

28

cadernos de teatro

COLABORAÇÃO ENTRE AMADORES E PROFISSIONAIS: PIERRE-AIMÉ TOUCHARD

MANEIRAS DE ENSAIAR: CHARLES ANTONETTI

SENSIBILIDADE HISTRIÔNICA E INTERPRETAÇÃO: STARK YOUNG Francis FERGUSSON

USO DO ESPAÇO CÊNICO ILUMINAÇÃO CARACTERIZAÇÃO

QUE VAMOS REPRESENTAR: O MÔÇO BOM E OBEDIENTE

MOVIMENTO TEATRAL: JACQUELINE LAURENCE

DOS JORNAIS

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

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

Diretor-responsável — **João Sergio Marinho Nunes**

Diretor-Executivo — **Maria Clara Machado**

Redator-chefe — **Virginia Valli**

Secretário — **Vania Leão Teixeira**

Tesoureiro — **Eddy Rezende Nunes**

COLABORAM NESTE NÚMERO: Ian Michalski, Jacqueline

Laurence e Paulo Nolasco.

Neste número, tentamos, através de indicações, conselhos e sugestões, dar uma idéia de todos os elementos que compõem o espetáculo. É um número dedicado sobretudo ao diretor novo que resolve iniciar um grupo. A teoria, as idéias dos outros não substituem a prática do palco que, com o talento, formam a melhor escola do diretor. Por êle, verão os amadores que teatro é uma arte séria e difícil. Que a boa vontade e a improvisação não bastam para criar um espetáculo. Que o teatro, que parece acessível a qualquer um, exige uma técnica das mais complicadas. Que o aprofundamento sério dessa técnica, ligada ao talento, pode fazer um enorme bem a um grupo que inicia a aventura teatral e que, fazendo bem a si mesmo, o grupo, só então, fará bem aos outros. Que, unindo o conhecimento à vontade, os amadores poderão realmente suprir a tremenda falta que fazem os grupos profissionais no interior do Brasil. Poderemos, então, dizer com Vilar:

Não há amadores, não há profissionais: há aqueles que sabem distrair um público das suas aflições e dos seus desgostos. Amadores ou profissionais, precisamos seduzir, precisamos comover — esta é a exigência do teatro. E por que razão o dom de comover não seria um privilégio dos que têm pouca técnica, mas que têm coração? Porque seria uma propriedade dos que têm muita técnica e pouco coração?

Maria Clara Machado

amadores e profissionais devem ajudar-se uns aos outros

Pierre-Aimé Touchard

O bom senso pediria que amadores e profissionais, servindo o mesmo ideal, multiplicassem as ocasiões de colaborar. Infelizmente, não acontece isso: uma animosidade surda ou antes uma indiferença total fazem que a maior parte do tempo trabalhem ignorando-se uns aos outros e as iniciativas de aproximação permanecem extremamente raras.

Mas antes de ver como poderiam amadores e profissionais colaborar uns com os outros, busquemos as razões dos mal-entendidos. Na verdade, eles são numerosos e não é possível considerá-los todos como negligenciáveis.

Talvez seja necessário ir até as origens da vocação. No comediante profissional, a vocação é exigente porque corresponde não só a uma necessidade de fuga, mas a uma necessidade de ruptura com a realidade social. Na maior parte dos atôres, ela nasce do sentimento, justificado ou não, de um grave desentendimento ou, em todos os casos, de uma insatisfação no meio familiar. A maior parte das famílias no meio das quais se desenvolve uma vocação teatral são famílias desunidas. Um grande número de comediantes são órfãos de pai e mãe, sobretudo de pai. Outras vezes os pais são divorciados ou vivem num ambiente desagradável. Em resumo, a maior parte do tempo — digamos em 80% dos casos, conforme as pesquisas por mim feitas — a família ofereceu à criança o espetáculo de um certo fracasso, os pais preocupados com problemas incessantes, negligenciando atender às necessidades de carinho ou simplesmente de atenção do jovem, que se sente isolado e incompreendido e se convence da sua incapacidade de triunfar da dureza de suas condições. Assim ele sonha cada vez mais com um mundo ideal, em que os seres são puros, generosos, cheios de amor e onde ele próprio disporia de todos os dons que lhe parecem recusados, e mesmo até da força e da violência.

Assim chega o dia em que, depois de tomar consciência de que esse mundo ideal existe, não na terra, mas no palco, nossos cavaleiros do Absoluto decidem abandonar a família, imagem da sociedade e do mundo real, para se dedicar a viver, ainda que apenas algumas horas diárias, como os heróis de seus sonhos, isto é, como os heróis das peças de teatro. O comediante profissional procura, assim, muito menos imitar do que ser: quer ser Rodrigo ou Hamlet, ou Falstaff, ou Tartufo, e ser tão intensamente que o público, pelos aplausos lhe reconhece essa nova identidade, que admite e reintegra, assim, o filho pródigo, mas numa posição superior, na sociedade da qual fora condenado a desertar.

Essa ruptura do indivíduo com a sociedade, acompanhada dum desejo de revanche, da vontade de forçar o destino por caminhos não admitidos, não normais, parece ser assim o elemento característico da psicologia do comediante que decidiu — quaisquer que possam ser as consequências — consagrar sua vida ao teatro.

Diferença entre profissional e amador

Ora, o que diferencia o amador é que ele aceitou representar o jogo social e que, se sentiu como seu colega profissional, o desejo de se evadir do mundo real, esse desejo nele é apenas uma tentação e não o leva à ruptura definitiva. O público, para o profissional, é um obstáculo a vencer; para o amador, é um amigo a quem basta não decepcionar.

Penso que é aí que se deve ver a origem do desentendimento entre o profissional e o amador. O primeiro tem o sentimento de ter sido mais corajoso, mais heróico que o segundo. O que o amador poderia condenar nele como uma fuga, como uma evasão mais fácil que a fidelidade ao real, disso o profissional faz sua glória, sua honra específica. Houve uma linha de demarcação que só o profissional ousou passar, porque suas necessidades, seus sofrimentos atingiram um limite de violência que o outro não conheceu.

Daí uma tendência normal, no profissional, de olhar de alto aquele que não se comprometeu verdadeiramente, que flertou e continua flertando com a tentação sem se entregar a ela. E uma tendência inversa, no amador, que considera que a virilidade é realizar o compromisso social, com tudo que acarreta de sacrifícios, uma tendência a considerar o outro como um fora-da-lei que se admira por razões estéticas mas que uma certa moral impede de imitar.

A essas considerações, que me parecem fundamentais, juntam-se as consequências sociais, porque o profissional que recusou o contrato social que lhe impunham, não deixa de guardar, como vimos, a vontade de constranger a sociedade a readmiti-lo. Isto é, ao contrato bi-lateral que lhe propunham, ele quer substituir por outro segundo suas próprias leis, cujo respeito ele espera impor. O essencial é que, evidentemente, a sociedade não recusará ao comediante profissional nenhuma das oportunidades de vencer e lhe permitirá, na medida de seus dons, que ele viva da profissão.

Hostilidade entre amador e profissional

É aí que intervem dolorosamente a rivalidade do profissional e do amador. O profissional não pode admitir que, na única e estreita pista que ele aceitou e fez reconhecer como terreno de sua atividade, cujo direito de usar ele conquistou lutando contra os seus, outros que nada arriscaram venham lhe fazer concorrência. Há nisso deslealdade, a ponto de se poder sustentar sem exagêro que, aos olhos do profissional, todo amador é um **amador-marrom**.

Essa hostilidade de princípio, que seria vão dissimular, se acentua naturalmente quando uma companhia de amadores, por seu talento ou suas qualidades de organização, consegue se implantar numa província. Ela se torna mais aguda ainda quando se trata de colaboração no Rádio ou na Televisão, que se garante ainda em quase tôda a parte por uma maioria de amadores.

A essas queixas se junta uma última, mais desinteressada: que o profissional tem uma perfeita consciência de sua superioridade técnica sobre o amador e isso faz crescer sua indignação de ver amadores a lhe disputarem o ganha-pão.

Por seu lado, o amador responde que se dezenas de milhares de companhias de amadores se formaram, é evidente que sua formação responde às necessidades que não são apenas as dos intérpretes, mas as de um imenso público. Os poucos milhares de comediantes profissionais — supondo-se que todos apresentem qualidades suficientes — seriam incapazes de substituir seus colegas amadores.

Além disso, êstes trazem ao público outra coisa além do talento: o sentimento duma comunidade familiar, cuja consciência se revigora em espetáculos que são festas mais do coração do que do espírito. E da mesma forma que é preciso reconhecer que milhares de comunidades só têm contato com o teatro por intermédio dos amadores, como negar que se tenha tido a ventura de utilizar o seu devotamento nas épocas heróicas da Televisão e do Rádio...

O diálogo poderia prosseguir assim indefinidamente, e assim prossegue na verdade desde que há amadores e profissionais. Mas justamente um dos objetivos dêstes encontros é tentar acabar com êsse desentendimento e substituí-lo por um diálogo sincero e realista também, mas mais fecundo.

Possibilidade de colaboração amigável e proveitosa entre profissional e amador

Tendo consagrado mais de vinte anos de minha atividade à defesa dos comediantes profissionais, e após ter tomado conhecimento de suas necessidades e de suas aspirações, estou não só convencido da necessidade, mas da possibilidade de uma colaboração amigável e eficaz entre profissionais e amadores. E tanto mais que os progressos da cultura, notadamente pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais, criaram necessidades novas e um público nôvo que torna a ação dos amadores ainda mais indispensável.

