de um homem de tamanha ténpera, forte e sensível, de um artista que só se elevou até a teoria de sua arte após anos passados na prática de todos os estilos, que a contribuição trazida pelo sistema tem um valor duradouro e universal.

Foi à arte do ator, muito mais do que à do diretor ou do cenógrafo, que Stanislavski se dedicou. Depois do autor, não raro juntamente com o autor e completando-o, é o ator que é o artista criador capital no teatro.

Para que o teatro cumpra sua alta função humana e social, é preciso que dêem as costas ao divertimento, ao artifício, à convenção, ao exibicionismo e a todas as vaidades. Para servir esse teatro, é preciso um ator que seja um artista, isto é, um homem de integridade e de cultura, inteiramente dedicado à prática de sua arte. O sistema começa, pois, por exigir do ator, o qual precisa tirar tudo do fundo de si mesmo, uma personalidade, um caráter, um comportamento que condicionam a vida e a prática diária de sua profissão. Sem essa atitude e, de certa maneira, sem essa moralidade do ator em relação à sua arte, não há reforma, não há nenhum "sistema" possível.

E no entanto, o sistema funcionou, a reforma processou-se.

Afastando as caretas, os truques, os clichés de uma profissão já pronta, afastando também a técnica de uma arte de "representação", mesmo chegada à perfeição, mas sempre baseada na imitação, Stanislavski conseguiu pouco a pouco descobrir os caminhos que o ator precisa trilhar para chegar até o coração da arte cênica: a criação da vida profunda de um papel e a apresentação desta vida no palco sob uma forma artística.

A formação do ator criador implica na prática constante da improvisação, sobre temas dados.

São estas as grandes linhas do "Sistema"; perfeitamente assimiláveis, oferecem-se à adesão de todos os que



padecem por causa de um ensino exterior e ultrapassado e que sen. em vivamente a necessidade de sair dos caminhos já batidos.

Há, porém, outros elementos, no sistema, que na minha opinião, limitam sua aplicação; existem também as lacunas.

Os temas de improvisação dados aos alunos são sempre de natureza realista. Além disso, nos ensaios, Stanislavski aconselha seus atôres, a fim de ajudá-los a estabelecer a continuidade dos seus papéis, a inventar aquilo que se passa entre as cenas; aconselha também a fabricar para si mesmos uma biografia de seus personagens, anterior e posterior à ação da peça; para encontrar a verdade atrás do texto, faz até com que seus atôres improvisem sobre o próprio tema de tal ou tal cena da peça. Todos êstes processos serão de um grande interesse se houver correspondência de estilo entre as invenções dos atôres e o texto da obra a interpretar.

O que é que acontece no caso de Molière, de Racine, de Marivaux mesmo e, acima de tudo, no caso de Shakespeare?

Não será um perigo grave para o ator o fato de ser levado a inventar uma realidade quotidiana, contemporânea, subjetiva, que pode entrar em conflito com o estilo escrito de uma obra?

Ê aqui, creio eu, que deparamos com uma lacuna séria: em lugar nenhum do sistema, encontrei qualquer indicação sobre o estudo do texto como objeto real. Um texto, pela sua forma, pela escolha das palavras, pelo ritmo, tem uma influência direta sobre o sentido; esta influência, num grande poeta, pode ser primordial: é a influência da poesia. Nêsse sistema realista, a realidade do estilo não parece ser tomada em consideração.

A "mise-en-scène" do "Othello" de Shakespeare foi publicada em vários países. A leitura dêsse livro é o bastante para nos convencer de que as motivações realistas de Stanislavski se aplicam mal ao estilo da grande poesia ou pelo menos que o "Sistema" não pode ser aplicado ao mesmo em bloco; é preciso escolher, a ordem do trabalho não pode ser a mesma. Em primeiro lugar, o texto e sua forma devem libertar sua substância. Para lutar contra a interpretação formal de um texto escrito formalmente, é preciso partir desta forma; a psicologia não pode ser empurrada atrás da verdadeira poesia: muita vêzes, é uma decorrência desta.

Ê por causa dessa negligência em considerar a exaltante realidade dos estilos que muitos homens de teatro consideram que o sistema já caducou; seria apenas o estilo de uma época ou ainda o dos países sem tradição onde o realismo ainda triunfa.

Seria justamente êste o caso do E.E.UU. onde o "Sistema", chamado por lá de "Método", obteve resultados substanciais, isso fora da publicidade devida aos seus triunfos cinematográficos. O benfazejo "Método" cometeu, porém, alguns excessos: apaixonado pela psicanálise, levou às vêzes a sinceridade dos seus adêptos até a neurose; encorajou um subjetivismo psicológico que não é de natureza a levar em consideração os valores objetivos de um texto.

Na União Soviética, onde nenhuma evolução lhe foi permitida desde os anos 30, o "Sistema", esgotado, dá agora resultados convencionais; os melhores se afastam dêle; mas se é preciso dizer que foi corrompido: o próprio Stanislavski soubera conservar o seu repertório antigo fora do alcance das influências ideológicas do regime, os seus sucessores nem sempre procederam da mesma maneira. As direções das peças de Chekhov que vi no Teatro de Arte de Moscou são a prova disso.

A Alemanha não parece ter muito interesse em seguir o exemplo de Stanislavski: vive das suas próprias descobertas, as do expressionismo, em particular; e deu ao mundo Bertolt Brecht, que viveu no Leste mas cuja influência é mundial. Brecht tem sido oposto a Stanislavski pelo fato de ter afastado a emoção subjetiva e as contribuições do subconsciente e porque sempre preferiu dirigir-se ao espírito do seu público com tôda a clareza.

A Inglaterra e a Itália são como a França: de quarenta e cinco anos para cá, assimilaram do sistema aquilo que lhes convinha.

Ê a França, por tradição menos atual e mais fechada do que qualquer outro país europeu, por causa dos seus clássicos, que se mostrou provavelmente a mais refratária. Pouco mudou o ensino do Conservatório e só possui em Paris alguns cursos esparsos e fragmentados. Depois que Jacques Copeau e todos os outros grandes diretores do Cartel se foram, a França não parece ter sentido a necessidade de criar na capital aquela grande escola moderna do teatro onde as contribuições do realismo poderiam ter sido confrontadas com as lições da velha tradição clássica.

Nestas condições, compreende-se o entusiasmo dos jovens por Stanislavski. Corresponde a uma necessidade de renovação numa época em que, se o naturalismo está descreditado, o realismo ainda é o estilo mais difundido. O realismo, aliás, continua a evoluir; depois de Joyce, Proust, Kafka, Sartre, Camus, Beckett, está explorando regiões cada vez mais profundas. O sucesso de Chekhov, que é um fato consumado na Inglaterra há já 30 anos, ainda é recente entre nós. Não deixa de ser significantivo que Jean Vilar se declare, com algumas reservas, um admirador de Stanislavski: pois não foi êle, mais do que qualquer outro, que conseguiu, no despojamento do palco, dar sentido e realidade aos clássicos.

Finalizando, deve-se dizer que se o "Sistema" está hoje em dia ultrapassado, Stanislavski não deixa de ser um mestre seguro: há-de propiciar aos jovens uma boa base de saída na direção de novas descobertas.

(Da revista "LE THÉÂTRE DANS LE MONDE").



## Verdade e Autenticidade

### na Interpretação

Robert Lewis

A posição de STANISLAVSKI em relação ao problema de verdade tem sua origem em Pushkin, de quem êle gostava muito. Seja como fôr, STANISLAVSKI citava Pushkin, como podemos ver pelo plano, quando, ao responder em uma carta uma pergunta sôbre a arte de escrever, dizia: "A autenticidade da paixão, a verossimilhança da emoção, colocadas nas circunstâncias dadas, são o que nossa razão exige de um escritor ou de um poeta dramático". E STANISLAVSKI compreendia que o mesmo conceito deveria ser válido para a interpretação. Vou repetir porque é uma frase memorável: "A autenticidade da paixão, a verossimilhança da emoção, colocadas nas circunstâncias dadas, é o que nossa razão exige do escritor ou do poeta dramático".

A passagem que desejo destacar momentaneamente para trazer à sua atenção é colocada nas circunstâncias dadas. Por circunstâncias dadas não se compreende sômente, por exemplo, que o taxi está esperando na porta e, portanto, você tem de fazer a cena depressa. Naquela cena particular, isso será uma circunstância dada, mas essa é apenas uma das aplicações do termo. Espero que o que êle tenha querido dizer tenha sido: **dadas** tôdas as circunstâncias de uma peça determinada que podem incluir, por exemplo, o fato de que os personagens não vivem no Bronx mas sim na França do século XVII; ou que o autor escreveu a peça num certo estilo que deve ser refletido no espetáculo e assim por diante.

Tentemos, então, definir algumas atitudes em relação à autenticidade na interpretação.

Primeira: a verdade **indicada**, isto é, a imitação da emoção, a interpretação de falso efeito que depende apenas de coragem para ser executada. Não é a que prefiro, mas ela satisfaz a algumas pessoas. Não penetra, porém, a nossa experiência nem um pouco mais do que a literatura sentimentalóide (que também é capaz de comover), ou a dança ôca, de mera **atitude**, que não emana de um impulso interior.

Segunda: (que, aliás, também não prefiro), aquêle tipo de emoção individualizada que pode ser inegavelmente sentida, mas que não é ligada à fonte material que deve ser interpretada, e que arrasta tudo para o nível pessoal do ator. Aliás, êsse tipo, a mim, me parece ser exatamente o oposto do que aconteceu no trabalho de Duse, a deusa dos realistas, que elevava a mais mediana das peças por meio de sua arte. Era muito raro que interpretasse grandes textos, mas trazia ao que fazia seu sentido de arte e criava assim idéias que se tornavam inesquecíveis e que viviam muito além da vida do material usado, em si.

Existe um terceira atitude (e acontece que é a que prefiro): **É a da verdade que é realmente sentida, porém, artisticamente controlada e corretamente aplicada ao personagem a ser interpretado, a tôdas as circunstâncias da cena, ao estilo particular do autor e da peça que estão sendo interpretados.**

Creio que podemos dispensar tanto a interpretação exterior "bela" e "de efeito", que se preocupa apenas em emocionar, quanto os Hamlets "feios", personalistas, inadaptados às exigências da arte, e de profunda emoção interior, que ficam a coçar os traseiros do palco! Já assisti a uma produção de "O Mercador de Veneza", na qual a atriz, bastante conhecida, resolveu tornar sua Portia inteiramente "autêntica". Com a maior boa vontade do mundo, ela entrava no palco e dizia, muito casualmente, "A natureza da graça não comporta compulsão. Gôta a gôta, ela cai tal como a chuva benéfica d-o-c-é-u. É duas vêzes abençoada." E, nesta altura, contava um-dois nos dedos: "Abençoa quem DÁ e quem RECEBE!" Era uma das coisas mais realistas que já vi na minha vida. Mas a realidade era tôda dela; de Shakespeare não restava nada.

Creio que é perfeitamente correto rejeitarmos tanto o primeiro grupo que executa uma atuação belíssima e vazia



em nome da teatralidade, quanto o segundo, que interpreta de maneira monótona e torturada, em nome da verdade.

Não creio que a verdade tenha de ser anti-teatral, ou que a teatralidade tenha de ser falsa. Não é aconselhável utilizar apenas meios exteriores para criar, porque estou convencido de que isto estiola a verdadeira emoção em lugar de liberá-la; mas é possível acionar com êles o motor interior e depois mantê-lo funcionando enquanto se encontra meios de projetar a verdade integral de seu papel numa peça. Digamos que se trata de alguma coisa como um coração sadio num corpo sadio.

Como sempre existe uma certa liberdade de escolha em todos os elementos da arte, acredito que também deve haver uma escolha de emoções para que cheguemos à verdade. Não falo aqui somente da verdade em função do estilo, mas mesmo da escolha existente dentro da própria fórmula realista. A profundidade de emoção de um personagem é diversa da de outro, e se você ficar, em todos os papeis, sentindo sempre autenticamente como **você** sente pessoalmente, na melhor das hipóteses, você acertará intermitentemente em cada personagem. Se um personagem tiver de dizer, em tom de zombaria, "Quando escuto Wagner, me dá um nervoso..." e o ator entra em cena e diz a fala com a maior solenidade, o autor terá o direito de se desbencar lá do fundo da platéia e vir gritar para o ator: "Alto lá; isso é uma piada! Você está dando os seus próprios sentimentos a respeito de Wagner, e quero que os seus sentimentos se danem! O que quero são os sentimentos do personagem, que não tem a menor idéia nem do que é Wagner!"

Em parte, a razão de erros dessa natureza pode ter sua origem naquele perigo que já mencionei, no trabalho sempre feito em torno de cenas "impor'antes" nas aulas práticas de estúdio, em que os problemas menores são completamente ignorados. E no entanto todos os problemas de um papel, somados, é que formam êsse papel, e não apenas os "grandes". Mas, principalmente, creio, a maior causa dêsse gênero de coisa se origina na auto-indulgência de atôres que querem "se sentir bem" e, por isso mesmo, gravitam inevitavelmente para os sentimentos que lhes são mais próximos e nos quais se sentem mais "à vontade". Isso difere inteiramente do trabalho do artista que estuda seu material e seleciona corretamente os elementos com os quais deve criar. E posso garantir-lhes que o trabalho de um artista é muitas vezes penoso e nada confortável. Tôda essa noção, muito em moda, de limitar a emoção do ator ao campo de suas reações naturais, fáceis e cotidianas, estultifica a imaginação, a arma mais poderosa do artista. Já vimos o exemplo de M. Tchekhov, em O Dilúvio, que, quando sentia que devia convencer seu sócio de que o amava verdadeiramente, apesar de suas brigas eternas, começava a cavar, com a mão, o coração do outro ator, como se quisesse penetrar-lhe no peito e identificar-se com êle — isso é que é imaginação! Não há quem não

tenha ouvido falar do exemplo de Duse em "Os Espectros". Quando ela parava na porta vendo o seu filho com a empregada e compreendia que ali estava o pai, redivivo, tinha de dizer uma palavra: "Espectros!". No momento de dizê-la, ela jogava para a frente os punhos, como se estivesse realmente lutando para vencer os espectros — é isso a imaginação! Grasso, o grande ator siciliano, numa peça, fazia um pintor que tinha um jovem aprendiz a quem ensinava e amava; e um dia, ao entrar em casa, Grasso encontrava o rapaz com sua mulher nos braços. Grasso era um homem grandão e forte, e partia na direção do rapaz como se fôsse matá-lo. O rapaz ficava tão aterrorizado que nem conseguia mexer-se e ficava, ali, paralisado. Grasso ia chegando cada vez mais perto, mas quando estava ao lado do rapaz, repentinamente, agarrava-o e abraçava-o. Não é provável que Grasso tenha lido Freud, mas êle sabia, como artista, que no meio de tôdas aquelas emoções, a razão pela qual êle queria matar o rapaz não era por ódio dêste ter-lhe roubado a mulher, mas sim porque seu amor e confiança no rapaz haviam sido traídos. Imaginação!