Os problemas psicológicos são o que são. Não se trata de maneira alguma de negá-los, mas ao contrário, tomando conhecimento de sua existência, construir situações reais sobre fatos reais. Nunca se poderá suprimir, no profissional, o sentimento de que, sendo o único que consagrou sua vida inteiramente ao teatro, ele é um único sacerdote autêntico. Nunca se suprimirá, no amador, um certo sentimento de inferioridade que o leva a se humilhar exageradamente diante do profissional, seja manifestando em relação a ele uma ironia divertida do homem sensato diante do fanático. Mas essas tendências não impedem, entretanto, uma real admiração de parte à parte.

Conquista da platéia popular pelos Amadores

É preciso notar que os amadores resolveram de há muito o problema mais difícil que se apresenta ao teatro profissional de hoje, isto é, a conquista do público operário e comônês, em uma palavra, do público popular. Enquanto êsse público chega sempre um pouco forçado às representações teatrais regulares, ele está em pé de igualdade com a cena dos espetáculos de amadores e o amador está no mesmo plano que a platéia. Não há necessidade, para ele, de buscar teorias arquiteturais, nem necessidade de prosccênio se prolongando como uma cunha na platéia, nem necessidade de suprimir o quadro do teatro, de substituir a rampa por projetores: o mais tradicional, o mais sufocante, o mais estreito dos palcos à italiana permite ao

Opinião de Jouvet sôbre Amadores:

Louis Jouvet



mais ingênuo dos amadores — desde que tenha sido fiel aos deuses do teatro — criar essa intimidade, essa comunicação da platéia com os personagens. O público vem à vontade, descontraído, confiante, antecipadamente pronto à admiração e ao prazer.

Ora, êsse público — os amadores podem oferecê-lo aos profissionais, e será — se o fizerem, ousar dizer — o maior presente recebido pelo teatro de hoje. Se uns e outros, amadores e profissionais, consentem em romper o isolamento, se o profissional que vai representar no interior consente em receber os amadores, em falar com êles não como grande senhor, mas como colega, em se deixar conhecer por êles, sua passagem deixará então de ser a de um estrangeiro, porque o público dos amadores, o público reunido e conquistado pelos amadores virá com amizade e não sômente por curiosidade, ouvir e aplaudir os amigos de seus amigos.

Eis aí, parece-me, a direção na qual se deve ir. Ela não procura criar nenhum amálgama perigoso, nem pede a ninguém que renuncie ao que é; pede, ao contrário, aos profissionais que não esqueçam os deveres de toda profissão, que deve agrupar e unir todos os que trabalham a mesma matéria, quaisquer que sejam as hierarquias; e pede aos amadores que não esqueçam que, na origem do seu nome, há a palavra amor, e que é o amor ao teatro que deve levá-los a uma colaboração na qual talvez tenham o sentimento de ser aqueles que dão mais, mas que lhes permitirá sair do seu isolamento e, confrontando seus métodos com os dos profissionais, sentir melhor sua própria originalidade e definir com mais nitidez o repertório que deve ser o seu.

A proliferação dos teatros de amadores tenha talvez sua causa na depressão psicológica consequente à guerra e ao após-guerra. Muitos são aqueles que, a partir de 1940 têm procurado, numa atividade teatral desinteressada, uma razão de viver, uma ocasião de esquecer, uma distração no sentido latino do termo: **distrahere**. Acredito que os espetáculos montados nos campos de prisioneiros contribuíram de modo eficaz para despertar vocações não só de atôres, e de autores, mas de espectador, o que é primordial. Notem, de resto, que diversos países conferem à atividade amadorística um lugar preponderante. Seria de desejar que o movimento de amadores tomasse, na história do teatro, um lugar tão importante quanto o do Teatro de Colégios, no século XVI, ou do Teatro de Sociedade, no século XVIII. Como não ignoram, se o magnífico desenvolvimento teatral do período clássico encontrou justa aceitação junto do público, é que êsse público tinha sido preparado para isso e que foram os autores e atôres ainda não profissionais que o prepararam.

Amadores e profissionais — O amadorismo é uma etapa; mais cedo ou mais tarde, leva os elementos de valor ao profissionalismo e pode também servir para desencorajar as falsas vocações. Se é preciso insistir, pensemos nos **Enfants de Famille**, reunidos por Molière ao sair do colégio.

O que acho maçante são os amadores que macaqueiam os profissionais, representando obras dramáticas que se tornaram clássicas. Não é útil. Poucos autores consentem em confiar aos grupos jovens peças que teriam escrito para êles. Entretanto, não seriam êsses grupos um notável **banco de experiência**? Todo o problema do repertório e, portanto, o da própria existência do teatro não profissional, será talvez resolvido no dia em que os autores o considerarem, não mais unicamente como uma apreciável fonte de renda (da qual se envergonham), mas como um meio de fazer a prova de cena e de público de novas obras dramáticas que no estado atual de coisas, os diretores, por uma ou outra razão, não desejam ou não podem montar.

elementos do espetáculo

o diretor

Jacques Copeau

No teatro, o diretor nada mais é que o substituto do poeta: um *pis-allef*. Ele entra em função na falta daquele. Quanto mais se mantenha perto do poeta, comungando com ele, prestando-lhe ouvido, roubando-lhe o sentido de sua palavra, melhor ocupará o lugar que lhe cedem.

Diretor, o poeta dramático — e somente ele — o é por natureza e por destinação. Ele não cessa de sê-lo senão por ter sofrido a atrofia de um de seus atributos essenciais.

Originariamente, ele emerge da unidade coral, como Vênus da onda primitiva. Seu canto é autônomo. Seu espírito reina. Sua voz domina. Seu gesto regula tudo.

Nós não conhecemos esta harmonia. Instintivamente, procuramos retomá-la. É uma tarefa tanto mais ingrata quanto mais o drama se divide através dos séculos, quanto mais se divide contra si mesmo, e a influência do poeta a se partilhar entre criaturas desgarradas dêle, entre atôres rivais.

Nos grandes momentos de nossa arte, a harmonia se recompõe, não artificialmente, não por processos, teorias e disciplinas. Diria antes que ela se reincarna num homem: Shakespeare ou Molière, comediantes, senhores da cena, poetas nascidos para o teatro.

Molière é nosso modelo perfeito, porque ele é essencialmente isto: um diretor infalível, isto é, um homem cuja imaginação se incendeia diante das possibilidades do teatro, que aplica seu gênio em tirar dessas possibilidades o máximo, que vê em conjunto toda a perspectiva de jôgo que a cena lhe apresenta, nunca se embaraça no movimento nem na frase, e sabe fazer tudo que se pode fazer numa certa ordem.

As maiores belezas da *mise-en-scène* são as invenções secretas. Quase ninguém as vê.

Há mais de quinze anos abrimos combate aos cabotinos. Por essa palavra queríamos designar todos aqueles que ultrapassam o seu papel: o pintor tanto quanto o ator, o figurinista, o acessorista, eventualmente, o músico. Chegamos a nos exceder nessa purgação da cena. Mas era preciso um espaço bem limpo para devolvê-lo ao poeta.

Tôda vez que contávamos com um poeta, nós o servimos. Quando ele nos faltou, tentamos, sem conseguir, passar sem ele. Era um jôgo não de todo estéril. Tenhamos a boa fé de reconhecer que as invenções dos diretores, suas pesquisas técnicas, sua curiosidade do passado, suas antecipações e até suas usurpações sacudiram, de certo modo, a imaginação dramática.

MAS AS VERDADES REDESCOBERTAS NÃO DEVEM SERVIR A MENTIRA, A PUERILIDADE, AS PRETENSÕES FÁCEIS, OS SISTEMAS VAZIOS, QUE CAIAM NUMA PALAVRA, NO ORGULHO. SERIA ABSURDO TER ACREDITADO LIBERTAR O TEATRO DO CABOTINISMO DO ATOR PARA ABANDONÁ-LO AQUELE MAIS EXECRÁVEL AINDA, O DO DIRETOR.

Uma boa obra dramática não tem que ser adaptada à cena. Nasceu nela por assim dizer. Ocupa-a e a possui naturalmente. A ação se mantém em suspenso no texto, como um dançarino imóvel já inspirado pelo ritmo que vai libertá-lo.

(Jacques Copeau, 1932 — Cit. Cahiers d'Art Dramatique, n. 6, 1947)

maneiras de dirigir um espetáculo

Charles Antonetti

Não existe uma receita de direção teatral, mas diversas maneiras de trabalhar, conforme as pessoas. Não se trata de imitar a maneira dêsse ou daquele diretor, mas de descobrir, através de busca paciente, qual é a que convém ao seu temperamento.

Determinado diretor se fechará no quarto e traçará no papel o plano definitivo daquilo que realizará no palco, prevendo tudo mentalmente, numa espécie de jôgo de xadrez a priori. Outro não preparará nada e irá modelando sua *mise-en-scène* durante os ensaios, deixando livre curso à imaginação e ao instinto criador. Examinaremos essas duas maneiras opostas, esperando que cada leitor faça uma síntese adaptável à sua personalidade. É preciso observar, de início, que o mais importante talvez não seja o método empregado, mas o espírito dentro de qual êle é usado. Pouco importa a maneira italiana ou francesa de se construir uma casa, desde que a argamassa seja bem misturada, o pedreiro goste de fazer um trabalho bem feito, com bom material e boa ferramenta, e conhecimento de sua profissão.

Se se trata de levar à cena um bom texto, é preciso, antes de tudo, "amar" êsse texto, isto é, viver intensamente em função do mesmo, descobrir e sentir o seu sópro, seu ritmo e sua articulação. Não se trata de ir até o fim da ação em seus prolongamentos os mais diversos, livre de só apresentar no palco apenas uma parte do que fôr descoberto. A *mise-en-scène* não é uma reunião astuciosa de uma série de achados, temperados com uma iluminação sutil. Ela é o dom total de si à sua tarefa, a busca apaixonada da verdade dum palavra, dum suspiro, dum sorriso, dum lágrima.

Suponhamos que se confie a direção de uma peça a um intelectual puro, como há muitos. Primeiro êle tomará uma folha de papel, desenhando na mesma o espaço cênico; êsse retângulo será dividido em quadrados, cada um variando conforme a superfície da cena. As linhas verticais serão marcadas com números, as horizontais, por letras, o que permite determinar precisamente um ponto qualquer da cena. Por exemplo, o centro da cena se chamará C/4-B/4. Seu caderno marcaria em primeiro lugar a colocação dos elementos do cenário; móveis, por exemplo.

Para a marcação dos movimentos, êsse diretor disporá ou de peças de xadrez, ou de quilhas ou de fichas, ou figurinhas representando os personagens. Tudo está previsto, antes mesmo de reunir os atôres e antes mesmo da primeira reunião, terá diante dos olhos o traçado preciso e impeditivo de seu movimento em cena.

Ao contrário, se confiamos o trabalho a um impulsivo, não teremos nem papel quadriculado, nem figurinhas de madeira nem uma preparação minuciosa. Tudo será feito de maneira improvisada — a começar pelos ensaios: numa sala que nunca dará idéia do palco que será utilizado, os ensaios com comediantes em papéis "provisoriamente", a tensão do trabalho crescendo à medida que se aproxima a estréia. Nesse dia, os atôres ainda não sabem o que devem fazer exatamente, há falas cujo sentido não está bem determinado e após a primeira representação, o diretor, furioso, acusa os atôres de terem sabotado seu trabalho; exige novos ensaios e a luta continua...

Os dois exemplos que acabamos de citar são, evidentemente, os extremos. Mas podem ser encontrados mais repetidamente do que se pensa. Deve-se escolher um ou outro dêesses extremos? Cada um dêeles apresenta defeitos a serem evitados e qualidades a aproveitar. Tentemos conciliar êsses contrários, usando a ordem e a medida de um e o entusiasmo do outro.

Método — Nada nos impede de usar o primeiro método do papel quadriculado para lançar as primeiras bases da direção, com a condição de não esquecer que se trata de um processo prático e não de um sistema infalível. Mas devemos evitar a construção de um esquema de uma precisão por demais cruel. E antes de qualquer esquema, tentemos ver os personagens viverem, e viver com êles, na sua atmosfera.

Um diretor honesto deveria conhecer o texto quase que de cor, antes de tudo. É necessário chegar a amar cada palavra, cada respiração do texto como amigos. O diretor vive em companhia dos personagens, pensa neles como seres familiares, sente que um dêeles é mais imóvel, outro, mais agitado, etc. Vê um personagem de preferência à direita, outro à esquerda. Vê se formar, do colorido geral da peça, o tom de cada individualidade. Aí então, pode esboçar uma

colocação provisória, que será necessário testar com os seres de carne e osso.

Primeiros ensaios — Consagremos os primeiros ensaios ao teste concreto dos esquemas estabelecidos a título provisório. Logo aí imediatamente se notam modificações que se impõem. Um ator que, por si, estudou seu papel, apresenta o personagem sob um aspecto sob o qual o diretor não pensou talvez. Seria absurdo obrigar o ator a abandonar sua concepção do personagem se ela é válida. É aí que aparecem tôdas as fecundas possibilidades de colaboração entre o diretor e os atôres. Pouco a pouco, no correr dos ensaios, faz-se uma síntese entre a concepção do diretor e as diversas concepções do atôres. A arte da direção consiste, em boa parte, em saber conduzir essa síntese. Além disso, só o fato de ver os fantasmas emanados do texto tomar forma tangível modifica profundamente as relações abstratas vistas a priori entre êles. O acabamento definitivo resulta, assim, de fixações sucessivas, de escolhas sucessivas e é êsse problema da escolha que constitue ao mesmo tempo o tormento e a alegria do criador, porque traz consigo ao mesmo tempo o abandono da imagem à qual êle se fixara e a descoberta de uma outra imagem não percebida antes. Feita essa escolha, fixêmo-la. E para isso podemos utilizar o quadriculado, onde serão anotados todos os pormenores do trabalho efetuado.

os ensaios

É necessário ver o que é essencial no diretor, seja êste ou aquêlo o seu temperamento, seja êste ou aquêlo o ângulo de onde é visto. Citaremos ainda DULLIN — um dos maiores. Eis as palavras pronunciadas por êle numa conferência feita em Paris, em 1946:

“O diretor deve se transformar em professor de gramática para obrigar os atôres a frasear, de psicologia para, de dedução em dedução, chegar a uma construção lógica e aparente dos personagens, em professor de dicção para que o público ouça bem as palavras, o maior número delas, em todo caso, em professor de dança para disciplinar os movimentos e a mímica, em guarda, para fiscalizar a disciplina, em laringologista quando sente que o ator tem a voz mal colocada e se cansa depressa, e assim por diante...”

Nesse mesmo dia, disse êle:

“O diretor deve ser capaz de mostrar como se faz o papel da ingênua ou do galã; deve saber representar a peça sozinho. Para isso necessita, pelo menos, de alguma experiência. Por isso, fico um tanto espantado de ver alunos, mal saídos de cursos de arte dramática, já adotando nomes pomposos de animadores e entrando logo em transe.”

Depois do que DULLIN disse, não há mais muita coisa a acrescentar. Em poucas palavras, êle define o papel de “explicador” e de “parteiro” do diretor. Essas poucas linhas são um tema para meditação, indicado a todos aquêles que sonham em fazer direção. Meditação prolongada e profunda, porque tudo está aí em potência. Cada palavra é cheia de ressonâncias infinitas, cujo ponto de partida está na prodigiosa experiência de Charles Dullin. Quero acentuar apenas a preocupação de ser “ouvido” pelo público, expressa de maneira comvente.

Há, no momento atual, um tal desprezo e uma tal ignorância do *métier* teatral que muito atôres jovens, não só não sabem que são inaudíveis, como ignoram também a existência de técnicas vocais. Aconselho o aprendiz de diretor a se fazer secundar por um assistente que ficará no fundo da platéia e cujo papel consistirá unicamente em escutar e intervir tôda vez que uma palavra do texto não passa.

Depois de refletir bem sôbre a função do diretor e ter-se preparado cuidadosamente para o trabalho, poder-se-á começar então o primeiro ensaio.

primeiro ensaio

É uma experiência coletiva em que se esforça em apresentar tôda a peça, bem ou mal, de modo a verificar o fundamento das idéias debatidas no curso do trabalho preparatório. Para uma peça cuja representação normal dura duas horas, é preciso dispor ao menos de meio dia de trabalho estafante. Provavelmente, será necessário recommençar no dia seguinte e no outro, porque, muitas vêzes, não se terá conseguido uma vista satisfatória do conjunto. Depois começa-se a verificar os pormenores.

ensaios por planos

O corte por plano, vai ser utilizado para a localização e os movimentos que vão ser marcados provisoriamente com um mínimo de precisão. O corte por planos permite além disso mobilizar sômente os atôres de que se necessita para determinado plano. Quando todos os planos tiverem sido examinados e ensaiados, passa-se a outra etapa.

ensaios por atos

É a reunião dos planos que foram ensaiados, e essa união vai levar a algumas modificações. O trabalho feito sôbre cada plano será agora sôbre todo um ato, de modo que cada ato seja um conjunto sólido, com ritmo e contínuo.

ensaios de conjunto ou ensaio corrido

Desde que os atos estejam prontos, pode-se proceder a nova reunião, determinar as relações entre os atos, a necessidade de intervalos e a sua duração. Somente com os ensaios corridos da peça inteira é que vai começar a aparecer o "movimento" que se inicia com o levantar do pano e cessa no final. "Movimento" — expressão puramente teatral, que não deve ser confundida com agitação, e que designa o fio condutor que, de ponta a ponta, dá unidade à peça.

Os ensaios corridos de toda a peça devem ser numerosos. A partir de um certo grau do trabalho, não se deve ensaiar mais por plano nem por ato, salvo absoluta necessidade. Deve-se em cada ensaio repetir a peça inteira. Quanto a mim, antes de apresentar o espetáculo ao público, represento durante muitos dias para os amigos, com roupas, cenários, maquiagem e iluminação, etc., como diante da platéia verdadeira. É a única maneira de obter um resultado satisfatório.

ensaios à italiana

Consiste em reunir os atores em torno de uma mesa, sob a direção dum membro do grupo que não representa na peça. Este, com o texto na mão, sopra desde que algum interrompe. Os atores dizem o texto a toda velocidade, e rememora-se a peça em poucos minutos. Recomeça-se até a perfeição. Isso treina a memória de tal modo que, praticamente, não se precisa temer buraco ou vazio de memória nas representações.

(Do livro *Notes sur la Mise en Scène*, Charles Antonetti)

o texto

Jean Vilar

Nunca se lê demais a peça. O ator nunca a lê bastante. Crê havê-la compreendido porque percebeu, mais ou menos claramente, o enredo. Isso é um erro fundamental. Nas produções habituais, dir-se-ia que se dá pouca atenção à inteligência profissional do intérprete. Pede-se que seja um corpo, uma peça de xadrez no tabuleiro, onde o diretor dirige o jogo. Abandonado muito cedo a si mesmo, o ator se entrega às reações conformistas habituais e cria arbitrariamente e convencionalmente sua personagem, sem que sua inteligência profissional e sua sensibilidade possam adivinhar aonde serão levadas. Dai tanta mediocridade na arte de representar!