Vocês poderão dizer que, no primeiro caso, Chekhov estava utilizando um "gesto psicológico", que, no segundo, a Duse estava "interpretando seu objetivo", que era lutar contra os espectros do passado, e até mesmo que, no terceiro, Grasso estava usando "recursos opostos". E a minha resposta é que vocês podem chamar qualquer um dos três momentos de espinafres, se quiserem, mas que continuarei convencido de que teria sido possível a todos três interpretar suas cenas de maneira perfeitamente autêntica e integralmente "sentida" sem atingir os pináculos que realmente atingiram. No primeiro caso, Chekhov poderia ter interpretado a cena de maneira magnífica, sem aquêle gesto de mão, e a cena ainda assim teria sido "cheia"; a Duse bem poderia ter apenas ficado ali, junto à porta, inundada do pavor da visitaçào dos pecados do marido, a sentir que os espectros do passado a assaltavam — sem lutar fisicamente contra êles — e mesmo assim teria sido um momento emocional maravilhoso; e Grasso, com a capacidade de emoção que tinha, poderia muito bem ter chegado perto do rapaz, dando-lhe uns safanões violentíssimos, e a cena seria inteiramente válida. Mas garanto-lhes que se êsses atôres não tivessem outra preocupação do que "a verdade" da interpretação, não estariamos hoje a falar a respeito de nenhum dêles. Porque a imaginação é a realidade do artista! A imaginação é o material com que trabalham os artistas. A verdade não pode ser transformada numa coisa estática e estultificante. Na arte, a única verdade é a busca da verdade.

(Do livro **Método ou Loucura**, de Robert Lewis, tradução de Barbara Heliodora, Ed. Letras e Artes - Rio de Janeiro)



## Para o Ator

— O ator deve, em tôdas as ocasiões, ser mais generoso que seu público.

— A essência da representação é o poder de interpretar. O pensamento e a emoção podem ou não estar presentes, porém, a vontade básica do ator deve ser muito simplesmente, interpretar: não pensar, não sentir, não fazer exibicionismo, não fazer declarações pessoais (ainda que possa fazer uma ou tôdas essas coisas), mas, simplesmente, interpretar.

— Só comece a interpretar quando deixar de buscar o personagem.

— A diferença entre o ritmo e o tempo é que o ritmo é aquêle que vem de dentro e o tempo, o que vem de fora.

— Um ator não deve temer a teoria, uma vez que tenha consciência de suas fôrças latentes. A teoria e o método são valores imensos para o ator que sabe usá-los, mas não para quem não pode fazê-lo. Porém, no pior dos casos, não são tão venenosos como o convencionalismo. O ator convencional sofre de uma paralisia progressiva para a qual, após certo tempo, já não há cura possível.

— O defeito de muitos atôres decorre de levarem mais em conta seus próprios objetivos e ambições do que os do autor.

— Alguns atôres parecem tão absorvidos em pensar cada linha e cada frase e até cada palavra do seu texto que às vêzes, chegam a perder o sentido geral do que estão dizendo. Nós, os atôres, tendemos a subestimar a rapidez mental do público.

— O nervosismo em cena pode transformar-se num elemento positivo. Mas, geralmente, só associamos êsse nervosismo com a estréia; certo grau de nervosismo ou insegurança é útil em todos os espetáculos, especialmente em papeis dramáticos. Não se deve ser tenso, pois a tensão inibe, mas o relaxamento ou calma deve ser cheio de intenção. Êsse estado é muito difícil de ser alcançado. É, segundo Jovet, "graça" e, quando acontece, o ator se supera a si mesmo.

(The actor's ways and means", de Michael Radgrave)





**Mascara de Dirceu Nery para "Les Mouches" de Sastre pelos "Comédiens de l'Orangerie"**

## **A Máscara no Teatro**

### **Origem e Função da Máscara**

A etnologia, comparando os testemunhos das civilizações chamadas primitivas, chegou à conclusão de que os povos, mesmo geograficamente tão afastados que uma influência parece excluída; percorreram, com surpreendente espontaneidade, as mesmas etapas da evolução espiritual. Da mesma maneira, o conhecimento das civilizações primitivas ainda vivas permite estudar de perto certos aspectos de nossa própria prehistória perdida. E descendo ao fundo do tempo à procura das origens espirituais da humanidade, descobrimos com espanto à nossa volta, esparsos e despercebidos, uma multidão de restos do passado, legados pelos antepassados. Quem poderia imaginar que os costumes pitorescos do folclore, o uso das máscaras viriam de tão longe?

A máscara, êsse testemunho de civilização extremamente velho, é a tentativa grandiosa do homem primitivo de se elevar acima de sua condição humana, de alargar sua individualidade além do mundo dos mortais e de entrar em luta com a natureza.

A rigidez móvel da máscara dá vida a uma criatura desconhecida e misteriosa que o homem pode comandar e, identificando-se com ela, enfrentar as potências mais fortes que êle. Por meio de ritos mágicos e do sangue das vítimas, essa criatura misteriosa se transforma em demônio na dança extática. Assim, a máscara engendra fôrças sobrehumanas que, com sucesso, se medem com os fenômenos incompreensíveis da natureza, intimidam os espectros funestos e os acalmam. A máscara dança. As fases cinéticas transformam a rigidez em pulsações, mudam os traços em pantomima. A transfiguração se faz real. A máscara vive. O homem primitivo sucumbe à sua visão.

Pode-se dizer que o aparecimento da máscara se confunde com a origem do drama. Desde que o homem deu os primeiros passos dramáticos, a máscara aparece como elemento da representação. Se o começo do drama se encontra nas danças rituais a que o homem primitivo se entregava, já nessa fase de cultura, surge a máscara. O homem, pobre de meios de expressão, com palavra rudimentar e linguagem pobre, expressa seus sentimentos dançando. A dança, a princípio espontânea e expressão de



uma necessidade social, se transforma em rito e êle passa a se comunicar com os deuses através dela, invoca os demônios dançando, revive cenas de caçada e de guerra, dançando. Nesse seu primeiro movimento dramático, êle é levado a exprimir, pelo mimetismo, a ação vivida e, já como personagem do drama, a fingir a figura do outro, a se disfarçar no contendor, no inimigo, no antepassado, no animal caçado ou no deus protetor. Aí aparece a primeira máscara, como um dos elementos que se acrescentam aos primeiros componentes rítmicos que vão dar nascimento ao drama. A máscara é o primeiro elemento cênico, junto com as armas, talvez, e é o primeiro documento e testemunho do drama primitivo.

Não é necessário indagar se a finalidade da máscara é unicamente de caracterização e ênfase do efeito dramático. Sabemos que, tribo após tribo, a máscara se usa na dança e no quadro dramático. Às vezes ela é um disfarce — o de um animal conhecido, de um homem ou talvez a alma de um antepassado. Outras vezes é um símbolo, uma convencionalização, ou o próprio deus. Ocasionalmente, a abstração de uma emoção, medo, ciúme, etc.

A máscara acentua o efeito dramático, imita, copia, passando do mais simples — uma cabeça de animal, enriquecendo-se de enfeites (madeira pintada, conchas, fibras, penas, dentes e até metais preciosos) e se transformando no deus ou na imagem digna de um deus.

Uma pesquisa sobre máscara no teatro grego implica num estudo da maneira de representar da época, pois a máscara está intimamente ligada a ela.

Parece agora mais que provável — diz Sheldon Cheney — que a figura humana fôsse pouco exagerada em tamanho, no período de Êsquilo e Eurípedes, ainda que fôsse ricamente vestida e que as máscaras não eram então grotescas e enormes como representadas nas pinturas e esculturas do último período greco-romano. A representação era sem dúvida artificial e declamatória, mas podemos imaginá-la grandiosa, com movimentos lentos e livres, e não de todo incapaz de momentos naturalmente emocionantes. A máscara (necessariamente usada porque um ator incarnava diversos personagens sucessivamente na mesma peça, e não por qualquer outra razão mais sutil) tornava o jôgo facial impossível. A máscara era uma convenção, um símbolo ou uma abstração da emoção principalmente ligada ao personagem. Quem quer que tenha estudado máscaras, poderá compreender que um certo tipo de expressão é possível através dos movimentos da máscara para receber a luz em diversos sentidos, pelo movimento da cabeça, etc. Mas a adoção do efeito é uma limitação deliberada da expressão de intimidade humana, num sentido de ganhar em dimensão, e talvez, em outro sentido, valores de semelhança divina. Devemos visualizar o ator grego desenvolvendo uma linguagem de gesto e movimento extremamente mais expressiva do que qualquer outra usada nos palcos de hoje; e, com nossos ouvidos imaginários, ouvi-lo falando, salmodiando, cantando através de uma espécie de **recitativo** inteiramente além das

possibilidades dos comediantes modernos. É bastante evidente que representar era uma arte que exigia uma vida de estudo e devoção, e que matizes de expressão eram objeto de uma busca diligente. Não matizes realísticos, é certo, mas nuances de emoção através as convenções da máscara, no movimento harmonioso e um tipo de voz estudado.

Sobre as condições de representação no tempo de Aristóteles, existem escassas informações autênticas. Aqui, como na tragédia, todos os atôres eram homens. As roupas eram extravagantemente fantásticas, fantasiosas ou grotescas. As pinturas indicam ser comum o uso da **máscara de animal** nos Coros. A figura do ator era aumentada com enchimentos não só na frente (estômago) como atrás.

Atôres e coros usavam máscaras e o grotesco parece ter sido aqui levado ao extremo. Onde um ator incarnasse uma personalidade conhecida — como Sócrates em **AS NUVENS**, ou Eurípedes n'**AS Rãs**, a máscara seria uma caricatura reconhecível. Reinava em tudo uma fantasia exagerada. A boca larga, em algumas máscaras, indica o uso de uma espécie de megafone, feito para ajudar o ator a levar a voz até a parte mais distante da arquibancada.

As máscaras persistem nos coros cômicos e em disfarces de pássaros e animais.

Em Roma, o ator usaria máscara pelo mesmo motivo; a necessidade de personificar vários papéis no mesmo espetáculo. Os comediantes das farsas atelanas também usavam máscaras, como os da **Comédia dell'Arte**.

A **Commedia dell'arte** usou largamente a máscara e a meia-máscara para caracterizar os seus tipos famosos que ficaram conhecidos como Os Máscaras.

No Oriente (China) a convencionalização do personagem pelo **make-up** resultava numa verdadeira máscara pintada no rosto e com detalhes de apliques. Um rosto esbranquiçado significava uma pessoa má; um rosto vermelho — honesto; dourado — divino; listrado — ladrão, assim por diante. A convenção se estendia ao colorido das roupas, como o antepassado morto — véus negros ou tiras de papel pendendo da orelha direita; pessoa doente — véu amarelo opaco, etc.

No teatro japonês todos os personagens, exceto os jovens, são representados por máscaras. A impessoalidade (despersonalização) da representação é, dessa forma, aumentada pela supressão da expressão facial. As máscaras são esculpidas com beleza e inteiramente formais, mas dentro dos limites do não-realismo, guardam uma grande força de expressão.

(Livros consultados: **The Theatre**, de Sheldon Cheney e **Masques Primitifs**, de I. L. Schneider)



A máscara é um meio. A mímica, outro. Não são, nem uma nem outra, um fim em si. Concorrem para isolar o gesto, para iluminá-lo brutalmente. Eliminam, entre os recursos de que o ator dispõe, a mobilidade do rosto e o som da voz.

COPEAU

**Máscara de Dirceu Nery para A Menina e O Vento, n'O Tablado.**





## Como fazer Máscaras

Existem muitos processos de fabricação de máscara, tudo dependendo do material de que se dispõe, do tempo que se tem para isso e do uso a que se destina a máscara. É claro que uma máscara de comédia não pode ser feita da mesma maneira que uma máscara de jôgo dramático ou de uma improvisação. Também o processo trabalhoso de modelagem de uma máscara não pode ser usado quando se tem que confeccionar rapidamente uma série de máscaras que têm, no espetáculo, um papel apenas acessório. Assim, conforme o caso, os processos podem ser:

- 1) processo clássico de modelagem, moldagem e colagem de papel;
- 2) adaptação de uma máscara comprada pronta;
- 3) cartolina ou papel recortado e colado (principalmente para cabeças de bicho);
- 4) pano costurado;
- 5) materiais diversos: fios de metal, ráfia, papel trançado, casca de árvore, aniagem, fôlhas, etc.

1 — O primeiro processo, empregado na fabricação de máscaras de carnaval, é usado também para reprodução de estátuas, figuras de cêra, etc. A operação é a mesma: escultura e modelagem e, em vez da colagem de papel, usa-se o gesso ou metal.

As máscaras da *COMEDIA DE L'ARTE* eram feitas de uma maneira inteiramente diferente: esculpia-se na madeira a máscara desejada e sôbre êste positivo indeformável, aplicavam o couro molhado, que era martelada até tomar a forma exata do positivo em madeira. Em seguida, deixava-se secar o couro. Êste processo é difícil e custoso. A vantagem da escultura em madeira para base da modelagem da máscara é que os traços ficam mais nítidos que com o gesso e não se arrisca a estragar o molde como quando se usa um material menos resistente.

Deixando de lado o processo clássico, mais complicado, de fabricação de máscara, daremos o de adaptação de uma máscara comprada na loja.

2) Em época de carnaval, são encontradas à venda máscaras de cartão. Essas máscaras podem ser transformadas e usadas como máscara de comédia. São máscaras feitas em série, de pasta de papel, em matrizes de metal; têm a vantagem de se adaptarem facilmente ao rosto, pois as medidas são bem feitas. As formas é que são vulgares, o material pouco resistente e o colorido, geralmente, horrível. Será necessário, então, recortá-las, mudar alguns relevos, reforçá-las e repintá-las.

A primeira operação é a *lavagem da máscara*, com água e escôva para tirar a pintura. Deixa-se secar e corta-se à altura do lábio superior, se se quer uma meia-máscara. Mas só corte após a lavagem e secagem, para