Há uma certa tendência à exteriorização, mesmo no ator mais sensível, como há uma tendência à retórica no escritor quando escreve apressadamente. Quantos intérpretes, e bons intérpretes, depois de vinte anos, nos sussurram com a mesma voz, usando as mesmas reações e atitudes, fazendo vibrar o mesmo timbre de personalidade nos personagens mais opostos!

conselho ao diretor

Paulo Afonso Grisoli

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 for, 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, nesse 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, preso à estrutura tipicamente comercial em que se apoia 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 cruzeiros por um ingresso, não está disposto a ver um espetáculo cuja 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. Ora, preso a essa dualidade carência técnica — exigência do público, o diretor disfarça, engana, tapeia. E, forçosamente, perde a autenticidade.

Você, entretanto, prescinde dêsse 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.

(Transcrito de CADERNOS DE TEATRO n. 23)

o ator

Stark Young

Como o sabem em seu coração todos aquêles que chegam a realizar uma carreira no palco, o ator é o elemento mais vivo do teatro. Novas descobertas e invenções poderão ampliar o aspecto visual do teatro no cinema, o aspecto oral — e talvez muito breve o visual — no rádio (O livro data de 1927, antes da televisão), permitindo que o teatro se desmembre em várias partes; mas os atôres sabem que serão sempre o único elemento que só pode ser inteiramente apreciado no próprio teatro, e que são portanto indispensáveis à sua própria existência. De todos os elementos constituintes êle é também o que fica mais próximo ao público; de tôdas as linguagens teatrais, a interpretação é a que encontra apreciação mais imediata. O ator é o veículo de expressão do qual depende a maior parte do espetáculo, e sabe que sua principal tarefa é a de conseguir projetar a si mesmo e a seu material para além da ribalta, até o público, transformando tudo em teatro; e sente que nada conta a não ser em relação a essa teatralidade. A possibilidade de caracterização, o tempo, o espaço, a ação ou a verossimilhança, a naturalidade e a verdade só preocupam-no em relação com o teatro, com a tarefa de projetar o que criam e de obter do público uma reação ao que estão fazendo.

Todo ator conhece intuitivamente a diferença entre talento interpretativo e mera seriedade de intenções, e sabe o quanto a pura vitalidade e o magnetismo contam no rendimento de um ator. Sabe como o público gosta de encontrar entusiasmo num ator, egocentrismo canalizado, exibicionismo cativante, força, segurança, e um certo ar de sucesso. E conhece como é sábio o provérbio espanhol que diz que todos gostam de quem é vitorioso: "siempre es simpatico el que vince." E sabe que enquanto uma produção de uma peça está sendo apresentada a um público, o ator é o principal elemento atuante desta arte complexa, pois é êle que é o protagonista. É mais importante do que o cenógrafo, que faz os cenários; ou do que o autor, que contribuiu com a peça e com o tema central; ou do que o diretor, que controlou e deu forma ao trabalho como um todo, é o ator que tem o mistério e poder que o público sente: êle é quem canta a canção. Por instinto, intuição e talento, todo ator que trabalha em sua arte sabe de tudo isso, com noção exata. Seja ou não capaz de discorrer sobre elas, essas coisas exemplificam os princípios de sua arte; e o público, pela mesma intuição, é capaz de segui-la sem dificuldade.

Não podemos condenar o ator, então, se os atôres revelam tôda a sua fraqueza humana e ingenuidade ao se aventurarem pela análise e pela teoria. Cada um de nós filosofa ao menos um pouco sobre a vida, e todo ator teoriza um pouco sobre sua arte; e é aí que começa a verda-

deira confusão, a Babel da estética, o jôgo-de-cabra-cega da arte. Há vêzes em que a teoria do ator não passa de um amontoado de explicações pre-fabricadas e falsas, parecido como o diria um homem em plena vigência de uma paixão a discorrer sobre psicologia do sexo. O ator diz, por exemplo, que é preciso ser natural, imitar a vida real, quando na realidade o que ele representa no palco não é uma pessoa ou ação naturais mas sim a própria naturalidade, o que é inteiramente diferente; êle tenta projetar para o público aquilo que êle pensa ser natural. Ou o ator pode dizer que o que é importante é ater-se à verdade, quando na realidade não há para êle nenhuma verdade de tempo, espaço, ou de qualquer outra natureza, que pese naquele momento a não ser em relação ao efeito que está procurando alcançar, já que pode realizar sua tarefa mais depressa ou mais devagar, saltar (entre duas cenas) de um canto para outro do mundo, ora falando em linguagem simples, ora cantando, ora andando, ora dançando.

Ou pode ser que êle seja um outro tipo de ator, daqueles que estão em dia com as mais avançadas idéias sobre a arte teatral, ou que seja uma pessoa que recebeu educação esmerada e grande apuro cultural antes de se tornar ator, e que resolva aplicar sua inteligência e conhecimento nos problemas de sua arte. Este fala, teoriza, pinta pouco com o pincel e muito com a língua; como disse Rodin a respeito de Whistler, e termina por tumultuar, irressarcivelmente, o problema da relação de sua arte com o teatro, chegando a conclusões as mais diversas, segundo sua época, o meio que frequênta, ou os professôres que teve. Conclui que o ator deve ser êle mesmo, que a interpretação deve ser natural; ou que o artifício está fora de moda e é falso, ou que um ator deve transformar-se no papel que desempenha, e ser sincero. Há centenas de teorias, algumas adotadas por pessoas que sabem pensar mas não sabem interpretar, outras proclamadas por bons atôres que fazem sempre a coisa certa mas se confundem quando entram pelas abstrações e pelos princípios, que interpretam como princípios mas falam como indigentes. Alguns raciocinam com clareza, mas a maior parte, se tentassem seguir o que anunciam em suas teorias, acabaria por quebrar o próprio peçoço bem como o do teatro, ou pelo menos se tornariam atôres muito inferiores ao que são agora. Mas isso, como disse Cícero de alguns antigos oradores — que o antecederam — é uma maneira horrível de se falar; "asperum et horridum genus dicendi".

naturalismo

De tôdas as teorias, a que mais traz

prejuízos ao ator é a que toma o caminho do naturalismo, e que é oriunda do drama naturalista. Comparados ao ator, o dramata, o produtor e o cenógrafo gozam de muito maior liberdade: podem avançar à procura de estilos novos, iniciar no teatro suas idéias, que este poderá assimilar. Mas o ator é o produto do teatro de sua época: nunca abre o caminho, não pode iniciar um novo estilo ou método, pois muda o teatro como mudar o ator é essencialmente um instrumento de expressão teatral. Ele desenvolve o que lhe é fornecido pelo autor ou pelo diretor, e o que é o estilo desses tem de ser o seu estilo, já que deve interpretá-los. A corrente principal do drama em nossa época tem sido realista em seus métodos, e a interpretação de nosso tempo emana desse tipo de drama. E muito embora um ator realista possa ser grande da mesma forma que o drama que emprega o realismo pode ser grande, permanece o fato de que o realismo é transitório: para qualquer arte, torna-se infinitamente mais difícil alcançar um nível excepcional quando a única coisa que se lhe pede é que imite a natureza. O realismo é o método mais simples de se perder a noção de um estilo.

Na interpretação dos nossos dias, um princípio fatal tornou-se preponderante: o ator deve apresentar-nos as emoções que experimentou ao colocar-se no lugar do personagem. Isto implica em sinceridade, naturalidade, e todo o resto desse gênero de qualidades; e por uma extensão deformadora, é possível aplicar-se o mesmo princípio a todas as espécies de interpretação. O perigo de tal teoria nas mãos da maioria dos atores é grande. Em papéis naturalistas, um ator de talento pode chegar longe, nessa base de colocar-se no lugar do personagem e expressar a emoção que sente numa situação dada. O Sr. David Warfield, em *THE MUSIC MASTER*, conseguia, em virtude de sua imaginação e sugestão dramática, colocar-se no lugar do velho, sentir o que ele sentia; e por sua técnica admirável criar tudo isso para nós. Mas quando tentou interpretar Shylock, o caso mudava inteiramente; seu Shylock transformava-se num velho pai de ghetto, com toda a simplicidade, a intensidade, o fanatismo e o pathos desse tipo. O Sr. Warfield podia dar-nos o que ele sentia no lugar de Shylock, e o que nos dava era uma emoção genuína e comovente; porém o que importa é que ele não conseguia colocar-se no lugar de Shylock. Nos dava o que sentia como Shylock, porém não conseguia sentir o Shylock de Shakespeare. Não conseguia penetrar esse judeu perseguido de uma fantasia no século XVII, um personagem com sua ferocidade e mágoas peculiares, porém visto, mesmo assim, através de uma comédia veneziana escrita por um poeta renascentista. O defeito, vê-se logo, reside de princípio na própria teoria. A mera sinceridade das intenções não coloca, necessariamente, um ator no lugar do personagem; nem tampouco a mera autenticidade de emoção por parte do ator dá-lhe a emoção correta do personagem. E, afinal das contas, o que nos interessa é o personagem, e não o fato do ator se sentir natural.

Não há razão, no entanto, que exija que um ator seja um artista da palavra ou de teoria estética. Não há dúvida que tal estado de coisas seria altamente desejável, mas não

nos compete exigí-lo de um ator, como não nos competiria exigir que Shakespeare esculpisse a estátua de Lucrecia ou que Mozart escrevesse poemas; isto, é claro, desde que o ator tenha alguma coisa a dizer em sua própria linguagem, que é a interpretação.

A interpretação é uma arte na qual o artista usa a si mesmo, seu corpo, e sua voz, como instrumento de expressão. O ator toma de um drama uma pessoa e os comentários do dramata sobre essa pessoa; à imaginação do autor ele alia sua inspiração e sua técnica. Ele renuncia a criação do dramata em termos de interpretação, dando existência a uma nova criação que antes não existia. Essa criação do ator tem de ser renunciada em relação com o todo da peça, seu tema e seus personagens; tem de adquirir sua própria máscara, e em virtude disso tornar-se parte de um outro corpo, ou seja, da totalidade da obra teatral que deve ser criada.

Treinamento técnico e destreza em sua arte aprimoram e aperfeiçoam o ator como instrumento de expressão teatral, o que é claro. Mas há um outro elemento no ator do qual podemos falar como um instrumento interpretativo puro, que em grande parte ele tem desde o seu nascimento, ou em parte adquire por estudo e cultivo e, no melhor dos casos, por ambas as coisas.

personalidade teatral

Podemos encarar cinco aspectos desse instrumento:

O primeiro — e o mais atordoante quando lhe queremos dar explicações — é a personalidade teatral, a capacidade do ator de se projetar vivamente para além da ribalta. Há atores que **funcionam** do momento em que pisam o palco, que prendem nossa atenção porque em si mesmos parecem existir em termos teatrais, ao contrário de alguns bons atores cuja presença só se torna interessante em virtude de sua proficiência em sua arte, ou por sua beleza, ou por alguma qualidade pessoal agradável. Essa teatralidade não deve ser confundida com o que popularmente se chama **sex-appeal**, pois um ator que pode não ter primordialmente esse tipo de atração, ainda pode ser teatral, pode projetar-se rapidamente em termos de teatro; é o que acontece com algumas vozes, boas ou más que prendem o ouvido imediatamente.

Na realidade essa personalidade corresponde, em termos teatrais, ao que uma verdadeira voz de cantor — uma voz cuja vida é de imediato contagiante para o ouvido — é para o cantor, seja ele bom ou mau.

Em segundo lugar, há todas as qualidades natas que o ator pode ter para o seu **métier**, seja alguma excepcional beleza de presença, seja um corpo expressivo em forma e flexibilidade, ou uma boa máscara teatral, ou tudo isso reunido, ou até mesmo um tipo de pele que aceite bem a maquiagem, qualidade que varia bastante de ator para ator.

Uma boa máscara teatral implica em contornos e con-

formações que se projetam com facilidade para a platéia, olhos que podem ser vistos, maçãs que não os obscurecem, dentes cujo brilho transmite um sorriso até a última fila do teatro, etc. O que um ator, muito embora sendo um artista profundo, muitas vezes só consegue estabelecer no curso de uma longa cena, outro, que pode ser um tolo, muitas vezes é capaz de estabelecer no primeiro minuto simplesmente por ter uma testa nobre, de esplêndida serenidade, ou porque a estrutura óssea em torno de seus olhos, conforme a iluminação do palco, pode permitir a criação de sombras que os puxam para trás, sugerindo um efeito de trágico romance. Uma voz pode sugerir mil coisas que aquêle que fala nem pretende nem entende. Tais dons são elementos inelutáveis no ator como instrumento de expressão, e não têm necessariamente nada a ver com alma, técnica, ou inteligência artística. Estão para o ator como o seu instrumento — bom, mau ou medíocre — está para o violinista.

sentido de ritmo

Em terceiro lugar há o sentido de ritmo. Uma das linguagens mais expressivas do teatro é a dos intervalos de tempo. Atôres com sentido de ritmo e instinto para pausas, deixas, e ritmo em geral, podem realizar com facilidade coisas que outros, que são melhores artistas, só conseguem à custa de um trabalho exaustivo.

Correspondendo ao senso de ritmo, mas no domínio da visão, há o sentido de movimento e linha no ator. Aqui ele transfere seu sentido de tempo para um conceito de movimento visual, cujo ritmo, tessitura e intervalos tornam-se expressivos em si como o ritmo de uma balada ou de um **scherzo** é expressivo, como o desenho, a linha, e a massa de Miguel Ângelo são expressivos em seu **Campidoglio**, ou como o fato de um espiral dizer algo completamente diverso daquilo que diz um oval. O fluxo de gestos e movimentos de Charles Chaplin, por exemplo, é ininterrupto e completo; Chaliapin, no **Boris Gudonov** demonstra um ritmo visual que é soberbo, soberbamente relacionado às características de seu corpo e estatura, e inteiramente concebido em termos dos mesmos. Neste grupo, portanto, fica incluída a capacidade de usar fantasias e roupas de época que, na realidade só tomam vida no palco quando aquêle que as usa tem sentido de linha em movimento.

Esse sentido do instrumento de expressão visual puro não deve ser confundido com a capacidade para mímica. A mímica funciona por meio de gestos, sem dúvida, mas depende de semelhança.

mímica

O dom da mímica no ator corresponde ao bom ouvido na música. É uma grande vantagem, mas não faz do indivíduo dotado, por si só, um artista. Há muito ator bom sem capacidade mímica. A mímica está para a interpretação como a memória pode estar para a cultura

e a educação e, como a memória, não deve ser levemente desprezada. A imitação é um instinto, que existe em nós em nível profundo, e é a fonte da arte do ator. A interpretação é essencialmente baseada nas ações humanas que vemos em nossa vida quotidiana; e a aptidão para imitar essas ações pode ser aceita como o teste mais elementar dos dotes inerentes de um indivíduo para essa arte.

No teatro sempre existe um tipo de pessoa, muitas vezes bastante inteligente, que sabe pensar, teorizar e descrever a interpretação tão bem que acreditaríamos, ao ouvi-lo, que se trata de um artista de mérito. O meio mais fácil de desmascarar um tipo desses é pedir-lhe para imitar as mais corriqueiras ações humanas, no que fracassa redondamente. O dom da mímica, no ator, é como o dom da similitude no pintor, a quem esse **jeito** não dará a garantia de um desenho de categoria, porém a quem dará, sem dúvida, uma espécie de base sólida da realidade com a qual terá um comêço que poderá ser alterado e elaborado para que alcance seus objetivos. Um pintor, por exemplo, pode tomar uma paisagem como material para a expressão de sua idéia; é lógico que ele poderá expressar mais satisfatoriamente essa idéia se conhecer com precisão a aparência a partir da qual trabalha, e que nós, por outro lado, ao reconhecer exatamente o que ele fez com seu material, saberemos melhor o que ele conseguiu expressar. Para expressar elegância, extravagância ou bebedeira por um gesto, não é mau que o ator comece por conseguir reproduzir fielmente um gesto observado na vida real. O caminho mais curto para a reprodução desse gesto básico está na mímica, o que significa, afinal, que é desse gesto real e liberal — e do conhecimento do que seria o gesto necessário a cada circunstância dada — que se origina toda noção de estilo. A razão pela qual a maior parte de nossas produções mais estilizadas parece ser tão ruim, e destituída de orientação reside no fato de faltar estilo aos atôres; e se não têm estilo é porque não dominam a interpretação mais simples e direta que é o ponto de partida para o desenvolvimento do estilo.

A esses dons e capacidades básicos de um ator temos de acrescentar — e não só no caso do ator mas no de todo artista — tudo o mais que nêle existe: toda aquela soma de aspectos espirituais, mentais e pessoais que lhe são peculiares que, por falta de melhor expressão teremos de chamar de **ele mesmo**. A soma total de tudo, isto é, dele mesmo mais seus dons interpretativos, é a contribuição que o ator traz para sua arte, é o que o qualifica como instrumento de interpretação. Porém ele permanece ele mesmo, do mesmo modo que o pigmento continua a ser pigmento na pintura, e o mármore continua a ser mármore numa escultura.

Deduz-se que o ator, sendo o instrumento com o qual trabalha na sua qualidade de artista, nunca é o personagem que interpreta, pois de outro modo não teríamos arte. Mesmo o sr. Fulano de Tal interpretando a si mesmo num palco teria ao projetar, em termos teatrais, sua concepção de si mesmo e de sua relação com o resto da peça e, mesmo nêsse caso, o ator não pode interpretar imitando a natureza: ele é o sr. Fulano de Tal, mas o sr. Fulano de Tal

projetado por intermédio é algo completamente diverso. E dizer-se que um outro ator ao fazer êsse papel não está interpretando o sr. Fulano de Tal mas sendo o sr. Fulano de Tal é uma asneira de tal magnitude que destrói o argumento dos próprios defensores da idéia. O ator é sempre êle mesmo, em qualquer papel; mas só é êle mesmo como instrumento de expressão de sua idéia. Ele se usa a si mesmo, seu corpo, sua voz, e a qualidade pessoal imponderável que se funde com êstes, do mesmo modo que Tiziano usa tintas ou Haydn usa o som, isto é, para criar uma forma para sua idéia.

Interpretação e emoção

A relação da interpretação com a emoção é um velho problema na arte, e há inúmeras teorias sobre o assunto. Quintiliano declarou, no séc. 1, que o ator comove os outros simplesmente porque se comove a si mesmo; o que significa que para fazer chorar os outros é necessário que êle chore primeiro. Diderot e Coquelin defendem o famoso paradoxo de que se é um grande ator quando se tem um total auto-controle e a capacidade de expressar sentimentos que não se sentem, sentimentos que se é até incapaz de sentir. Isto significa que o ator deve poder criar por síntese uma imagem de emoções que está fora de seu alcance sentir, emoções ideais — como os escultores gregos criavam corpos que transcendiam a perfeição humana. Estas são posições extremas, e entre uma e outra existem várias doutrinas, teorias e dogmas que descrevem a interpretação por vezes como uma emoção sentida ou imaginada, ao menos uma vez, e então transposta para alguma expressão interpretativa, que por sua vez tem de ser repetida em cada espetáculo sucessivo; ou por vezes como inspiração, em cujo caso se deve confiar no que vier, no momento, no palco; ou por vezes como coração quente e cabeça fria, como dizia Joseph Jefferson, e assim por diante.