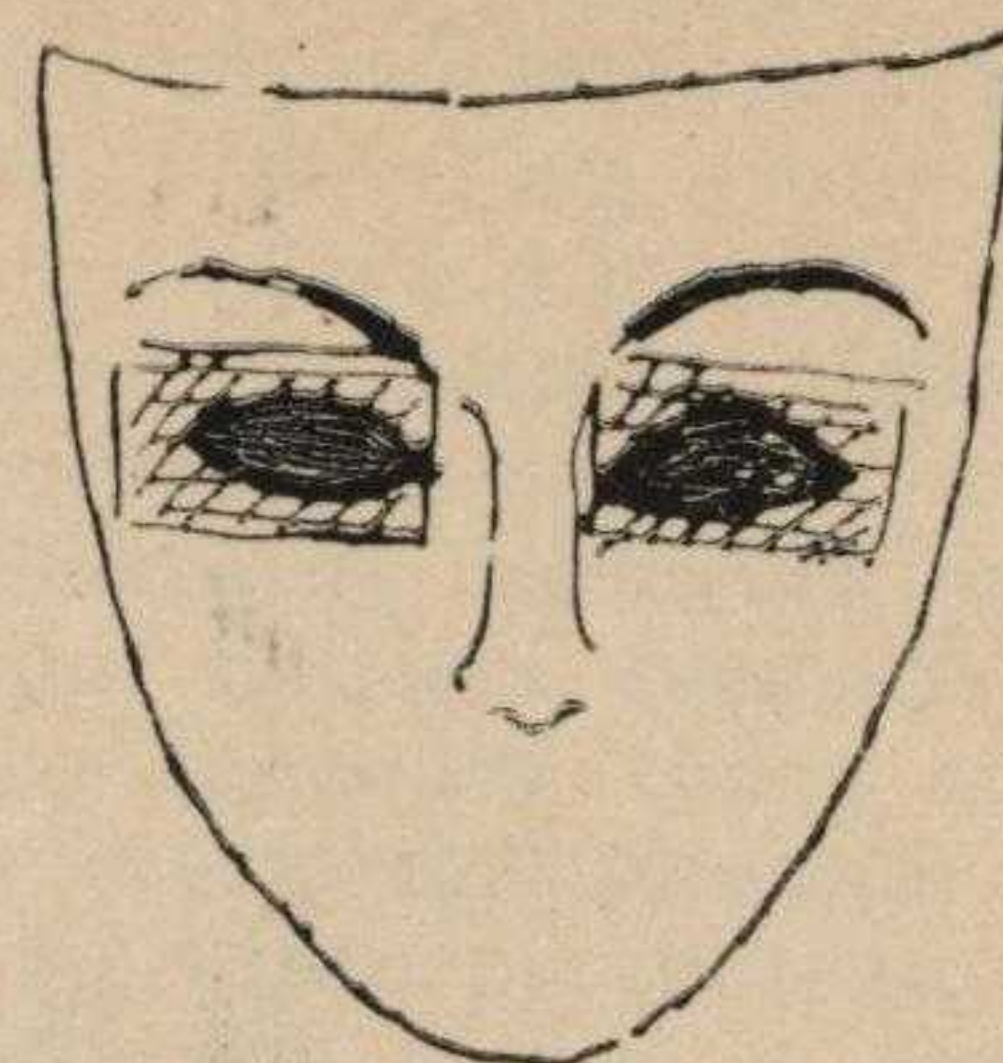


Fig. I

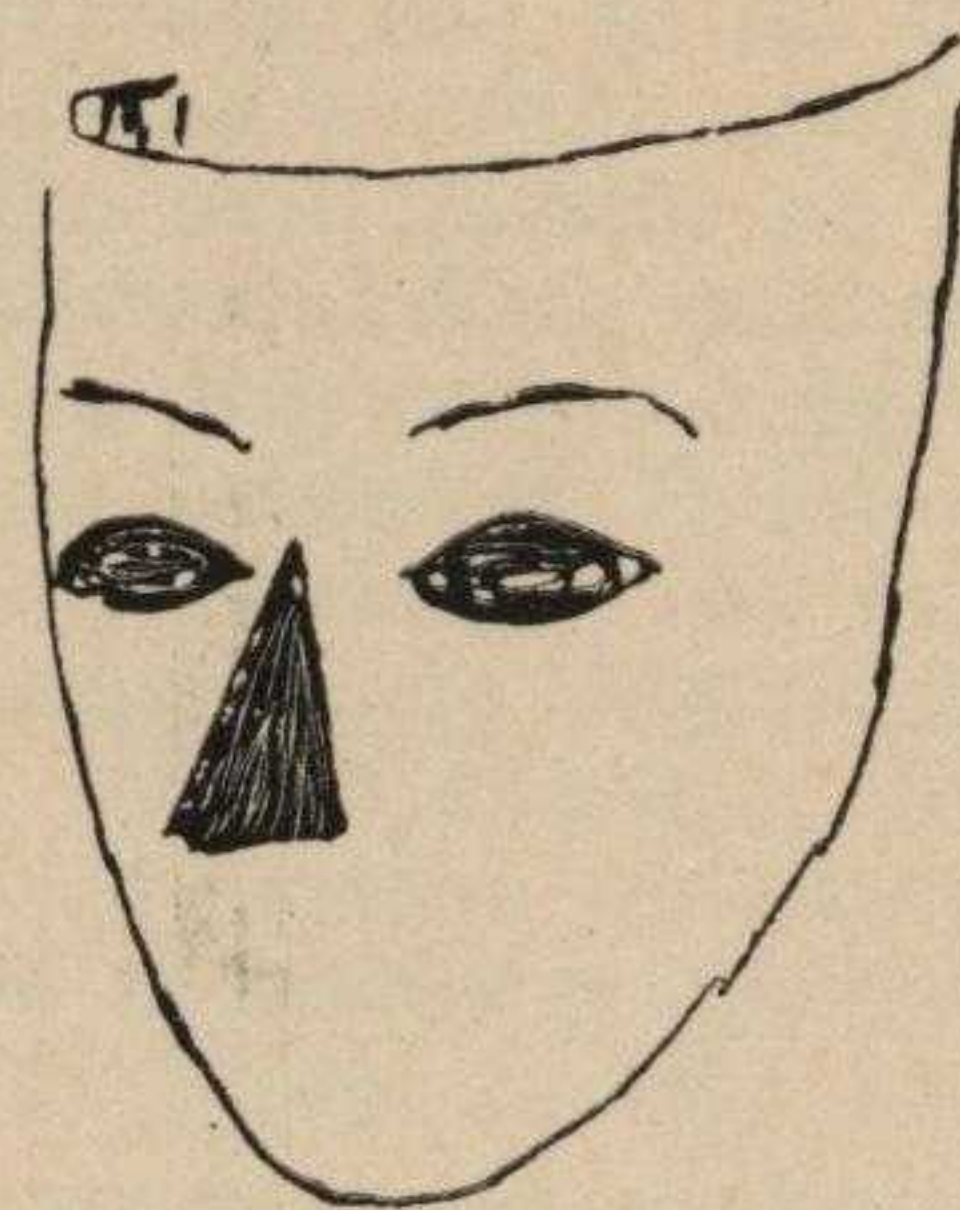
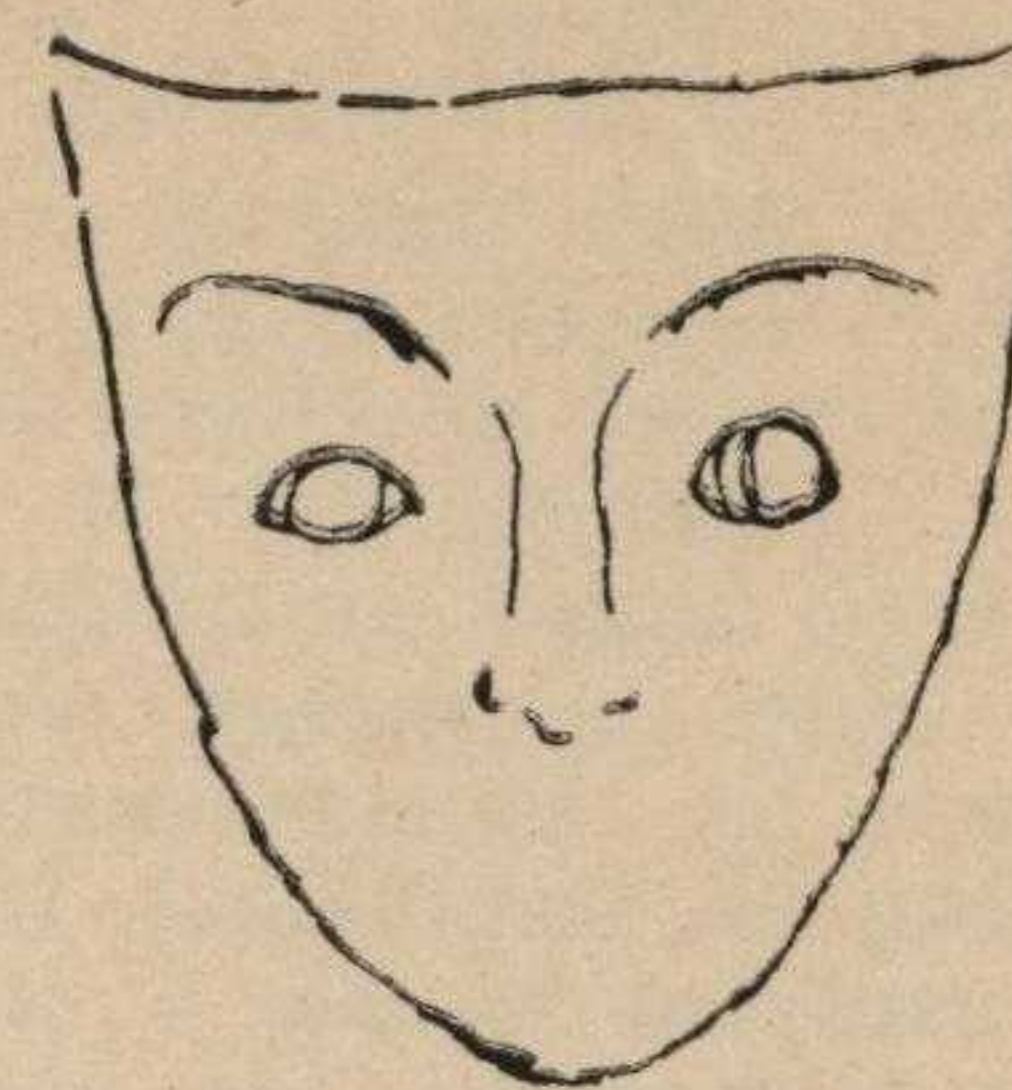


Fig. II



não deformar completamente. Sendo necessário, modificam-se alguns relevos da máscara. Por exemplo, se quer máscara com olhos menores, cobrem-se os olhos com papel e cartolina (fig. 1). Se quer um nariz maior, mais grosso, ou arrebitado, corta-se o da máscara com uma lâmina e faz-se outro ou com papel cortado, ou cartolina, ou então modela-se com argila, e papel colado. Isto se faz da seguinte maneira: cortado o nariz, coloca-se por dentro da máscara, no lugar cortado, uma bola de gesso mole e armado sôbre ela um pequeno cilindro de terra ao qual se dá pouco a pouco a forma de nariz desejada. (Fig. 2) Passa-se parafina e cobre-se com papel rasgado (jornal e grude). Quando o papel seca, tira-se a terra pela parte de dentro da máscara. O mesmo processo pode ser usado para outras partes da máscara: sobancelhas, maçãs do rosto, testa, etc. Feito isto, reforça-se a máscara: cola-se algodão (tecido) na parte de dentro e tarlatana na parte de fora. Põe-se para secar com cuidado a fim de não deformar a máscara. Em seguida, pinte.

Êsse processo está ao alcance de qualquer amador e permite que se obtenha um grande número de máscaras diferentes, sem muito trabalho. Quando a máscara é simples, o processo é fácil. Entretanto, nunca use a máscara como comprou, pois essas máscaras só podem servir depois de adaptadas.

No próximo número dos *CADERNOS*, daremos o processo de fabricação da máscara com cartolina e pano.

(Adaptado do livro *Fabrication du Masque*, de Henri Cordreaux, Ed. Bourrelrier & Cie.)



## A Máscara no brinquedo dramático

Virginia Valli

A máscara a ser usada no brinquedo dramático deve ser uma máscara improvisada, isto é, de fabricação fácil e rápida, a ser feita pela própria criança. Deve ser leve e confortável, com a abertura dos olhos bem grande (para evitar que a criança sinta vontade de tirá-la para ver melhor). Quando o personagem tiver falas, deve-se cuidar que a abertura da boca seja bem larga, ou que a máscara seja cortada acima do lábio superior. As histórias a serem dramatizadas com máscara devem ser curtas e sem complicação de situações e movimento. Por exemplo:

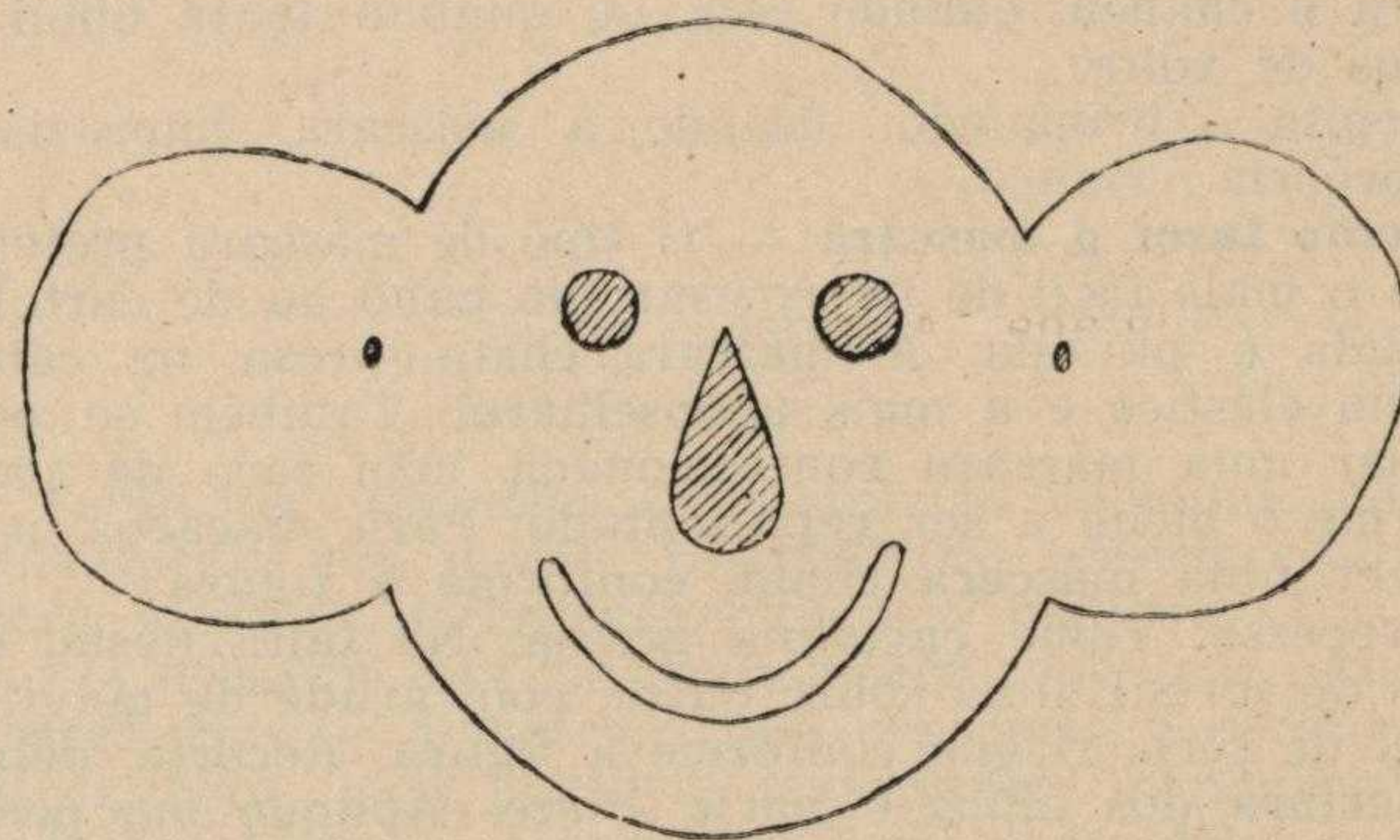
### O VENDEDOR DE CHAPÉUS

Um vendedor de chapéus seguia para a cidade com sua mercadoria (chapéus de palha ou chapéus improvisados com folhas de jornal). Ao passar pela floresta, sentindo-se cansado, coloca a mercadoria no chão e senta junto a uma árvore para descansar. Em seguida adormece. Os macacos, trepados nas árvores, observam o homem durante algum tempo. Depois descem das árvores, (um de cada vez) aproximam-se do homem, apanham um chapéu, colocam na cabeça e sobem novamente. O homem acorda, procura os chapéus e não encontra. Ajoelha e ora, pedindo a deus que o faça encontrar os chapéus. Ao olhar para cima, avista os macacos enchapelados. Começa a fazer gestos, pedindo aos macacos que devolvam os chapéus. Os macacos só fazem imitar os gestos do homem e não devolvem nada. Afinal, enfurecido, o homem tira o chapéu que tem na cabeça e joga ao chão. Os macacos fazem o mesmo. Ele recolhe os chapéus e foge, perseguido pelos gritos dos macacos.

Roteiro — Coloque bancos formando a floresta, sendo cada banco uma árvore. Escolha quem vai representar o homem e quais querem ser macacos. Tome tantos chapéus quantos são os macacos e mais um para o homem usar. Se não dispõe de chapéus de palha, improvise com jornal dobrado, no feitiço conhecido. Colocados os bancos, cada criança sobe à sua árvore.

1) Vozes de macaco (gritos e guinchos) durante algum tempo. Ao sentir a aproximação do Homem, os macacos param de gritar. Podem também se agitar, saltar, coçar, imitando mímica simiesca. Para isso, recomende que observem quando da visita ao jardim zoológico.