Não há maneira de resolver essa questão antiga. Há indivíduos que conseguem sentir repetidamente uma emoção com mais facilidade do que outros; há atôres que sentem menor necessidade do que outros de sentir qualquer emoção no momento de interpretar. E ainda há algo mais: mesmo quando concordamos que foi conseguida uma forma interpretativa que expresse uma mesma emoção cada vez que o ator quiser representá-la, ainda resta o problema que um ator pode ser mais suscetível em relação ao que faz do que outro. Isso quer dizer que um ator, mais do que outro, pode emocionar-se pela interpretação em si e com isso ser reconduzido à emoção da qual se originou e a qual expressa. Como varia também a força de memória de ator para ator, um pode ter melhor memória para a forma do que outro, lembrar-se mais rapidamente o que fez na primeira vez que sentiu a emoção; outro pode lembrar melhor a emoção em si e pode, a cada vez, lutar por expressá-la novamente. Nos atôres, como aliás nos artistas em todas as artes, varia o índice no qual — independentemente da sinceridade da emoção que expressam — sua forma ou es-

tilo é em si atraente. No trabalho do sr. David Warfield, por exemplo, seria penoso recebermos uma impressão preponderante de técnica, já que uma certa convicção autêntica e natural é parte integrante do efeito que tem sobre nós. Em Chaliapin, o próprio estilo do artista é fascinante, alguns de seus gestos e detalhes técnicos vocais tornam-se atraentes em si, a despeito de tudo o que existe por detrás dos mesmos, da mesma maneira que a pincelada de Veronese, ou o suntuoso artifício de sua composição, é parte integrante daquilo que seus quadros nos dizem.

Tudo isso é verdadeiro, mas há um ponto pelo menos sobre o qual não nos devemos jamais confundir: não podemos nunca cair no erro de pensar que a emoção per se, ou qualquer outra realidade no ator em si, seja interpretação. Esta depende, em última instância, de expressão, que só pode existir por uma justa utilização do instrumento de expressão de interpretação e da técnica. O princípio fundamental do debate sobre interpretação e emoção é o encontro, em termos de interpretação de uma forma que expresse para o público determinada experiência do personagem. A interpretação é má quando não é encontrada a forma correta para expressar o que deve ser expressado, ou quando é projetada uma forma sem conteúdo, uma espécie de forma certa no lugar errado. Mas a emoção sem forma projetada que a expresse para o público não pode nem ser chamada de interpretação.

técnica

Para criar uma interpretação usando-se a si mesmo como instrumento, o ator necessita de técnica. A interpretação é uma linguagem teatral que precisa ser aprendida. Sem técnica o ator desconhecerá os recursos do ritmo, a significação do andamento, a significação da voz para a obtenção de seus objetivos; não poderá reconhecer determinados efeitos quando chega a alcançá-los, nem preservar dos mesmos o que é mais expressivo para repeti-lo quando necessário. É pelo caminho da técnica que o ator alcança todo o espírito, variedade e profundidade do estilo. Por intermédio da técnica é que êle estabelece o delineamento firme que separa sua criação da realidade e a eleva até a arte. Sem técnica, por mais excepcionais que sejam suas qualidades individuais, o ator não tem uma linguagem com a qual possa falar. Por intermédio da técnica êle aprende a usar seu instrumento de expressão; por intermédio do trabalho técnico êle desenvolve uma disciplina intelectual que o ajuda a esclarecer suas idéias que, por sua vez, são desenvolvidas por esta pesquisa no sentido da forma técnica correta.

Se o cultivo da técnica auxilia o ator a usar seu instrumento de expressão, um cultivo geral, uma cultura de pensamento, arte, e vivência, auxiliará sua idéia criadora. O conhecimento de outras artes alimentadas e propicia as conexões que terá em sua própria arte; e as qualidades técnicas de uma arte podem ser transferidas para outra. Podemos tomar como exemplo o ritmo e ênfase, e aplicá-los na arquitetura, na música ou na interpretação teatral. A

estrutura do estilo de Milton em *Samson Agonistes*, por exemplo, não é muito diferente da de Miguel Ângelo no que diz respeito a seu formalismo, seu pedantismo, sua nobreza e seu emocionalismo intenso, porém controlado. A rica contextura de Veronese, quando sentida e compreendida, permite certa compreensão da contextura das obras de Shakespeare. O fraseado da boa música pode levar à compreensão de certas passagens de frases pensadas ou de fraseado de palavras. Acredito que Debussy seja o melhor guia para muitos dos dramas de Maeterlink, já que a qualidade de seus climas é tão integralmente sugerida por algumas das músicas daquele compositor: e creio que nada nos pode ensinar tanto a respeito da interpretação teatral de Sheridan quanto o mobiliário e os objetos de arte de sua época. O exercício e cultivo emocional ou espiritual em uma arte enriquecem a substância que podemos levar a outra. O alargamento do horizonte mental por meio de conhecimento e de idéias ajuda o ator a transformar suas opiniões em julgamento sereno, e sua escolha em seletividade; ajuda-o também em sua compreensão de uma peça e de seu personagem em toda a sua significação e em todos os seus elementos componentes. O âmbito, a intensidade e a atração da própria vida do ator não podem ser divorciados da natureza de suas concepções. O ator precisa procurar continuamente fazer de si um instrumento de alta qualidade e variegado âmbito, em benefício de sua arte; o mais belo edifício torna-se ainda mais belo pela beleza de seu mármore.

Por intermédio da corporificação de sua idéia criada numa forma de interpretação o ator realiza sua obra de arte, que é completa em si mesma e independente de seu material. Se ele tem força por trás de sua idéia e da expressão da mesma, poderá, se quiser, criar um mendigo não por meio de trapos e choramingos, mas por meio da mais exaltada declamação e elegância. Será um caso extremo de inverossimilhança, e ele terá de lutar contra o desapontamento ou irritação que sentiremos ao ver que um fato familiar e corriqueiro foi negado ou distorcido; terá de convencer-nos da verdade específica que está tentando expressar. Ou pode ser que o ator escolha outro caminho e apresente seu mendigo realmente vestido de trapos e remendos. Ou por outro lado, pode fazer um rei de trajes ricos e fala heróica, como em *Esquilo*, ou em algodão grosso e o mais simples realismo, como é comum vermos em peças populares ou autos sacramentais, profundamente comoventes, uns e outros. O princípio permanece sempre o mesmo, isto é, o da inteira liberdade e auto-suficiência de uma obra de arte. O ator é tão liberto de seu material quanto qualquer outro artista. Porém é inegável o fato de que na interpretação teatral essa liberdade é mais perigosa, já que a interpretação, de todas as artes, é a que mais depende da imitação provocando portanto, mais do que qualquer outra, uma exigência de verossimilhança. E acontece também que aquele instinto irreprimível de imitação que nasce conosco leva o público a criar interiormente o personagem que vê no palco antes mesmo que disso tenha consciência; antes de o sabermos todos nós já estamos interpretando, o que nos torna duplamente críticos quanto

a parencas e preocupados com os elementos de aparência e similaridade.

Mas trabalhe o ator próximo ou não dos aspectos superficiais de seu material é necessário que tenha uma preocupação primordial: tendo adrede preparado a si mesmo como um instrumento de expressão, no momento da execução é preciso que se concentre na idéia criadora ou concepção. Só assim poderá canalizar para si o fluxo de vida que corre nos que o vêem, tornando-se, como o amado do poema de Bionor, "senhor da alma de outro". Diz Aristóteles que, quando o poeta fala como indivíduo, não cria imagens, e da mesma forma podemos dizer que, quando o ator está apenas sendo ele mesmo, não é um artista. Homero, diz Aristóteles, por admirável que seja a qualquer outro respeito, o é acima de tudo neste, pois sabe qual o papel a ser desempenhado pelo próprio poeta no poema. Somente por intermédio de sua idéia criadora ou concepção pode o ator compreender sua parcela no total da obra de arte teatral que deve servir: tudo o mais nêle só pode ser utilizado pelo diretor e pelo dramata, pois não passa de instrumento de expressão como o são os pigmentos, as telas e a luz.

(Do livro **O Teatro**, de Stark Young, trad. de Bárbara Heliodora, Ed. Letras e Artes, Rio-GB)

PROGRAMA PARA UM GRUPO AMADOR:

SABER O QUE SE DESEJA. SABER O QUE SE PODE FAZER. FAZÊ-LO BEM. DESEJAR FAZÊ-LO CADA VEZ MELHOR.

como aprender um papel

Sendo este número dedicado principalmente a amadores e principiantes, reproduzimos a seguir, trechos de artigos publicados em CADERNOS anteriores (já esgotados), por julgarmos de grande interesse para o comediante em início de carreira.

Leia a peça muitas vezes para penetrar bem em seu estilo, atmosfera e descobrir sua progressão e ritmo. Procure ter uma visão do ambiente, das luzes, da movimentação. Em seguida, dedique-se ao seu personagem, observe-lhe os traços, o porte, os gestos, o olhar, até mesmo os detalhes da roupa. Só após um trabalho lento de busca é que se atinge o personagem. Evite os papéis que você já viu representados por grandes atôres. Assista ao maior número possível de espetáculos teatrais, de cinema e circo, mesmo os de má qualidade e não hesite em se servir da experiência alheia. Não copie, entretanto. Não imite outro ator, pois estará imitando principalmente os seus defeitos.

Leia o papel em voz alta, cena por cena, sem se preocupar muito com o sentido, sem tentar decorar logo o texto. Repita essa leitura, até que as palavras se gravem sem esforço, descobrindo suas variações de ritmo, seus contrastes e pausas. Essas descobertas vêm naturalmente, não exigindo maior esforço. Aos poucos o personagem tomará forma diante de você e você se transformará no seu **double**; o gesto que ele faz, você o faz, a voz dele será a sua. Haverá, naturalmente, inúmeros retoques, que surgirão no curso dos ensaios, ou mesmo durante as representações.

o treino vocal

“Para representar bem, comece por ler bem.”