2) Homem se aproxima, de chapéu à cabeça, aparência cansada. Passa em frente das árvores, sem ver os macacos. Senta-se a um canto (direita ou esquerda, ou de preferência ao lado oposto à sua entrada). Enfia o chapéu na cabeça cobrindo os olhos para dormir, depois de ter colocado os outros chapéus ao lado, no chão. Adormece. Pode roncar. Macacos observam o Homem e imitam seu ronco durante algum tempo.



3) Macacos percebem os chapéus. Desce um macaco, pé ante pé, apanha um chapéu, cobre-se e sobe novamente. Homem continua dormindo. Descem a seguir um a um os outros macacos até que todos tenham apanhado um chapéu e colocado na cabeça. Homem continua dormindo.

4) Homem começa a acordar, ou acorda com o próprio ronco mais forte, ou com um guincho, espreguiça, esfrega os olhos e se levanta. Macacos o imitam em silêncio: espreguiçam, esfregam o olho, bocejam e fingem que levantam.

5) Homem procura os chapéus. Macacos observam.

6) Homem começa a gesticular e fica cada vez mais nervoso e aflito. Dá volta em torno das árvores procurando. A mímica do homem deve ser repetida pelos macacos, em silêncio.

7) Homem ajoelha e reza (pode falar). Olha para cima e vê os macacos. Ergue-se e pede. Estende a mão a cada macaco, que imita o gesto do Homem sem, contudo, entregar o chapéu. Homem estende a mão, macaco idem, em silêncio. O jogo dá oportunidade a que a criança invente cada dia novos gestos de desespero: tirar o chapéu e colocar de novo, rodar o chapéu na cabeça, bater os braços, ameaçar, etc., tudo dependendo do nível, da imaginação e da experiência de cada grupo.



8) O Homem, afinal, verifica que está sendo imitado. Tira o próprio chapéu e atira ao chão. Os macacos fazem o mesmo. Ele recolhe os chapéus e sai rapidamente com receio de ser seguido pelos macacos, que guincham.

Este brinquedo pode ser feito com crianças a partir de cinco anos e também excepcionais. Dá oportunidade a que a criança se interesse e observe a mímica, atitude e voz de animais, procurando imitá-los. Por isso, peça que elas **façam como faz o macaco**, em vez de mandar que elas façam como a professora acha que o macaco faz. Faça o jogo como improvisação, dando as convenções do brinquedo: árvore é banco, formando floresta; macacos gesticulam e guincham, mas não falam; o homem pode falar, quando procura o chapéu, quando reza ou quando tenta obter os chapéus de volta.

Repita o brinquedo, usando a máscara improvisada pela própria criança.

**Como fazer a máscara** — O tipo de máscara preferido aqui é o mais fácil de improvisar: de pano ou de cartolina recortada e pintada. A máscara chata, presa na cabeça com um elástico é a mais aconselhável. Também se poderia usar uma máscara confeccionada com saco de papel, conforme o bicho a ser representado. Para macacos, pode-se fazer uma máscara chata, conforme a figura.

Processo: Tome cartolina grossa. Na falta desta, cole folhas de jornal, uma sobre outra, com grude de polvilho. Depois de seco, risque conforme a figura. Recorte, deixando abertura dos olhos e nariz. Pinte. Aplique um pedaço de elástico na altura das orelhas.

Complemento ou elemento inicial da indumentária, a máscara deve ser utilizada quando o personagem representado pela criança não corresponde à sua idade e fisionomia. Por exemplo no **Jogo de São Nicolau**, que daremos num dos próximos CADERNOS: o São Nicolau, o açougueiro e sua mulher (que deviam ser representados por adultos) usam máscara, enquanto os três meninos guardam o rosto descoberto. A máscara deve ser **forçada** no mesmo sentido que a roupa e composta em relação direta com ela, o vice-versa. Deve haver uma linha geral que será, sobretudo, indicada e acentuada pelo nariz, de cores nítidas e pouco numerosas. Nem naturalismo, nem cópia de uma figura real, mas estilização do personagem no burlesco ou no grave, evitando todo excesso de policromia.



Se o personagem é mudo, pode-se deixar a máscara inteira (V. jogo **O Vendedor de Chapéu**); se o ator vai falar, usa-se a meia-máscara que cobre apenas a parte superior do rosto. Esta se adapta mais facilmente ao rosto e não dá a linha às vezes incômoda de separação da cabeça do pescoço. Na fabricação da máscara deve se ter em conta o queixo do ator, cuja forma pode variar completamente o aspecto da máscara. O fato de se ver o queixo e a boca da criança dá mais vida à máscara, conferindo-lhe uma mobilidade que não impede, entretanto, a fixidez do tipo.

As máscaras de bicho têm muito gasto em jogos infantis. Daí a necessidade de se encontrar um meio de fabrico que torne a máscara leve e confortável, evitando-se o uso da máscara de arame, pesada e perigosa. A solução são as máscaras de cartolina grossa, cortadas em perfis que se aplicam um ao outro, ligados por outra tira de cartolina. Estas são as mais leves, mas só podem ser usadas por personagens mudos.

(Livro consultado: **Les Jeux Dramatiques dans l'Éducation**, Leon Chancerel)



## Valor Pedagógico do Teatro de Máscaras

Helena Antipoff

Como todo teatro, o teatro de máscaras é um feliz estratégia para imprimir um sentido às mais variadas atividades que, reunidas, formam um acontecimento — o espetáculo. Nada é mais artificial em pedagogia que a imposição aos adolescentes de uma série de exercícios desconexos, que por mais úteis que possam ser, não decorram de uma necessidade, de uma motivação interna. Ora, um espetáculo é facilmente adotado pelos jovens como um objetivo interessante e, prevendo o prazer que a festa possa causar aos convidados, pais, amigos e crianças que nela compareçam, geralmente se entregam aos preparativos com bastante entusiasmo.

O teatro de máscaras tem um valor peculiar: o artista apresenta-se ao público camuflado. Desaparecendo sob os feições fantásticos de um personagem irreal, o ator perde uma grande parte do seu EU social, convencional e, protegido pela máscara, menos acanhamento sente em externalizações por mais esquisitas e exageradas que sejam.

O grotesco da máscara e dos gestos provoca facilmente bom acolhimento e riso da platéia, e o herói se sentindo recompensado, continua com melhor êxito ainda.

Outro fato digno de nota no teatro de máscaras: a escolha do personagem, quando deixada à espontaneidade dos jovens, evidencia certa congruência entre algumas das tendências do jovem e os atributos da máscara; às vezes, as relações são diretas, outras — opostas e, parece haver motivos compensatórios. Assim é possível que a máscara do Leão seja escolhida por um adolescente de características leoninas pronunciadas, enquanto outros há também que, sem nada possuir do rei-animal, nutrem aspirações fortes para o comando. Um "cordeirinho", submisso e dependente, procurará realizar no personagem do leão a sonhada ditadura.

Máscaras de macaco, porco, boi, peru, arara, urubu, pavão e outros tantos podem ajudar nossos meninos a expressar, em trejeitos de cada um dos animais que representarem, os seus próprios problemas de vida. Nem sempre capazes de compreender o teor intelectual de uma sátira, vivem-na em sua dinâmica emocional e descarregam boa dose de sua afetividade longamente armazenada na inibição do tímido, nas explosões dos agressivos, na agitação dos inquietos.

Nas mãos de hábeis educadores e finos psicólogos, o teatro de máscaras pode se tornar assim um excelente meio para reestruturação do caráter mutilado por tantas adversidades da sorte ou pelos erros de uma educação imprópria.

O teatro de máscaras, assim, talvez mais que o teatro de bonecos, e mais certamente que uma dramatização comum "en chair et os", pode ser considerado como uma excelente atividade pedagógica com adolescentes e desajustados.

## Exercícios com Máscara

Feitas os exercícios de expressão corporal indicados seguidamente em nossos CADERNOS anteriores, o ator poderá, a seguir, fazer exercícios com máscara.

É a máscara dita "máscara nobre" que será usada nesses exercícios — a máscara sem expressão e cortada à altura da boca, para permitir, mais tarde, a palavra.

À medida que o aluno aprende a "fazer falar o corpo", fica-se admirado da fidelidade com que essa máscara imóvel e inexpressiva segue a expressão corporal daquele que a usa; a máscara ri, tem medo, olha, e'c. Torna-se o rosto de um velho ou de um jovem, dum homem importante ou de um vagabundo. Dêsse simples pedaço de pano, de papelão, de madeira ou de couro, souberam se servir os atores da antiguidade, da idade-média, da *commedia dell'arte* e mais próximos de nós, os discípulos de Jacques Copeau, notadamente Louis Jouvet e Charles Dullin. Em todas as épocas e em todos os países, tanto no ocidente como no oriente e extremo-orientes, o uso da máscara trouxe a força de sua expressão particular.

Quando, entretanto, o comediante, em lugar de *coiffer* a máscara nobre, usar máscara de estilo pessoal, de expressão definida, de personalidade bem marcada, êle receberá uma injunção, uma inspiração corporal que lhe fará tomar a aparência, na silhueta e nos gestos, do personagem indicado pela máscara.

A máscara é empregada aqui exclusivamente como um meio de educação do comediante chamado a representar de rosto descoberto.

Antes de passar aos exercícios práticos, assinalemos aqui alguns princípios básicos. Não se trata, contudo de uma receita, mas de um método que pode ser proveitoso para aqueles que têm alguma aptidão. A técnica serve o talento, mas não o substitui. É preciso notar que estes princípios são lugares comuns para todos aqueles que se preocupam com a estética e a expressão do corpo humano.



**Direfentes centros do corpo humano.** — Do estudo do corpo humano em movimento, pode-se notar:

1) um **Centro de Fôrça** que se situa nos rins e que os egípcios simbolizavam pelo signo do Touro. Daí partem visivelmente todos os esforços do busto e dos membros;

2) um **Cen'ro da Personalidade**, que se situa no alto do peito, séde da autoridade do personagem e que impõe a **presença** do ator;

3) uma **Região mais especificamente expressiva** formada pelo pescoço (inclinação da cabeça, alto do busto e braços).

Entenda-se isto como um dado teórico, não absoluto. Pode-se, em certos casos, exprimir pelo jôgo do busto e das pernas, por exemplo, ou dar uma impressão de autoridade e de presença, pelo dorso. Todavia, esses princípios geralmente verdadeiros servirão de base aos **exercícios com máscara**, tornando-os inteligíveis e permitindo ao aluno simplificar sua pesquisa e encontrar um estilo.

**Os diferentes planos do corpo humano** — De frente, de costas, de perfil, três-quartos — são as posições simples que o corpo do ator ocupa em relação aos espectadores. Mas essas posições podem se complicar, desde que todo o corpo não está num plano único. Assim: busto de frente e cabeça de perfil. Entre os que se serviram mais particularmente dos **planos opostos**, citemos ao acaso: Miguel Ângelo, na escultura e Buster Keaton, como ccomediante.

A esses planos paralelos ou opostos, ajuntemos as posições abertas ou fechadas. (Vide CADERNOS ns. 3, 5, 6, 8, 11 e 22). Assim como para os planos, as posições podem ser abertas para todo o corpo (peito para frente, braços em cruz, joelhos para fora) fechadas para todo o corpo, queixo baixo, dorso encurvado, braços cruzados, joelhos para dentro), ou estarem em oposição (busto aberto, por exemplo, e pernas fechadas).

Esses planos e posições dão uma expressão própria. Essa expressão é perceptível ao artista como ao espectador que, sem saber porque, encontra nela a mesma significação.

Posições calmas, posições atormentadas, posturas cômicas, posturas trágicas, encontram sua expressão pelos planos paralelos ou opostos, pelas posições abertas ou fechadas. Tomemos por exemplo o Cristo Crucificado que, apesar do naturalismo de certos espanhóis, está longe de ser, do ponto de vista da expressão física, tão impressionante para o espectador como a imagem de certos supliciados. Porque a posição do Cristo é em plano **paralelo** e em **posição aberta** (braços e joelhos), enquanto as imagens de supliciados são mais geralmente em **planos opostos** e **posições fechadas**. Assim, ao horror causado em nós pela idéia do suplício, se acrescenta a imagem espetacularmente atormentada.

**O encadeamento nos gestos.** O corpo humano em movimento deve obedecer a uma lei de estética: encadeamento dos gestos e das posições.

Entre dois gestos expressivos ou duas posições expressivas, é preciso um gesto ou uma posição intermediária que liga. Sem isso o ator será incoerente. Dessa incoerên-

cia pode nascer a comicidade. Certos dançarinos de **music-halls** americanos se servem dessa incoerência proposital nos gestos para criar um estilo e tirar efeitos cômicos. Como regra geral, evita-se fazer voltar o corpo ou uma parte do corpo diretamente à posição ocupada anteriormente: essa espécie de ida e volta não é satisfatória. Assim, a mão que está no peito e que cai ao longo do corpo não voltará imediatamente ao peito, mas começará por se dirigir a um terceiro ponto no espaço para depois voltar ao peito; da mesma maneira, o ator que partiu de um ponto do palco não poderá voltar a êle pela mesma linha reta, mas usará um ponto intermediário formando um triângulo com o ponto de partida e de chegada dessa ida-e-volta.

Chamemos, por convenção, esta regra de **triangulação**.

Há ainda outra regra — a do **girar do corpo em torno do eixo**. Uma das aplicações mais simples desta regra é: o ator voltando sôbre si mesmo, de que se trata na segunda parte.

Assim como há posições calmas e atormentadas, cômicas ou trágicas, há movimentos calmos (triangulação, girar em torno do eixo) ou atormentadas (ida e volta brusca).

Quando o ator, no proscênio, se volta para o fundo, traça no chão um círculo do qual, por exemplo, seu lado direito forma o centro; êle vai a uma porta e volta ao proscênio — passando por um terceiro ponto; do fundo, êle deverá sempre se voltar sôbre sua direita, operando assim um movimento contínuo e no mesmo sentido. Daí uma impressão de repouso para o espectador.

Não esqueçamos que o movimento brusco ou a posição atormentada deve ser exceção, e o movimento contínuo e a posição calma, a ação ordinária. Isso, contudo, não exclui a intensidade. Desconhecer essa verdade é fatigar o espectador, usar os efeitos e, finalmente, diminuir a intensidade da expressão.

**O RÍTIMO NO MOVIMENTO** — Não é unicamente composto de rápido e lento, de imobilidade ou de movimento. É preciso acrescentar como elemento essencial ao ritmo no movimento humano, no teatro, a **densidade muscular**. Um movimento lento, mas fortemente executado pelos músculos tensos tem uma maior intensidade no espetáculo que um gesto rápido e mais leve.

Aqui, como anteriormente, é o que é calmo que deve predominar e servir de fundo ao que é intenso. O que é calmo: ritmo regular; o que é intenso: lentidão excessiva, esforço muscular, movimentos rápidos ou bruscos. Note-mos que um ritmo regular pode ser **regularmente irregular**, como e mcertas cenas de Molière em que o personagem ouve uma fala que o põe continuamente em tensão, para acalmá-lo logo depois.

Em todo caso, um gesto ou uma sequência de gestos ou de movimentos do corpo deve terminar sôbre um ponto forte e não sôbre um ponto mais fraco. Da mesma forma, um movimento leve e rápido é valorizado por uma parada brusca. É, ao contrário, atenuado por uma parada progressiva. Há, entretanto, muitos casos em que a práti-



cã contrária dessa regra obtém ótimo resultado. Em estilo literário como no estilo artístico, o conhecimento dos princípios é uma formação, mas não uma servidão.

É preciso evitar a todo custo que o exercício de máscara acabe por se tornar — e é o que acontece muitas vezes — uma experiência intelectual. Toda tentativa de simbolismo, de convenção deve ser afastada; o exercício de máscara deve ser “a tradução pelo corpo de personalidades, de sensações e de sentimentos exigidos pelo objeto dramático, esta tradução devendo tender para a maior clareza e fidelidade possíveis.