“A educação respiratória é uma obrigação de primeira necessidade; ela está na base não só da formação física, como também da formação intelectual.” (Pouchet)

A primeira condição para se fazer ouvir é saber respirar, dominar a própria respiração. Era para chegar a esse resultado que o ator Talbot, da **Comédie-Française**, a

fim de desenvolver a cintura muscular abdominal de seus alunos, mandava-os deitar e depois de lhes ter colocado sobre a barriga a chapa de mármore da lareira, dizia: — Agora, respirem e digam o texto...

Com ou sem chapa de mármore, só respiramos bem quando nossos músculos abdominais funcionam bem.

mecanismo

Inspiração: Os pulmões, à medida que se enchem de ar, dilatam a caixa torácica e ao mesmo tempo recalcam o diafragma que propulsa o ventre para a frente.

Expiração: O diafragma, que deve ser dócil à nossa vontade, enche e expele o ar necessário à emissão dos sons, enquanto a caixa torácica volta ao ponto de partida. Os músculos abdominais comprimem as visceras, o ventre se encurva. Um curto espaço de pausa — um tempo morto — deve ser marcado entre a inspiração e a expiração (um segundo, mais ou menos).

Enquanto a expiração deve ser lenta, graduada, às vezes interrompida, a inspiração deve ser sempre **profunda**, ainda que **dosada**, **silenciosa**, **invisível**.

À medida que se utiliza o ar armazenado, o ventre se afunda cada vez mais, até o fim da expiração, até uma forma côncava e permanecerá duro e resistente ao tato.

O ritmo das inspirações deve se adaptar, evidentemente, às necessidades do texto, certos períodos necessitando maior ou menor gasto de ar. Os parágrafos, a pontuação são guias excelentes, indicando as pausas e a relação entre elas. Outros elementos, sobretudo na leitura dos textos dramáticos, intervêm. Somente a experiência lhes dará o conhecimento necessário.

Sobre exercícios vocais, chamamos a atenção para os **EXERCÍCIOS** publicados em nossos CADERNOS, transcritos do livro **Voz e dicção**, da prof. Lilia Nunes.

o gesto e a voz

O principiante costuma gesticular demais. Tenta mimar tudo que diz. Além disso ocorre que, na maioria das vezes está sempre crispado, com os nervos tensos, principalmente se se emociona com seu próprio papel, gesticula nervosamente e em desordem, acabando por não expressar coisa nenhuma. Para vencer esse defeito, eis alguns processos:

1 — Não faça gesto nenhum até que o texto esteja **imperturbável**. Um texto está imperturbável quando os lábios, a língua e os ouvidos se acostumaram com as palavras e as frases, a tal ponto que possa ser dito sem esforço algum de memória e sem se perturbar de ouvir ao seu lado qualquer outro texto ou música.

2 — Quando o texto estiver perfeitamente apreendido fale-o com intensidade, em atitudes as mais diversas, em completo desacôrdo com o sentido, por exemplo: encostado à parede, sentado no chão, deitado, de mãos nos bolsos, de olhos fechados. Diga-o também fazendo exercícios de gi-

nástica (elevação de braços e extensão das pernas, etc.), jogando bola. Esses exercícios provocam o relaxamento.

3 — Diga o texto fazendo alguns gestos precisos e esquemáticos, que se harmonizem com êle (texto). Para isso, busque o personagem da maneira mais exata possível, observe-o evoluir, veja os defeitos de sua roupa, de seus gestos etc. Não o perca de vista ao interpretá-lo.

estilo do personagem

Os gestos devem estar de acôrdo com o estilo do personagem. Não se deve projetar a própria personalidade no personagem. Tudo deve se transformar ou dar essa impressão: voz, andar, porte. Em geral, convém gesticular pouco, chamando a atenção do espectador para poucos gestos, bem definidos e nítidos. A mundança de ritmo não deve ser esquecida: ora imobilidade, ora gesticulação. Os gestos devem ser limpos e acabados, indo-se até o final de sua intenção.

as mãos

— Que faço das mãos enquanto estou parado? pergunta o principiante angustiado. A imobilidade não significa rigidez. O corpo estará relaxado, imóvel, mas vivo. Não crispado, dizer-se-ia, quase **natural**. As vèzes os silêncios podem ser valorizados com gestos, pode-se fazer um gesto antes de começar uma frase, afim de valorizá-la. Não deve, entretanto, abusar disso, pois cansa o espectador.

cuidado com os seguintes defeitos

Mau equilíbrio — que decorre, geralmente, da má atitude em pé. Na maioria das vèzes um dos calcanhares permanece erguido e a perna correspondente fica sem vida, oscila. É necessário, portanto, manter-se solidamente no chão (não pesadamente, se não é o caso do personagem), sôbre os calcanhares. Da mesma maneira, deve-se evitar dobrar os joelhos quando estiver imóvel, de pé.

Esbôço de gesto — Esboçar um gesto e não terminá-lo resulta numa impressão de vacilação, de falta de autoridade. Ao representar um texto em versos, é necessário ter cuidado para não marcar o ritmo do mesmo com um movimento repetido qualquer, por menor que seja. Não seja afetado, permaneça ereto, caminhe com elegância, não ponha as mãos nos bolsos, não brinque com os objetos que estão sôbre a mesa, quando conversar com alguém. É necessário educar o corpo com exercícios de expressão corporal e de imobilidade. Para isso, consulte nossos CADERNOS ns. 17, 18, 19, 22, 23 e 24.



O original pelo original é uma política estéril. Reflita: é tão fácil escandalizar a platéia. Basta, por exemplo, representar nu, ou de quatro pés. Qual o lucro? Você se arrisca a representar amanhã para as cadeiras, ou então — o que é pior — para um público de **snoobs**.

Não escolha uma peça acima de suas forças. Com efeito, Racine é grande. Mais uma razão para abordá-lo com humildade e prudência. É preferível ler **Athalie** a vê-la mal interpretada. É preferível não começar com Racine.

Em música, fazem-se gamas. Em pintura, aprendia-se a misturar as côres antes e, depois, combiná-las. Depois tudo mudou. É bom pintar sem ter aprendido. No teatro, também, querem salvar a expressão livre.

A expressão livre é uma **liberação** que interessa em primeiro lugar ao indivíduo. A arte se dirige ao público. E não há arte sem forma, isto é, sem **métier**, sem técnica. Isso é válido também para os amadores.

Representamos para nos divertirmos! E daí? As crianças também fixam regras para seu brinquedo.

Representamos para nós mesmos! Mas convidam o público para admirá-los.

Não há teatro sem público. Mais uma razão para respeitá-lo. O que não significa segui-lo servilmente.

a sensibilidade histriônica:

A percepção mimética da ação

Francis Fergusson

A poesia em geral parece ter brotado de duas causas, cada uma delas com raízes fundadas em nossa natureza... A imitação é um instinto de nossa natureza. O instinto para harmonia e ritmo lhe é vizinho. (Aristóteles, Poética)

A **sensibilidade histriônica** é outra expressão que usei tão freqüentemente que quase adquiriu significado técnico: a arte dramática baseia-se nessa forma de percepção como a música baseia-se no ouvido. O ouvido treinado percebe e discrimina sons; a sensibilidade histriônica (que também pode ser treinada) percebe e discrimina ações. Nenhuma das duas formas de percepção pode ser definida independentemente da experiência, apenas indicada em vários exemplos de seu uso. Talvez eu ajude o leitor a compreender o que quero dizer com sensibilidade histriônica se indicar alguns desses exemplos.

Os gatinhos, quando brincam, parecem usar algo semelhante à nossa sensibilidade histriônica. Percebem diretamente as ações uns dos outros: no cerco a uma presa imaginária; na arrogância e provocação formal que precede a luta; na fuga em terror; na súbita indiferença com que termina a representação. A percepção que cada um tem das ações dos outros é mimética em si mesma, e uma resposta empática de toda a psique e pode ser expressa mais ou menos completa, e imediatamente, em posturas, trejeitos e movimentos corporais. A alma do gato é a forma de seu corpo; mas até certo ponto a alma existe sob aspectos diferentes em momentos diferentes, dependendo do que o gato acredita, ou fabula, ser sua situação; e dentro de certos limites o corpo instantaneamente assume essas diversas formas. Quando os gatinhos percebem e imitam a ação dos gatos adultos, a sensibilidade histriônica está sendo usada com propósitos educativos morais ou (por analogia) religiosos: para explorar as potencialidades da natureza do gato e as dimensões do mundo onde o gato se encontra. Quando os gatinhos estão apenas brincando, seu apreender e imitar a ação assemelha-se à arte: eles parecem gozar algo como o prazer da contemplação da forma; e as ações de caçar ou desafiar, mais ritmadas e mais harmoniosas do que as da caça ou desafio reais, aproximam-se do descompromisso ou cerimonial da dança da caça ou da dança da guerra.

A natureza humana tem maiores potencialidades para o bem ou para o mal do que a natureza felina, e nossa situação é muito mais ampla, mais complexa e mais difícil de ser orientada. Mas também nós usamos a sensibilidade histriônica de várias maneiras, na educação, assim como a usamos para os propósitos da arte dramática. O aprendizado de técnicas esportivas tanto é feito através da nossa percepção direta da ação do instrutor — observando sua atuação sobre a bola a ser apanhada ou o obstáculo a ser vencido — como através de diagramas e explicações verbais. Os paralíticos são treinados histriônicamente — são ensinados a concentrar-se não sobre o garfo e os músculos a serem usados, mas na própria ação de apanhar a comida; e essa focalização da psique, se repetida o bastante, gradualmente determina o padrão nervoso e muscular apropriado. Seria normal que o mesmo princípio se aplicasse — o mesmo apelo à sensibilidade histriônica fosse feito quando a habilidade a ser comunicada não é de natureza física. Bons professores, mesmo de ciências teóricas, ou das artes que envolvem a palavra e as idéias, ensinam pelo exemplo: revelando diretamente ao estudante o enfoque peculiar do ser psíquico, o tipo de concentração que sua matéria requer. Daí a sabedoria empírica do sistema de aprendizado prático, que prevalece em laboratórios, estudos e escolas de filosofia. Os **Exercícios Espirituais** de Inácio de Loyola poderiam parecer muito distantes da brincadeira dos gatinhos, mas seu propósito é revelar, através de técnicas de fabulação, as potencialidades da natureza humana e as realidades da sua situação, como Loyola as entendia. Quando explica ao devoto como fazer com que cenas da vida de Cristo sejam visualizadas por seus sentimentos e imaginações assim como pelo seu raciocínio, ele esboça uma técnica idêntica à utilizada pelo Teatro de Arte de Moscou para treinar atôres. O propósito imediato é o mesmo: revelar uma cena em vários níveis de significação, e um aspecto da ação capaz de evocar uma resposta mimética de todo o ser.