Por isso, o aluno partirá do concreto para o abstrato, da observação para a imaginação, do particular para o geral, do simples para o complicado.

Assim, o aluno só vai procurar a tradução de uma realidade moral (o avaro, o orgulhoso) depois de se ter habituado muito tempo à tradução de uma realidade física (um bêbedo, um velho); só tentará fazer viver um ser que ele terá imaginado depois de ter observado longamente em torno de si as silhuetas, os gestos, os reflexos, etc.

**Primeira série** — O aluno ou os alunos (estes exercícios são excelentes em grupos; olhá-los fazer é também, educativo; cada um se revezará junto do monitor) se colocam diante do monitor, o corpo bem distendido, espírito livre, a máscara na mão esquerda.

Aprende-se a colocar a máscara (ou meia-máscara, ou máscara de loja, de traços regulares, pintada de uma só cor uniforme, sem realismo) num movimento único: a mão esquerda veste a máscara, a direita firma o elástico na parte posterior da cabeça.

O monitor diz uma palavra, o aluno pensa a idéia a ser expressa, a princípio sem mexer, depois, pouco a pouco, ele toma uma posição que traduz corporalmente o sentido da palavra dada.

O monitor deixa o aluno algum tempo na posição para que ele tome plena consciência dela, depois diz **stop** e o aluno retoma a posição de relaxamento.

Neste momento o monitor discute com os alunos o resultado obtido dirá se compreendeu como simples espectador e procurará acentuar a fidelidade, a clareza do tema e a eloquência (isto é, a força de convencer que se depreende da posição tomada). Sua crítica deve ser negativa e motivada. “Não faça isso porque...” e não deve comportar conselho diretos como “faça esse gesto...” Da mesma maneira que numa boa aula de declamação, não se deve dar a intonação, nos exercícios com máscara não se deve impor um gesto: é o aluno que deve achar o gesto segundo sua sinceridade e seu temperamento. A única parte positiva da discussão será a enunciação de regras gerais.

O aluno deve ter o hábito de só erguer a máscara para falar quando terminar o exercício. Isto por um motivo de ordem psicológica e para guardar a importância da máscara.

O monitor para evitar perda de tempo, deverá anotar antecipadamente as palavras num caderno. Pode-se voltar muitas vezes às mesmas palavras.

Eis a seguir um exemplo de lista de temas para toda a primeira série de exercícios, na ordem de progresso e de dificuldade.

A) **Sem mudança de personalidade:** 1) manejar objetos fictícios (dar o hábito de observar precisa e minuciosamente) como: descascar uma laranja; enxugar a louça, pintar um quadro, desatar um barbante, fazer a barba, tricotar, arrumar livros na estante... etc. Não fazer aqui nenhum gesto explicativo ou simbólico; deve-se, pela precisão da observação e da reconstituição, sugerir o objeto, sua forma, uso, peso e qualidades: (fragilidade, rugosidade, etc.) carregar um balde d'água vazio e cheio, dobrar um lençol, etc.

2) Sensações: frio, calor, cansaço, etc.

3) Atividade dos sentidos: ver perto ou longe, ouvir um ruído violento ou um ruído apenas perceptível, tocar um objeto áspero ou liso, etc.

4) Privação de algum dos sentidos ou membros do corpo (cego, surdo, maneta, paralítico, etc).

5) Esforços: lançar, receber peso leve, pesado, objeto pequeno, puxar uma corda, etc.

6) Sentimentos simples: alegria, tristeza, medo, riso, curiosidade, etc.

Aqui o monitor relembra regras já dadas: a significação dos planos, dos centros, afim de demonstrar a sua importância.

(Do livro **L'Expression Corporelle du Comédien**, Jan Doat)



## Técnica de Palco

### Efeitos Sonoros

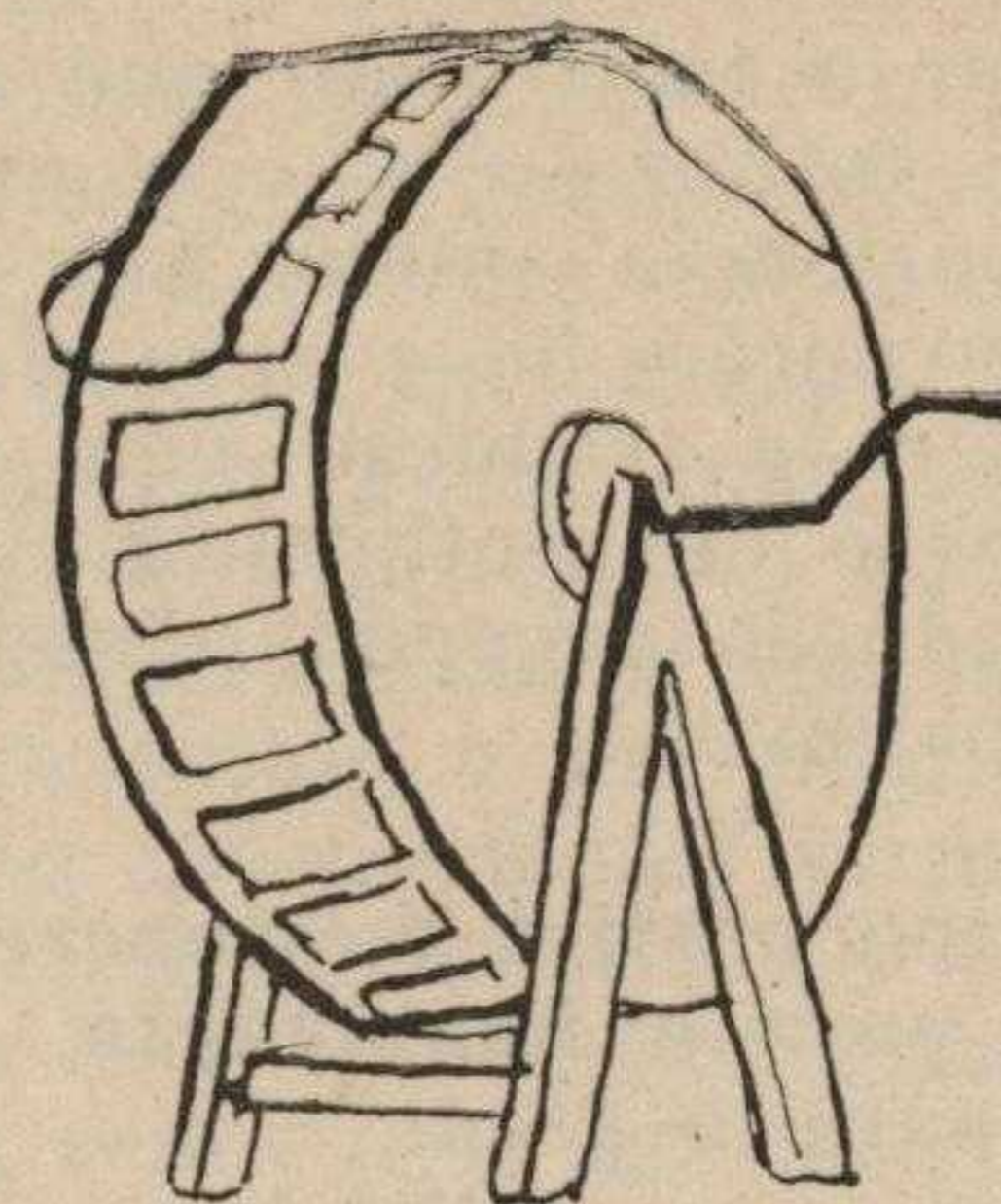
Os efeitos sonoros no teatro não podem ser nunca de uma realidade total. Eles nos ajudam a criar o clima da peça, juntamente com a luz, o cenário, roupas, etc. Sob este prisma é que devem ser julgados e criticados.

Atualmente, para se produzir um efeito sonoro, o recurso mais usado é o disco, com o amplificador. Os ruídos gravados, que no rádio são perfeitos, não saem tão bem no teatro. Isto porque, aqui, o som estará em contacto mais directo com o público e a menor falha ou defeito será logo percebida. Além do mais, os sons produzidos por discos nunca são bem gravados e são quase irreconhecíveis. No rádio, usam sempre a sonoplastia manual para suprir a deficiência do disco. Há também o inconveniente de não se poder controlar exactamente as entradas. O ruído participa do clima da peça como se fôsse uma personagem. Qualquer atraso ou erro na "deixa" implica no descontrole dos atôres. O disco pode ser usado para ajudar os efeitos sonoros manuais, mas nunca como substituto destes.

E é por isso que os efeitos manuais devem ser utilizados, na medida do possível.

Ao usarmos os efeitos sonoros, é preciso ter sempre em mente duas coisas: a) aproximarmo-nos o mais possível da realidade; b) termos em vista o estilo da peça. Para isso, ao criar-se um efeito sonoro, começa-se por procurar ouvir o mais possível o som que se está querendo imitar, isto é, é preciso analisar o som — ver o seu volume, tom e ritmo. Feito isto, procura-se descobrir ou fabricar instrumentos que produzam o som desejado. Obtido o som, chegou então a hora de submetê-lo à aprovação do diretor. É bom frisar aqui que, às vezes, não há a mínima relação entre o método usado para produzir um som e a maneira pela qual êle é obtido na vida real.

Apesar de já existirem alguns processos mais antigos para se produzirem certos ruídos, este é o campo do teatro menos explorado. Portanto, cabe a nós, agora, trabalharmos um pouco e usarmos nossa imaginação para reerguer esta parte técnica tão esquecida mas que tem o seu real valôr.



Nas peças infantis levadas pelo O TABLADO, conseguimos efeitos maravilhosos de sugestão e ritmo. Por exemplo: o barulho da personagem "Prima Bolha", de "Pluft", foi conseguido da seguinte maneira: uma vasilha de lata com água pela metade. Sopra-se na água por meio de um tubo de borracha. Para se conseguir um bom efeito (eram preciso quatro ou mais bolhas), variamos a grossura do cano de borracha.

No "Rapto das Cebolinhas", para conseguirmos dar o ambiente de mistério, o "ladroão" era sempre acompanhado por um barulho característico: reco-reco e tambor, no qual se batia com escovinha de "jazz".

O triângulo serve para imitar as batidas de um relógio ou então para dar o tom de alegria. A marimba é de muito efeito nas cenas líricas.

Damos aqui algumas sugestões de como obter certos efeitos sonoros.

**PASSARINHOS:** existem vários apitos que imitam passarinhos. Pode ser feito também por assovio.

**SINOS:** usam-se sinos mesmo ou então várias barras ou canos de tamanho e grossura diferentes, penduradas por arame ou barbante.

**APITO DE FÁBRICA:** um apito qualquer adaptado a um aparelho de pressão ou então a uma câmara de ar cheia.

**AVIÃO:** um ventilador de pás grossas, onde se introduz um papelão bem grosso.





**AVALANCHE:** uma tábua relativamente comprida e não muito lisa. Coloca-se a tábua bem inclinada e deixam-se rolar nela pedras, pedaços de madeira, cacos de vidros, etc.

**CAVALO ANDANDO:** uma casca de côco serrada ao meio. Batem-se os pedaços de côco um no outro, dando-se o ritmo desejado.

**CHUVA:** duas rodas de tamanho regular, ligadas entre si por uma tela de arame. Abre-se um orifício numa das rodas, por onde são introduzidos grãos de arroz ou feijão. Cobre-se a tela com papel de embrulho. As rodas são movimentadas por uma manivela colocada na extremidade de um eixo que liga as duas rodas. Este aparelho é sustentado por um tripé. (vide fig. 1).

**GALINHAS:** caixinhas de papelão duro. Faz-se um furo no fundo da caixinha, de tamanho suficiente para se introduzir uma linha encerada. Puxa-se a linha e obtém-se o cacarejar das galinhas. Não se deve tampar a caixa.

**TROVOADA:** uma folha lisa retangular de zinco, presa na parede por um dos lados. Para se obter a trovoadas, agita-se a parte solta.

**VIDRO OU LOUÇA QUE SE QUEBRA:** dois caixotes. num deles são colocados pedaços de vidro e louça de tamanhos diferentes. Basta despejar a louça de um caixote para outro.

**VENTO:** duas rodas (maiores que as da chuva) ligadas entre si por ripas com as arestas para cima. As rodas são sustentadas por um tripé e são movimentadas por uma manivela. Coloca-se por cima da roda dupla uma lona grossa ligeiramente prêsá (vide fig. 2).

**SAPO:** caixa de fósforo, com elástico em volta. Puxa-se o elástico.

**TRENÓ:** usam-se vários guisos.

**TIRO:** bate-se com um martelo em espoletas.

**Edelvira Fernandes**



## O que vamos representar?

### O Pastelão e a Torta

(Medieval de autor desconhecido)

Tradução de Claudio Fornari

Farsa em um ato

ANÁLISE: Julião e Balandrot vivem das trapagens que fazem. Julião ouve, por acaso, as recomendações do Pasteleiro à sua senhora, para que entregue a determinado portador, mediante um sinal combinado, um pastelão que será comido, mais tarde, por êle e seus amigos. De posse do segredo, Julião convence Balandrot de se apresentar à Pasteleira, fazendo-se passar pelo portador que mais tarde seria enviado. Entusiasmado com êste primeiro sucesso, Balandrot quer agora obter uma sobremesa. Julião se oferece então para ser, desta vez, o enviado. Nada consegue, entretanto, a não ser uma "entrevista" direta com o Pasteleiro enganado. Sentindo-se injustiçado, já que não fôra o único a comer o pastelão, Julião consegue convencer Balandrot de que somente a êle, Balandrot, a torta será entregue. "Gentilmente" convidado a entrar, sairá mais depressa do que esperava... sem, contudo, perder a coragem para novos "assaltos"...

MORALIDADE: Nem sempre uma lição é tão bem aproveitada quanto se poderia esperar.

PERSONAGENS: Julião e Balandrot (dois malandros; para efeitos cômicos, pode-se fazer com que um seja gordo e o outro magro); Pasteleiro (cheio de sí); Pasteleira (coquette).

ASPECTO: Farsa medieval, cujo texto está modernizado. A representação deve ser a mais natural possível, em ritmo vivo e alegre.

CENÁRIO: estilizado (pode ser substituído por uma cortina neutra e elementos bem simples: árvore, banco, pequena casa construída em compensado, etc.)

ROUPAS: medievais estilizadas, cores alegres.

QUEM PODE MONTAR: Grupos de amadores, colégios, clubes.

PÚBLICO: qualquer.

## CENA I

- BALANDROT** — (Passeando pela cena com as mãos no bolso e a cabeça enterrada nos ombros) Brrrr... brr...
- JULIÃO** — (sentado no banco, com ar triste) O que é que há, compadre?
- BALANDROT** — Êste frio me mata, compadre! Se ao menos tivesse um bom casaco.. Brr...
- JULIÃO** — O meu foi feito num grande alfaiate.
- BALANDROT** — Que é que há, compadre?
- JULIÃO** — Êste frio também me mata. Também com êste casaco tão ralo. Bem se vê que não sou nenhum ricaço.
- BALANDROT** — E eu? Sou por acaso milionário? Tenho frio... e tenho fome... Estou furioso por não ter um só vintem na bolsa! Isto, decididamente, não é situação para um homem de minha idade. A menos que... eu arrisque o pescoço pedindo emprestado.
- JULIÃO** — Mas não se enforca ninguém por pedir emprestado.
- BALANDROT** — Mas se enforca muita gente por não poder pagar o que deve! E eu, se não tentar qualquer coisa, só me resta ficar aqui de bôca aberta, à espera de algum pitêu, que não tem razão nenhuma de vir parar sozinho no meu estômago... pobre estômago... Ah! meu pobre estomogozinho...
- JULIÃO** — A vida é dura mesmo. Em vez de falar do seu estômago, fariamos melhor negócio se descobríssemos um meio de comer sem ser enforcado. (Cada um procura de lado)
- BALANDROT** — Aih!
- JULIÃO** — Ah!
- BALANDROT** — Não. (Continua procurando)
- JULIÃO** — Ah!
- BALANDROT** — Ah!
- JULIÃO** — Diabo! Não vejo nada a fazer a não ser ir a um albergue qualquer onde se coma a regalar sem soltar os cordões da bolsa.
- BALANDROT** — Eu não conheço nenhum albergue assim. Em tôda parte se paga para comer. É curioso, mas é assim.
- JULIÃO** — (suspirando) Só nos resta mesmo mendigar de porta em porta.  
(Saem cada qual para um lado)
- BALANDROT** — (Voltando-se) Ê!
- JULIÃO** — (Voltando-se) Ê.
- AMBOS** — Ê.  
(Julião sai)
- BALANDROT** — Tem piedade, meu bom senhor, de um pobre fenômeno que tem fome duas vezes por dia e até três. Uma monstruosidade da natureza que tenho no estômago.



CENA II

**GAUTHIER** — (Aparecendo à porta) Meu amigo, eu não tenho dinheiro. É minha mulher quem guarda a bolsa e, no momento, ela não está. Mas passe lá por volta do Natal e nós lhe daremos uma boa esmola. (Balandrot resmunga e se afasta)

CENA III

**JULIÃO** — (Aproxima-se da casa gemendo) Boa gente, uma esmola, pois sou muito desgraçado. (Pausa. Grita com raiva) Estou dizendo que sou um desgraçado e que preciso de qualquer coisa para pôr no estômago.

**MARION** — (Aparece) Meu marido não está em casa e é ele quem guarda o cofre. Volte lá por S. João que nós lhe daremos uma boa esmola (Fecha a janela).

**JULIÃO** — (Parodiando) Volte lá por S. João que lhe daremos uma boa esmola! É um ofício engraçado êste de comer sem trabalhar. Ora! Deixemos essa tarefa para o compadre Balandrot... (senta no banco)

CENA IV

(Durante esta cena Julião permanece escondido atrás do banco)

**GAUTHIER** — (Saindo da casa) Mulher, jantarei na cidade, hoje. A respeito do pastelão, fica combinado que mandarei uma pessoa buscá-lo.

**MARION** — Está bem, você sabe que sem sua ordem não faço nada.

**GAUTHIER** — Ótimo! Só entregue o pastelão à pessoa que lhe fizer um certo sinal.

**MARION** — É qual será êsse sinal?

**GAUTHIER** — Nem bilhetes, nem conversa. Arranjarei um moleque ou um velhote qualquer de-sempregado. Meu mensageiro se dará a conhecer segurando o dedo mindinho assim (mímica). A êste sinal você entregará o pastelão e o despacha logo.

**MARION** — (Repete a mímica sozinho) Até logo. (Ele sai e Marion repete mais uma vez a mímica e entra em casa)

CENA V

**BALANDROT** — (Entrando, observa um pouco Julião que está deitado no banco, imóvel, sonhador) Como? Arranjou alguma coisa?

**JULIÃO** — (Sentado) Bolas! Me alimentaram com palavras. E Você?

**BALANDROT** — Também. É sempre a mesma coisa. É a mulher que guarda a bolsa, mas volte pelo Natal que nós lhe daremos uma boa esmola.

**JULIÃO** — (imitando) É meu marido que tem o dinheiro. Nós lhe daremos uma boa soma, lá por S. João.

**BALANDROT** — Esta vida é um buraco!  
(Julião começa a andar)

**JULIÃO** — Que vida, meu Deus! (Pausa) Tive uma idéia!

**BALANDROT** — O que?

**JULIÃO** — Nada! (Continua andando) Se eu lhe indicar um meio..

**BALANDROT** — De comer? Vá dizendo!

**JULIÃO** — (Pausadamente) É o seguinte: Vá nesse seu passinho em direção daquela casa onde mora a encantadora pasteleira. (À parte) Cruzes! Encantadora! Uma fechadura de cadeia tem melhor aspecto. Suponhamos que você lhe diga...

**BALANDROT** — Inútil! Ela já me deu um bruto fora!

**JULIÃO** — Escute aqui. Suponhamos que você lhe diga: venho da parte do seu Gauthier buscar um certo pastelão que ele espera para um banquete.

**BALANDROT** — Bem...

**JULIÃO** — Compreendeu?

**BALANDROT** — Sim: Venho da parte do seu Pastelão...

**JULIÃO** — (Gritando) Venho da parte de um certo senhor gordo... Não. Venho da parte do seu Gauthier buscar um certo gordo pastelão...

**BALANDROT** — Isso não é difícil.

**JULIÃO** — E para provar que você é mesmo o portador, você tem que segurar o dedinho de D. Marion assim (mímica). Ande depressa!

**BALANDROT** — (Aproxima-se da por'a, faz o gesto, interroga Julião)

**JULIÃO** — Isso mesmo.

**BALANDROT** — (Aproxima-se e torna a voltar) Mas...

**JULIÃO** — Vá, vá!

**BALANDROT** — Vou tentar... (Volta subitamente para Julião) E se o marido não tiver saído ainda?

**JULIÃO** — Eu o vi sair com meus próprios olhos.

**BALANDROT** — Está bem, vou lhe apertar o dedinho (Aproxima-se da casa). A que ponto chegamos! (Al'o) Ola! (Bate) Ô de casa!

**JULIÃO** — (Sai esfregando as mãos) Comeremos regaladamente, antes de S. João!

CENA VI

**BALANDROT** — Senhora... Senhora! Senhora!

**MARION** — Que é que há?

**BALANDROT** — (De uma vez) Venho da parte do seu Paste... do seu Gauthier. Ele me disse



- que viesse buscar um certo pastelão que todos estão esperando para o jantar.
- MARION** — **(Desconfiada)** Mas antes de lhe mandar, não lhe disse êle alguma palavra... algum sinal para eu saber que o senhor veio mesmo da parte dêle?
- BALANDROT** — **(Confiante)** Não disse nada, mandou que eu fizesse assim...
- MARION** — É êsse o sinal combinado. Espere um pouco que vou lá dentro pôr o pastelão num prato para que não se perca nenhum pedacinho.
- BALANDROT** — Oh! Fique tranquila. Teremos o cuidado de comê-lo até a última migalha.
- MARION** — **(Voltando)** Que disse?
- BALANDROT** — Disse... disse que havia perigo.  
**(Marion entrega o pastelão)**
- BALANDROT** — Terei tanto cuidado com êle, bela senhora, quanto um caolho com seu único olho.

#### CENA VII

- BALANDROT** — **(Só)** Ela poderia ao menos me desejar bom apetite **(Olhando amorosamente para o pastelão)** Um pastel... um rico pastelãozinho... **(Dança com o pastelão)** Santo pastel, abençoi o pasteleiro, a sua pombinha e a sua prole! **(Olhando o pastelão)** Um pastelão macio que faria descer para o inferno todos os habitantes do paraíso. **(Coloca o pastelão no banco).** Senhor pastel! Realíssimo pastelão! Eu te saúdo **(Inclina-se respeitosamente)**! Digníssimo e saborosíssimo senhor. Balandrot, o pobre diabo vos convida esta noite para jantar. **(Rola ao chão, pernas para o ar, de alegria).** Um pastelão para mim! Um pastelão só para mim! **(Levantando-se lentamente)** Um pastelão dentro de mim **(Amorosamente)**! Eu o morderei lentamente, comerei devagarinho... êle é meu... é meu... muito meu...  
**(Julião en'ra enquanto Balandrot termina a última frase)**
- BALANDROT** — **(Vendo-o)** Êle é nosso, muito nosso. De nós dois, Julião e eu.

#### CENA VIII

- JULIAO** — Você! E com pastelão!
- BALANDROT** — Senhor Julião, apresento-lhe Sua Alteza, o Pastelão, nosso convidado desta noite.
- JULIAO** — Então? Não disse? E você fez um bom trabalho!
- BALANDROT** — **(Segurando o pastelão respeitosamente)** O Sereníssimo Pastelão...
- JULIAO** — Miam... miam...
- BALANDROT** — O pastelaníssimo pastelão...

- JULIAO** — Miam... miam...
- BALANDROT** — O pastelaníssimo Pastelão!
- JULIAO** — Miam... miam... **(Saem babando de entusiasmo, numa autêntica dança de gulodice)**

#### CENA IX

- GAUTHIER** — **(Entra furioso)** Sim senhor! Que desaforo! Como é que se deixa na porta, esperando inútilmente, um convidado como eu? Nunca vi gente tão grosseira. Chego todo alegre, toco a campainha, ensaio uma linda saudação... e nada! Grito Ola!, digo o meu nome, torno a tocar, torno a saudar e a berrar meu honraado nome... e nada! **(Ameaçador)** Mas saberei me vingar **(Bate na porta)**. Agora vou saborear o pastelão com a minha pequena Marion. **(Silêncio. Bate com mais força)** Será que hoje tôdas as portas estão fechadas para mim? **(Bate)**
- MARION** — Ué! Porque todo êsse barulho? Já de volta? E o jantar com os amigos?
- GAUTHIER** — **(Mal humorado)** Bati, bati, ninguém respondeu. Meus amigos devem ter se esquecido do dia. **(Com voz doce)** Mas não tem importância, farei a festa sem êles, só com a minha Marionzinha.
- MARION** — Pena que a nossa mesa esteja tão pobre. Só nos resta uma torta.
- GAUTHIER** — He! He! Brincalhona... está se esquecendo do pastelão?
- MARION** — O pastelão? Que eu saiba não existem dois pastelões.
- GAUTHIER** — **(Inquieto)** Que é que você quer dizer?
- MARION** — O seu portador não entregou o pastelão?
- GAUTHIER** — Que portador?
- MARION** — O que veio cá e que, como tínhamos combinado, apertou o meu dedinho.
- GAUTHIER** — **(Contendo-se)** Às vêzes é contra a sua vontade que um marido chega ao ponto de dar uma surra na mulher. Mas há casos em que isso é preciso para a segurança do lar. **(Furioso)** Você pensa que sou tolo?
- MARION** — **(Irritada)** Mas o que é isso? Você sabe muito bem que o pastelão...
- GAUTHIER** — **(Interrogando-a)** Você o comeu?
- MARION** — **(Sufocada)** Oh!
- GAUTHIER** — Se você o comeu, esganada, farei digerilo a porretadas! Que fez do pastelão? Vou lhe...
- MARION** — **(Interrompendo)** Como ousa me fazer de palhaça, depois de ter enchido essa enorme barriga? Bandido, ordinário, vilão...
- GAUTHIER** — Cale a bôca, mulher!



**MARION** — Mentiroso! Patife! Celerado!  
**GAUTHIER** — Que fêz do meu pastelão, responda!  
**MARION** — Já disse que vieram...  
**GAUTHIER** — Você insiste em me fazer de idiota, quando chego de barriga vazia e não encontro nada para comer? Vai ver agora o que é um marido furioso. **(Puxa-a para dentro de casa. Ouve-se barulho de pancada e gritos de Marion)**

#### CENA X

**BALANDROT** — **(Com volúpia)** Ah... não posso mais nem respirar.  
**JULIÃO** — Estou cheio. Uf! Que jantar!  
**BALANDROT** — Pois eu **(Aponta para a barriga)** tenho um lugarzinho onde há ainda uma vaga. Uma torta com creme, por exemplo, encheria muito bem êste cantinho.  
**JULIÃO** — **(Eufórico)** Talvez, sem forçar muito...  
**BALANDROT** — Então vá bater à porta da pasteleira e traga...  
**JULIÃO** — Pode deixar, conheço bem o terreno.  
**BALANDROT** — Bem, vá então buscar a sobremesa desta refeição de arcebispo. **(Vai saindo e pára)** Mas lembre-se de que somos sócios e que tudô que arranjar deve ser dividido com o outro.  
**JULIÃO** — Combinado, meu compadre. Metade para cada um. **(Balandrot sai)**

#### CENA XI

**MARION** — **(de dentro)** Ai... ai... ai... mamãe, estou morta de pancada! Tratar assim sua Marionzinha... ai... ai...  
**JULIÃO** — **(Batendo)** Ó de casa! Abra a porta, boa senhora!  
**MARION** — **(Aparecendo)** Que deseja?  
**JULIÃO** — Parece que o pastelão esteve suculento... Vim agora busiar a torta. O dedinho, faz favor!  
**MARION** — Não é preciso. Você me parece sincero. **(a parte)** A torta está mesmo a seu gosto. Mas êle não mandou buscar também a bebida?  
**JULIÃO** — É verdade, já ia me esquecendo... Esqueço sempre alguma coisa. Dê-me um vinhozinho...  
**MARION** — Quantas garrafas?  
**JULIÃO** — Quantas? Uma, duas. Uma e depois outra.  
**MARION** — Vou buscar três.  
**JULIÃO** — Estão me tratando como se eu fôsse um príncipe. Êsses pasteleiros estão nos arranjando um banquete!  
**(Gauthier sai, se aproxima sem barulho de Julião e lhe dá uma bofetada)**

**GAUTHIER** — Meu pastelão! Que fêz do meu pastelão? Responda ou mando enforcá-lo.  
**JULIÃO** — **(Defendendo-se)** Senhor, mentiram-lhe. Nunca vi pastelão algum em minha vida.  
**GAUTHIER** — Ladrão, canalha! Toma, patife! **(Bate)**  
**JULIÃO** — Meu bom senhor, meu honrado senhor!  
**GAUTHIER** — Que fez do meu pastelão?  
**JULIÃO** — Informaram mal ao meu caro senhor. Nunca vi êsse tal pastelão. Não estou entendendo...  
**GAUTHIER** — Já vou fazer você entender. **(bate)** Então, comeu ou não comeu?  
**JULIÃO** — Ai! ai! Pare, por favor. Sim, comi tudo. Dois, três, quatro, dez.  
**GAUTHIER** — Não, foi um só. Um soberbo pastelão. Toma! Responda! Quero o meu pastelão. Onde está êle?  
**JULIÃO** — Ui! Ui! Escondido, senhor.  
**GAUTHIER** — Onde?  
**JULIÃO** — Num lugar nada fácil de achar.  
**GAUTHIER** — **(Levantando a bengala)** Vou te ajudar, bandido. Onde escondeu o pastelão?  
**JULIÃO** — Numa barriga... Na minha senhor pastelão... senhor Gauthier. Na barriga de meu companheiro... Por favor, afaste êsse bastão de mim, que eu conto tudo. Ouvei, por acaso, quando estava descansando ali, a história do mensageiro e do dedinho de sua senhora.  
**GAUTHIER** — E depois?  
**JULIÃO** — Então minha fome convidou meu companheiro para vir buscar o pastelão.  
**GAUTHIER** — Ah, já sei. E agora, você veio buscar a torta.  
**JULIÃO** — Mas não sou culpado, meu caro senhor. É o meu companheiro. Êle viu a torta quando veio buscar o pastelão e mandou-me apanhá-la. Havíamos combinado dividir tudo.  
**GAUTHIER** — Ah! compreendo, celerados! Já que dividem tudo, vá buscar seu companheiro para que êle receba a sua parte nas pancadas. Sinão te mando enforcar.  
**JULIÃO** — Muito justo, muito justo, senhor. Porque não terá êle o seu quinhão na surra, se eu tive o meu no pastelão?

#### CENA XII

**BALANDROT** — **(entrando)** E então, e a torta de amêndoas?  
**JULIÃO** — Ah! era de amêndoas? Meu bom Balandrot, a senhora é quem está cuidando dela e me disse: O mensageiro que veio buscar o pastelão tem que ser o mesmo que vem buscar a torta. Se quisermos co-



- BALANDROT — mer a torta, é você quem deverá buscá-la. Sempre eu (com ar superior). Você me deixa louco. Sou eu o único que sabe o que quer dizer a palavra trabalho.
- JULIÃO — Você tem razão, Balandrot. Fará melhor trabalho que eu. Vá buscar a torta.
- BALANDROT — Sim, irei. Ela vale a amolação. Oh! A torta! O pasteleiro deve ter a mão leve...
- JULIÃO — Ah! Sim, a mão leve. Isso você vai ver logo...

#### CENA VIII

- BALANDROT — (Batendo com fôrça) Olá! Depressa, minha senhora. (Marion aparece) Venho da parte de seu marido, para levar a torta.
- MARION — Pois, não. Entre. O senhor deve estar cansado.
- BALANDROT — Obrigado, estou com pressa.
- MARION — Oh, sim! Mas tome alguma coisa (Ele entra. Ouve-se a voz de Gauthier. Barulho e gritos de Balandro!)
- VOZ — Ai, piedade! Ai! ai! Por piedade! (Vê-se somente o pé de Gauthier que o atira para fora)
- GAUTHIER — Eis a torta, mensageiro do diabo!
- BALANDROT — (No chão) Socorro! Estou morto! Ai!
- JULIÃO — (Entra, mancando) E a torta?
- BALANDROT — (Levantando-se com dificuldade) Não é tão boa quanto o pastelão. Você me jogou num belo amassador de pão. Bate como um louco! Mas era preciso dividir, não?
- JULIÃO — Era preciso dividir, não era? Não seja ciumento, tive também o meu quinhão.
- BALANDROT — Que a peste leve o pasteleiro, a mulher e aquela torta!
- JULIÃO — O pastelão era melhor.
- BALANDROT — Melhor? Era sim. Sagrado pastelão!
- JULIÃO — E depois, não custou nada.
- BALANDROT — O diabo, a sua torta!
- JULIÃO — Console-se, compadre. Comemos antes das festas de S. João.
- BALANDROT — Se a gente pudesse comer mais um pouco até o Natal...  
(Olham-se, como se acabassem de decidir qualquer coisa)
- OS DOIS — Piedade, meu bom senhor! Alguma coisa para matar a fome de dois pobres diabos que ainda não jantaram!

Esta farsa, juntamente com "O Môço Bom e Obediente", constituiu o primeiro espetáculo apresentado pelo O TABLADO, em 1951. No elenco: Eddy Rezende Nunes, João Sergio Nunes, Jorge Leão Teixeira e Mario Rangel. Direção de M. Clara Machado, cenário de Jorge Hue e figurinos de Ivanize Ribeiro.



## Texto para Bonecos

### O Aprendiz e a Torta

Personagens: Patrão, Pinito e Dom Glutão.  
Cenário: Uma confeitaria.

(Aparece o Patrão com uma enorme torta)

- PATRÃO** — Creme e geléia!.. Nozes e chocolate!... (Coloca a torta na prateleira). Deliciosa!... Dulcíssima!... Estupenda!... (Chamando) Pinito!... Pinito!
- PINITO** — (Aparecendo) Patrão!... Patrão!...
- PATRÃO** — Olhe essa deliciosa torta de creme e geléia... Gosta?
- PINITO** — Se gosto!... Que beleza, Patrão!...
- PATRÃO** — Tire essa mão daí!... Proíbo que você toque nessa torta!..
- PINITO** — Estou só olhando, Patrão... (segura na torta).
- PATRÃO** — Tire a mão!... E não olhe assim... Está comendo a torta com os olhos... Cuidado, hein?!... E agora ponha na vitrine. Quem comprar a torta é que a comerá.
- PINITO** — Então eu comprarei.
- PATRÃO** — E você tem o necessário?
- PINITO** — Sim, Patrão... tenho fome...
- PATRÃO** — Sempre com essa palavra ordinária!... Fome!... Fome!... Olhe a barriga que eu tenho, e nunca sinto fome!
- PINITO** — Também; vive comendo!...
- PATRÃO** — Linguarudo!... Se como é porque tenho dinheiro para comprar minha comida!... E se tenho dinheiro é porque ganho com o suor do meu rosto!...
- PINITO** — Do meu rosto...
- PATRÃO** — Cale essa boca!... Os aprendizes devem trabalhar e obedecer... assim, quando forem maiores poderão levar dinheiro para ajudar sua mãe.
- PINITO** — A sua mãe...
- PATRÃO** — Se não ficar quieto obrigarei você a ficar aqui até meia-noite...

- PINITO** — Não fico quieto!
- PATRÃO** — Não fica quieto?... Olhe o que você fez com a minha confeitaria...
- PINITO** — Vai me pagar?
- PATRÃO** — Pagar!... Ora vejam só!... Pagar por que? Não me lembro...
- PINITO** — Não se lembra!... Pois faz um ano que não me dá nem um tostão!...
- PATRÃO** — Ah, sim, agora me lembro!... Falava de ordenado?... Tinha me esquecido... Faz tanto tempo!... Bem, sejamos conscienciosos... ponha a torta na vitrine... Ei, cuidado, hein?!... (Pinito sai com a torta). Esse Pinito é bôbo, faço êle trabalhar e não lhe pago... É um tolo... (Boceja). Estou cansado!... A manhã inteira sem fazer nada! Vou dormir. (Sai. Aparece Pinito com a torta. Deixa a torta na prateleira e canta).
- PINITO** — Você sabe, dona Torta, Senhora de marmelada, Faz um ano que trabalho Um ano não me pagam. (Acaricia a torta. Segura a torta e se retira comendo e cantando. Aparece Don Glutão).
- GLUTÃO** — Ei, pessoal!... Doceiro!.. Ninguém atende?... Bem, aproveitarei para comer um docinho!... Que delícia! Ninguém aparece?... Melhor. Comerei outro docinho!... Maravilhoso (Pinito espia) Ninguém está olhando... Comerei outro, outro, outro... (Entra Pinito). Quero uma torta assim... (Abre os braços) Com uma torre de chocolate.. Assim! (Levanta o braço) E uma torre de marmelada... Assim!... Com muitos confeitos, amêndoas e nozes... Muitos!... Muitos!...
- PINITO** — E confeitos?
- GLUTÃO** — Muitos!... De tôdas as côres!... Muitos!... Muitos!... Muitos!...
- PINITO** — E creme?
- GLUTÃO** — Dois andares de creme... Assim!... E avelãs!... Ah!... E castanhas!... Ah!... E côco!... Muito côco!... Muito!... Muito!... Muito!...
- PINITO** — E geléia?
- GLUTÃO** — Isso! Mais uma torre de geléia... Ah!... E confeitos em abundancia...
- GLUTÃO** — Muitos confeitos!... De tôdas as côres!... Muitos!... Muitos!... Muitos!  
(Entra o Patrão e procura a torta)
- PATRÃO** — A torta...! Onde está a torta!... Pinito, a torta!
- PINITO** — A torta?... Que torta, Patrão?
- PATRÃO** — Como, que torta!... Minha torta!
- PINITO** — Sua torta?... Não me lembro...
- PATRÃO** — Que é que você fez com minha linda torta de marmelada!... Você me paga!
- PINITO** — Não me lembro, Patrão... Porque não pergunta a Dom Glutão?
- PATRÃO** — Mais uma vez, Dom Glutão come minha preciosas tortas!...



**GLUTÃO** — Não senhor.  
**PATRÃO** — Sim senhor!... Você é um grandessíssimo glutão!  
**GLUTÃO** — Foi Pinito! Ele é que comeu a torta!... E os docinhos!... Muitos!... Muitos!... Muitos!...  
**PINITO** — Que malandro!... Ele comeu os doces!... vou me embora!.. (Para o Patrão)  
**PATRÃO** — Fora daqui, fora!  
**PINITO** — Mentiroso!  
**PATRÃO** — Melhor!  
**PINITO** — Ladrão!  
**PATRÃO** — Melhor!  
**PINITO** — Careca!  
**PATRÃO** — Agora que me chamou de careca não te pago nada!  
**PINITO** — Mentiroso, ladrão, careca! (Sai)  
**PATRÃO** — E o senhor, Dom Glutão... Tome!... Por ter sido tão guloso!... (Deixa dom Glutão estendido no chão). Mas não pense que vai sair com a torta... Abrirei sua barriga!... (Abre a barriga de Dom Glutão e tira de dentro várias coisas): Uma empada!... Uma laranja! Um tinteiro!.. Linguças!... Mas a torta não está aqui!... então foi Pinito quem comeu a torta!... Trapaceiro!  
**GLUTÃO** — (Levantando-se) Que horas são?  
**PATRÃO** — Meio-dia, comilão!  
**GLUTÃO** — Meio-dia! Que bom!... Vou comer, comer, comer!

(Do livro Ocho obritas para titeres, de Otto Xavier)

## Utilização Dramática de uma Fábula

### O Lavrador e os filhos La Fontaine

Personagens: O Recitante, o Lavrador e os Três Filhos.

Acessórios: uma cadeira colocada no centro, um pandeiro.

O Corifeu, munido de um pandeiro, se coloca próximo à cena. Sacode o pandeiro para chamar atenção e bate a três pancadas.

O Recitante entra à esquerda, dirige-se ao centro, pára e anuncia:

**RECITANTE** — O Lavrador e os Filhos (Depois, calmamente, vai à extrema direita e, de frente para a platéia, começa:)

**RECITANTE** — Trabalhem, trabalhem, que os meios não faltam.  
Pausa.

Indicando a coxa esquerda com a mão esquerda, continua:

**RECITANTE** — Um rico lavrador.  
Pausa. O lavrador entra, mãos às costas, arcando o torso, orgulhoso de suas terras, seu gado e sua fazenda.

Dirige-se ao centro.

Ligeiras batidas marcam seu andar.

**RECITANTE** — sentindo próximo o seu fim  
Batida forte de tamborim.  
O Lavrador pára. Leva as mãos ao peito, curva-se ligeiramente. Toma atitude de quem se sente, bruscamente atingido por moléstia grave.

Com dificuldade, dirige-se à cadeira, apoia-se nela com a mão direita.

Essa marcha lenta é marcada pesadamente pelo tamborim.

Senta-se com ar aflito. Batida violenta de tambor.

**RECITANTE** — manda chamar os filhos.  
O Lavrador, com as duas mãos, faz sinal aos filhos para se aproximarem.  
Dois entram da direita e se colocam perto do pai, um à direita e o outro quase atrás da cadeira.

O terceiro Filho entra à esquerda e se coloca à esquerda do pai.

Esse movimento é acompanhado pelo tamborim, que se agita.



**RECITANTE** — e lhes fala em segrêdo.  
Atentos, os Filhos se inclinam ligeiramente para o Pai.

**O LAVRADOR** — Cuidado!

**RECITANTE** — Lhes diz êle.

**O LAVRADOR** — Não vendam a fazenda que nos legaram os avós, pois há nela um tesouro escondido.

Muito interessados, os três filhos se inclinam um pouco mais, mas o pai é impedido de continuar acometido que é pela tosse. Inquietos, êles se agitam em tôrno do Pai. O da direita lhe bate na mão, o que está atrás, esfrega-lhe o rosto e as têmporas. O outro coloca-se de joelho e contempla ansiosamente o rosto do Lavrador.

**O LAVRADOR** — Não conheço o lugar.

Um tempo.

Mudança de atitude dos filhos, significando decepção.

Todos se levantam como se o encantamento tivesse se rompido.

O que lhe segurava a mão, deixa-a cair.

O que estava de joelho, se levanta.

Esses movimentos devem ser feitos com medida. Não forçar muito, afim de evitar **chanchada**.

**O LAVRADOR** — Mas com um pouco de perseverança vocês o encontrarão. Revolvam a terra, assim que chegue o tempo.

Cavaquem, cavem, não deixem um único lugar sem revolver a terra.

E o Lavrador morre.

Sua cabeça pende bruscamente sôbre o peito.

Batida de pandeiro.

Aflitos, os filhos se dispersam de cabeça baixa. Um vai à extrema esquerda, outro à extrema direita. Permanecem voltados para as coxias respectivas. O terceiro sobe ao fundo e fica imóvel, costas para a platéia.

O Lavrador está só ao centro. Olhos meio fechados, levanta-se lentamente, como sonâmbulo. Faz uma volta de 1/4 à esquerda, levanta com extrema lentidão, braço em oposição à platéia, até a horizontal, mão pendente como morta. Nessa posição se dirige lentamente para a esquerda e desaparece. O último jôgo do Lavrador é acompanhado por um ruido particular do pandeiro, obtido imprimindo-se ao instrumento um movimento de peneira.

Assim que o Lavrador sai, o Recitante recomeça. É importante que Êle retome o texto com alguma energia, afim de marcar bem a volta à vida.

**RECITANTE** — Morto o pai, os filhos revolvem a terra. Batida violenta de tamborim. Os filhos fazem meia volta. Nova batida. Os filhos evoluem rapidamente em cena.

Êles lavram a terra e a posição das duas mãos indica que seguram o cabo de uma charrua.

O movimento continua, à medida que o Recitante vai dizendo o texto aos poucos. Acompanhamento contínuo do pandeiro por meio dos guisos.

**RECITANTE** — Para cá,

Um tempo.

**RECITANTE** — Para lá,

Um tempo.

**RECITANTE** — De todos os lados.

Um tempo mais longo.

**RECITANTE** — E, assim, ao fim de um ano...

Os Filhos, evoluindo, vêm se colocar um atrás do outro, rosto voltado para o chão.

**RECITANTE** — A terra produziu muito.

O tamborim ritma então a marcha das colheitas. Os Filhos fazem a volta da cena apanhando as espigas com a mão direita, e colocando no vão do braço esquerdo, fechado em círculo sôbre o peito. Depois atiram o saco sôbre o ombro e, desaparecem à direita.

**RECITANTE** — Do tesouro escondido, nada encontraram. Para o pandeiro.

O Recitante se dirige ao centro e, voltado para a platéia, conclui.

**RECITANTE** — Tal pai mostrou sabedoria indicando aos filhos ao morrer o tesouro que na terra se escondia. Cumprimenta e sai pela esquerda. Três batidas de pandeiro rápidas. Agitação enérgica dos guisos.

Obs. — Apesar da indicação precisa das marcações, elas não precisam ser seguidas à risca, pois constituem elementos de uma pesquisa.

(Do livro **L'expression Dramatique et L'Enfant**, Éditions Fleurus)



## Dos Jornais

### O Teatro Comercial e as Subvenções

Cleber Ribeiro Fernandes

Muito se tem falado e escrito contra o sistema de subvenções miúdas distribuídas a tórto e a direito pelo SNT. Mas o que se deduz dos pronunciamentos da classe é que se fôsse proposta uma escolha entre o sistema em vigor e um atendimento às verdadeiras finalidades daquele órgão público, uma maioria esmagadora votaria pelo que aí está. Daí a necessidade de um mínimo de coragem para **contrariar**.

Os empresários se queixam de falta de casa de espetáculos, do peso dos impostos, de escassez de público; os atôres fogem para a televisão em busca de salários que lhes permitam um nível decente de vida; os autores clamam por oportunidades. As reclamações são justas, ninguém o nega, mas não teria chegado o momento de uma autocrítica que permitisse aos profissionais verificar até que ponto suas próprias atitudes geram ou, pelo menos, agravam tal situação?

Os empresários, ao que parece, decidiram-se pela duvidade, querem ter todos os direitos, mas fazem o possível e o impossível para se eximir de seus deveres. Por se tratar de uma "manifestação artística" (o que nem sempre é constatável), acreditam que o teatro deve merecer uma complacência indiscriminada, do público que paga e do Estado que fornece a subvenção. Como não podem obrigar o público a desembolsar dinheiro para ver um espetáculo que não o atrai, fazem-lhe tôdas as concessões, cabendo ao Estado **dar** sem nada exigir. Ora, por experiência própria, os empresários devem saber que vivemos numa época em que ninguém dá sem exigir algo em troca. Se aceitam como válido o **teatro comercial** porque êle agrada ao público, têm de aceitar também que o Estado só concorde em prestar a sua colaboração em troca de um teatro que atenda aos verdadeiros interesses de quem o sustenta, isto é, de quem paga imposto, isto é, de todo o povo. E o teatro que é feito entre nós, no momento, na melhor das hipóteses, atende ao interesse (ou ao gosto) de apenas 60.000 pessoas, isto numa cidade cuja população é contada aos milhões.

É verdade que tal como se encontra montado o nosso esquema teatral, não será fácil chegar-se a uma razoável reformulação. Podêres públicos e empresários, profissionais e platéias, todos se acham comprometidos num círculo vicioso, são "metade vítimas, metade cúmplices", como diria Sartre. Para rompê-lo é que se torna necessária à frente do SNT uma personalidade enérgica que não só conheça o meandros mais ou menos sombrios de nossa vida teatral, mas também esteja disposta a impor ao Teatro Brasileiro os interesses da coletividade.

Estaria o sr. Ministro da Educação disposto a encontrar o homem? Estaria a classe teatral disposta a apoiá-lo?

(Da revista *Arquitetura*, n. 14, agosto de 1963)

### Com Jorge Andrade sobre seu Teatro

Van Jafa

O dramaturgo Jorge Andrade tem um sucesso no palco do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, no seu 8.º mês (vovemorando inclusive o 15.º aniversário do TBC) com OS OSSOS DO BARÃO. Em parte, sua presente peça é considerada a outra face de A ESCADA, que está no Rio de Janeiro no cartaz do Teatro do Rio. Sobre seu teatro, revelamos o que se segue.

— "As peças que escrevi e algumas por escrever, tais como AS MOÇAS DA RUA 14, ALLEGRO MA NON TROPPO, OS CORONÉIS, O SUMIDOURO e AS CONFRARIAS, pertencem a um plano de trabalho, elaborado quando estava na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Plano organizado como tema, meta de trabalho, não como escolha de histórias. Em outras palavras: tenho um objetivo definido a atingir. O INCÊNDIO — peça já escrita — chegou a ser apresentada, há nove anos, no curso de dramaturgia daquela Escola, em seu atual desenvolvimento. Daí a explicação para o aparecimento destas peças, uma após outra, às vêzes em prazos relativamente curtos.

— Evidentemente que não estavam tôdas programadas. Algumas foram substituídas, outras apareceram depois, e duas ou três resultaram de outros trabalhos. Mas, tôdas tentavam exprimir uma mesma realidade.

— Posteriormente, dividi este plano de trabalho em "peças rurais" e "peças urbanas", procurando mostrar sempre dois lados do mesmo problema. No campo, o lado do fazendeiro e o do colono. Na cidade, o lado do tradicionalista e o das novas classes. Procurei também não tomar partido, registrando apenas as fases de um ameno processo. Por sua vez, todo conjunto teria uma peça conclusiva. Nas peças rurais, incluí A MORATÓRIA, O TELESCÓPIO, PEDREIRA DAS ALMAS, OS CORONÉIS e VEREDA DA SALVAÇÃO.

— As peças urbanas — AS COLUNAS DO TEMPLO, AS MOÇAS DA RUA 14, O INCÊNDIO, A ESCADA, OS OS-



SOS DO BARÃO e ALLEGRO MA NON TROPPO seguiriam o mesmo desenvolvimento das peças rurais. Para esclarecer melhor, eu diria que escrevi OS OSSOS DO BARÃO porque havia escrito A ESCADA. Uma conta a história do aristocrata que caiu e a outra do imigrante que sobe — partes de uma mesma realidade social. Se na A ESCADA, o personagem principal acusa o emigrante como um dos causadores de seus males, podendo dar a impressão de que eu o apóio, em OS OSSOS DO BARÃO, mostro quem é o emigrante, reconhecendo seu valor e seus direitos. Assim, os dois lados têm suas razões e uma explicação histórica e sociológica: se Antenor (A ESCADA) tem uma justificativa para ser o que é, Egisto Ghirotto (OS OSSOS DO BARÃO) também tem. Joaquim, em VEREDA DA SALVAÇÃO, só pode ser o que é. Mas o Joaquim de A MORATÓRIA também não pode deixar de ser o que é. O conjunto de coisas injustas que não podem deixar de ser o que são, forma uma sociedade injusta que não deixará nunca de ser o que é, na sua estrutura... Porém isto já escapa à competência de um dramaturgo, pois são outros que devem procurar as soluções. Penso que um escritor de teatro deve ser como um radiologista, êle radiografa e interpreta os males do homem, e os especialistas indicam os tratamentos refiro-me, naturalmente, aos grandes radiologistas e especialistas. Ê conhecido de todos o caso do médico que leu uma radiografia de cabeça para baixo e operou um pulmão são, deixando o doente. Consequência: matou o paciente.

— Assim como A MORATÓRIA e VEREDA DA SALVAÇÃO são dois lados — aparentemente independentes — do mesmo problema, A ESCADA e OS OSSOS DO BARÃO, também são. Assim como PEDREIRA DAS ALMAS tenta esclarecer as raízes do mundo de A MORATÓRIA, o TELESCÓPIO e OS CORONÉIS também. O SUMIDOURO descreverá as do mundo de A ESCADA, OS OSSOS DO BARÃO e ALLEGRO MA NON TROPPO. Daí a relação constante entre passado e presente em tôdas elas.

— As peças rurais e urbanas tratariam em blocos — tomando dois lados antagônicos, mas profundamente enraizados na mesma realidade de decadência de uma sociedade e o nascimento de outra. Como misturar em um todo conflitos rurais e urbanos? Somos um país de tradição de monocultura e, em São Paulo, o café foi o fator preponderante na formação da sociedade, ligando cidade e campo numa mesma expressão econômica política. Mas como todo processo já traz em si o germe de sua própria morte — aquela nova sociedade fatalmente entrará em decadência, se as leis que a regem continuarem as mesmas. A visão pessimista que pode estar contida aí não se refere aos destinos do homem mas sim à sociedade que o congrega.

— Para esclarecer melhor ainda ainda: PEDREIRA DAS ALMAS é fim e começo de um processo, como A MORATÓRIA também é. Naquilo que determinou a grandeza passada das duas, estava a destruição do homem. Numa, o ouro fácil à flor da terra e na outra ouro fácil nos galhos do cafeeiro. Nas peças urbanas, acontecerá o mesmo. Em

O SUMIDOURO, já estão os germes da decadência que aparecem em A ESCADA e OS OSSOS DO BARÃO que são fins de processo. Mas, se OS OSSOS DO BARÃO é fim de processo, é também início de um outro, que terá seu desfecho em ALLEGRO MA NON TROPPO.

— Antenor e Miguel sonham com a grandeza de seus avós. Urbana, Francisco Joaquim e Gomes também. Simultaneamente, como uma previsão do que ví, Egisto Ghirotto começa a sonhar com o tempo em que êle ainda era um simples colono. Com o ouro fácil das engrenagens das máquinas, seu mundo cairá também. Não se trata, portanto, só de fatores independentes — no campo ou na cidade — determinando uma repetição matemática de situações culturais ou sociais, estreitamente ligadas entre sí. Trata-se de formação de tôda a estrutura social daquilo que podemos chamar de **civilização paulista**, estrutura erguida sobre três ciclos: do ouro, do café e da máquina.

— Eu diria que o trabalho obedece a duas linhas mestras: uma que parte de PEDREIRA DAS ALMAS — determinada pelo fim do ciclo do ouro e vai terminar em A MORATÓRIA, que anuncia o fim do ciclo do café e o começo do ciclo da máquina. A outra que parte de O SUMIDOURO — começo da formação das elites paulistas — essencialmente agrária — e vai terminar em A ESCADA, que por sua vez anuncia a ascensão do emigrante em OS OSSOS DO BARÃO, começo de formação de uma nova elite — essencialmente industrial, pois a ascensão do emigrante coincide com o início do ciclo da máquina. O próprio movimento determina a intenção do trabalho, pois êle parte das sesmarias e das bandeiras e vai terminar no sítio, nas repartições públicas, nas seções dos Bancos ou nas Fábricas.

— Essas linhas, aparentemente desligadas, se entrelaçam em algumas falas em todo o conjunto, ou em rememorações de família, citações de fatos e, principalmente, na menção constante de três acontecimentos capitais: a crise de 29, a revolução de 30 e a ascensão do emigrante. Das treze peças programadas, apenas oito formam expressões de um todo, transformando-se assim, numa procura de causas para a colocação problemática de uma realidade brasileira.

Todo o meu trabalho tem se baseado e continuará se baseando nesta idéia.



(Do CORREIO DA MANHÃ)



# MOVIMENTO

ANNA LETYCIA, responsável por diversos excelentes cenários de peças de Maria Clara Machado (A Bruxinha que era boa, O Cavalinho Azul, Maroquinhas Fru-Fru) realizou em 1962 para O TABLADO os cenários e figurinos de O MÉDICO À FÔRÇA, de Molière (\*) ganhando com esse trabalho os prêmios de melhor cenógrafo e melhor figurinista do ano, atribuídos pelo CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT) do Rio de Janeiro.

Atualmente, ANNA LETYCIA está na Europa onde acaba de receber do júri da III Bienal de Paris uma Menção Honrosa pelo cenário que realizou para outra peça de Molière, "LE MALADE IMAGINAIRE".

É com especial satisfação que O TABLADO registra esse sucesso de sua colaboradora na Europa.

(\*) Vide o n.º 21 dos CADERNOS.

JOÃO BETHENCOURT, Diretor do Serviço de Teatros do Estado da Guanabara, passou três meses em Londres, atendendo a um convite da English Stage Company (Royal Court Theater), dirigida por George Devine, o qual esteve em visita ao Brasil no ano passado.

Durante essa sua temporada londrina, JOÃO BETHENCOURT trabalhou como assistente de George Devine na direção da peça "EXIT THE KING" ("Le Roi se Meurt", no original) de Eugène Ionesco, que está obtendo excepcional sucesso no palco do Royal Court Theater.

Outra colaboradora de O TABLADO e destes CADERNOS que passou alguns meses na Europa é BARBARA HELIODORA, responsável pela coluna de teatro do Jornal do Brasil.

BARBARA HELIODORA assistiu ao Festival Internacional de Edimburgo onde teve oportunidade de participar do Congresso do Drama que ali se realizou com a presença de numerosas personalidades do mundo teatral, entre outros: Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Arnold Wesker, Harold Pinter, Alain Robbe-Grillet, Martin Esslin, Kenneth Tynan, Jack Gelber, Marguerite Duras, Max Frisch, Laurence Olivier, George Devine, Agnes Moorehead, Edward Albee.

No Congresso, foram debatidos os seguintes assuntos: a) Quem faz o teatro de hoje: o autor, o diretor ou o ator?; b) Posições diversas do autor (engajamento vs. absurdo ou anti-realismo); c) Teatros e seus rivais: relações com cinema, televisão e outras artes interpretativas; d) Subvenção e Censura; e) Nacionalismo no teatro; f) O futuro do teatro, tendo BARBARA HELIODORA esclarecido, numa série de artigos para o Jornal do Brasil, que os melhores resultados alcançados durante aquela semana de debates se referem ao problema do autor, o problema do subsídio e da censura e o problema do nacionalismo.

No RIO DE JANEIRO, em 1963, o desaparecimento das companhias estáveis de teatro é um fato consumado. E talvez não seja mera coincidência se um dos melhores espetáculos apresentados até agora vem a ser A ESCADA, de Jorge de Andrade, produção do Teatro do Rio. Pois a companhia dirigida por Rubens Correia e Ivan de Albuquerque, se não possui exatamente um elenco estável, obedece há anos à orientação dos dois jovens diretores acima citados, tendo as suas últimas produções atingido um nível de alta qualidade.

Foi Ivan de Albuquerque (premiado no ano passado pelo CICT como o melhor diretor pela sua encenação de A INVASÃO, de Dias Gomes) que dirigiu A ESCADA, com cenário de Belá Paes Leme. Ótimas interpretações de Rubens Correia, Wanda Lacerda e Isabel Tereza, entre outros.

O Teatro Nacional de Comédia exibiu-se com um texto de valor: O CÍRCULO DE GIZ, de Bertolt Brecht, mas embora contasse com cenários e figurinos de excepcional qualidade de Anísio Medeiros, ajudados por belíssimas máscaras de Dirceu e Marie-Louise Nery, o espetáculo, dirigido por José Renato, não conseguiu atingir o nível desejado.



# TEATRAL

O Teatro Jovem, sempre sob a direção de Kleber Santos, continua desenvolvendo suas atividades e melhorando as instalações do seu teatro. Este ano, apresentou "AONDE VAIS, ISABEL?" de Maria Inês Barros de Almeida e TODO MUNDO RÍ, espetáculo formado por duas peças: A OCASIÃO DESFAZ O LADRÃO, de Flávio Migliaccio e o VASO SUSPIRADO, pequena obra-prima de Francisco Pereira da Silva, que ainda teve a seu favor deliciosos cenários e figurinos de Anísio Medeiros, cuja contribuição ao teatro carioca, nos dois últimos anos, tem sido contínua e de excepcional valor.

Estreou no mês de outubro uma nova companhia, encabeçada pela atriz MARIA FERNANDA, com a peça UM BONDE CHAMADO DESEJO, de Tennessee Williams, direção de Flavio Rangel, cenário de Napoleão Moniz Freire. Espetáculo de grande categoria, o seu ponto máximo é sem dúvida a interpretação de MARIA FERNANDA, que já representara aliás o papel de Blanche Du Bois na Escola da Universidade da Bahia e no Teatro Oficina de São Paulo, em 1962, tendo sido premiada com o SACI. Muito boas também as interpretações de Carlos Alberto e Jorge Chermes que se desincumbem dos difíceis papéis de Stanley Kowalski e Mitch, respectivamente. Lindo cenário de Napoleão Moniz Freire.

BOEING-BOEING, de Marc Camoretti, O BEM-AMADO, de Neil Simon, VAMOS CONTAR MENTIRAS, de Afonso Paso, UM DOMINGO EM NOVA YORK, de Norman Krassna, são alguns dos cartazes puramente comerciais que têm atraído grande público mas que pouca contribuição trazem ao teatro.



## NOTÍCIAS DE "O TABLADO"

A primeira produção d'O TABLADO em 1963 foi a discutidíssima peça do autor belga recentemente falecido Michel de Ghelderode, BARRABÁS. Dirigido por Maria Clara Machado, o espetáculo contou com cenários e figurinos de Arlindo Rodrigues, de quem foi a primeira contribuição para O TABLADO e máscaras de Dirceu Nery. O papel principal foi desempenhado por Claude Haguenuer.

Depois de encerrada a carreira de BARRABÁS, O TABLADO encenou a sua produção infantil anual, este ano A MENINA E O VENTO, de Maria Clara Machado. Com cenários e figurinos de Marie-Louise Nery, máscaras de Dirceu Nery e direção da autora, o espetáculo, de rara beleza plástica, tem sido sucesso de crítica e de bilheteria.



**Publicações e textos à disposição dos  
leitores na secretaria d'O TABLADO:**

	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

**LIVROS NOVOS**

YERMA, de Federico Garcia Lorca, em tradução de Cecília Meirelles, publicação da Editôra Agir, Coleção Teatro Moderno.

CALÍGULA, de Albert Camus, tradução de Maria da Saudade Cortesão, publicação da Editôra Civilização Brasileira, em sua Coleção Universitária de Teatro.

Pedidos para O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado,  
795, Jardim Botânico, Rio de Janeiro — Guanabara.