Sendo a sensibilidade histriônica uma virtude básica ou primária ou primitiva da mente humana, é difícil descrevê-la em outros termos e só pela prática pode ser cultivada. Por essa razão há pouca literatura a respeito, a não ser o próprio drama, embora eventualmente uma doutrina seja desenvolvida, uma ascese tradicional, baseada em determinado uso para fins educacionais ou terapêuticos ou morais como os que mencionei. Quando o teatro é cultivado, desenvolve-se uma doutrina da arte de representar; e uns poucos conhecedores da sensibilidade histriônica e da arte de representar tentaram escrever suas observações. As

peças de Shakespeare estão cheias de observações acidentais sobre a arte de representar. Coquelin, dentro de certos limites, racionalizou sua própria arte sutil de ator. Henri James, grande admirador de Coquelin e do teatro francês, tornou-se um conhecedor, e teve coisas muito reveladoras a dizer sobre a percepção do ator e a imitação da ação comparada por ele com sua própria prática no gênero distinto da novela.

A técnica do Teatro de Arte de Moscou (que nos Estados Unidos é cultivada aqui e ali pelos estudantes dos atores de Moscou e seus diretores) é um método consciente e, às vezes, altamente desenvolvido para treinar atores. Seu propósito é ensinar o ator a perceber e imitar a ação, de forma que ele possa representar acuradamente os papéis criados por qualquer tipo de dramaturgo. O ator precisa aprender a liberar, tanto quanto possível, a mente, os sentimentos e a imaginação, dos lugares comuns de seu próprio tempo e das limitações particulares de sua personalidade. Precisa fazer do próprio ser interior “um instrumento capaz de tocar qualquer melodia”, como se costuma dizer. Para esse fim, pratica a recordação de impressões sensoriais (as de lavar-se ou barbear-se, por exemplo), aprende a fabular situações, relações humanas emocionalmente carregadas e a responder livremente dentro da situação imaginada. Isso é o mesmo que dizer que ele aprende certo tipo de concentração, muito semelhante à recomendada por Loiola para outro fim. Quando atores experientes improvisam sobre uma situação imaginada, respondem livremente às ações uns dos outros e às palavras que elas determinam sem nunca violar os dados básicos da situação. A técnica visa, portanto, a libertar a psique e depois controlá-la, para os propósitos da representação; e o treinamento do corpo e da voz, que geralmente se considera o único que um ator pode receber, é apenas auxiliar. Mas é necessário enfatizar que uma técnica de representar, mesmo tão fundamental como essa, meramente conduz à literatura do drama, como a técnica do violinista conduz à literatura do violino, onde as possibilidades do instrumento são exploradas.

O conceito de ação e a imitação da mesma são o elo entre a arte do dramaturgo e a arte interpretativa do ator. Não consegui saber se Stanislavski e Nemirovitch-Danchenko deduziram seu conceito de ação de Aristóteles ou não. Talvez eles apenas o redescobrissem empiricamente através de um estudo detalhado do conteúdo psíquico de muitos papéis. No sistema deles, esse é um conceito técnico-empírico, uma regra conveniente, que o ator precisa no estudo de um papel: uma vez descoberta a “ação principal” e as muitas ações menores do seu personagem, se puder indicá-las em uma frase infinitiva, já sabe o que deve reproduzir no palco. Devido a seus propósitos limitados, os mestres da técnica de Moscou não exploraram as possibilidades gerais da “ação” como Aristóteles o fez — ela constitui uma das noções-chave na filosofia aristotélica de Ato e Potência, Forma e Matéria. Mas seja onde for que tenha conseguido a noção, a doutrina do Teatro de Arte de Moscou tem, po-

tencialmente, grande valor. Ela proporciona uma espécie de ponte entre a teoria e a prática; indica as bases pré-conceituais da arte dramática e oferece um meio de acesso às obras-primas da tradição, que nossos hábitos mentais contemporâneos tornam obscuras.

Sei que a maior parte da teoria contemporânea — seja de arte ou de conhecimento ou de psicologia — não dá margem ao conceito de ação ou de imitação de ação. Provavelmente é o seu realismo primitivo que é inaceitável, tanto para os que querem reduzir todo o conhecimento a “fatos” e conceitos abstratos como para os que tentam manter o absolutismo da arte.

As objeções dos semânticos à epistemologia de Aristóteles baseada no *nous*, ou “inteligência aperceptiva”, não são muito convincentes, mas representam um hábito mental contemporâneo importante e resistente. Aristóteles não é tão desavisado como pensam; “o que ele tem, que eles não têm” não é a credulidade ingênua, mas o reconhecimento de que percebemos coisas e pessoas “antes da doutrinação”, como ele diz. A sensibilidade histriônica, a percepção da ação, é uma dessas tomadas de consciência primitivas diretas.

As teorias contemporâneas de arte que omitem ou rejeitam o conceito da imitação da ação resultam mais inquietantes do que as teorias pseudocientíficas, devido à compreensão que nos possibilitam da obra real do artista em nosso tempo. Elas nos lembram como é difícil — depois de trezentos anos de racionalismo e idealismo, com os tipos tradicionais de comportamento perdidos ou desacreditados, como torna-se difícil ver qualquer ação que não seja a nossa própria. Eliot, por exemplo, provavelmente o mais realizado poeta vivo, não parece achar a fórmula aristotélica válida ou útil. Sugere então que o propósito do poeta é encontrar “equivalentes objetivos” para seus sentimentos. A expressão “equivalentes objetivos” parece enfatizar o famoso classicismo de Eliot. Entretanto, ela não se refere às visões do poeta, mas ao poema que ele está fazendo; e leva a supor que é apenas um **sentimento** o que o poeta pode transmitir. Assim, a fórmula está mais perto da noção romântica de arte como expressão de sentimento ou paixão do que da doutrina de imitação. A ênfase no poema e sua forma, até à exclusão do que ele representa, reconhece apenas um dos instintos que Aristóteles considerava as raízes da poesia em geral, o “instinto para a harmonia e o ritmo”. Talvez essa ênfase na característica diferenciadora da arte — o que a separa de outras percepções de ação — seja necessária para reafirmar a existência da arte. Talvez seja estratégia pobre para um poeta preocupar-se no momento da composição, com a “verdade” em qualquer sentido, exceto a verdade para com seus sentimentos. E pode ser que, em nossa época perturbada, o poeta tenha apenas uma inspiração patética; e que se não se agarrar à univocidade da paixão divinatória esteja em perigo de não ter mais nada com que trabalhar. “Poesia”, diz Aristóteles, como reconhecendo as limitações de sua própria teoria, “im

plica ou um dom feliz da natureza ou um esforço enlouquecedor. No primeiro caso, o homem pode tomar a forma de qualquer personagem; no segundo, se desprende de seu próprio ser." Tais considerações recordam-nos o mistério do ato criador em qualquer arte; recordam-nos nossa dependência dos mestres, e a dependência deles da cultura circundante.

Entretanto, a noção do drama como imitação da ação é possível para nós e muito valiosa. De certa forma nós temos realmente percepção direta da vida mutável da psique antes de qualquer doutrinação; antes que alcancemos os conceitos de ética ou psicologia; antes mesmo de imitá-la por meio de palavras ou sons musicais. Quando percebemos diretamente a ação que o artista pretende, podemos compreender a objetividade de sua visão, seja como for que ele tenha chegado a ela; e em consequência a própria forma de sua arte. Só assim pode alguém captar as analogias entre representar e escrever para teatro, entre várias formas de drama e entre o drama e outras artes.

(Do livro *Evolução e Sentido do Teatro*, de Francis Ferriss, tradução de Heloisa de Hollanda G. Ferreira, Zahar Editores, Rio de Janeiro)

interpretação

Stark Young

A interpretação é má quando não é encontrada a forma correta para expressar o que deve ser expressado, ou quando é projetada uma forma sem conteúdo, uma espécie de forma certa no lugar errado. Mas a emoção sem forma projetada que a expresse para o público não pode nem ser chamada de interpretação.

O espaço cênico

Definição — A parte do teatro usada pelo ator é um paralelepípedo, do qual uma das faces é aberta e permite aos espectadores ver o que se passa no interior. A figura 1 dá, esquematicamente, a arquitetura de um palco desprovido de cortinas, cenários e de tudo aquilo que, habitualmente, enche o espaço cênico. O palco é o tablado onde os atôres evoluem, os urdimentos — situados sôbre o palco, contêm cortinas, telões, elementos do cenário que ficam suspensos quando não estão sendo usados; os alçapões contêm outros elementos dos cenários, que sejam demasiado pesados para serem suspensos. Servem também para outras finalidades, como aparições de personagens por meio de alçapão, etc. Na realidade, atualmente, poucos teatros possuem essa parte subterrânea, e poucos daqueles que a possuem se servem dela.

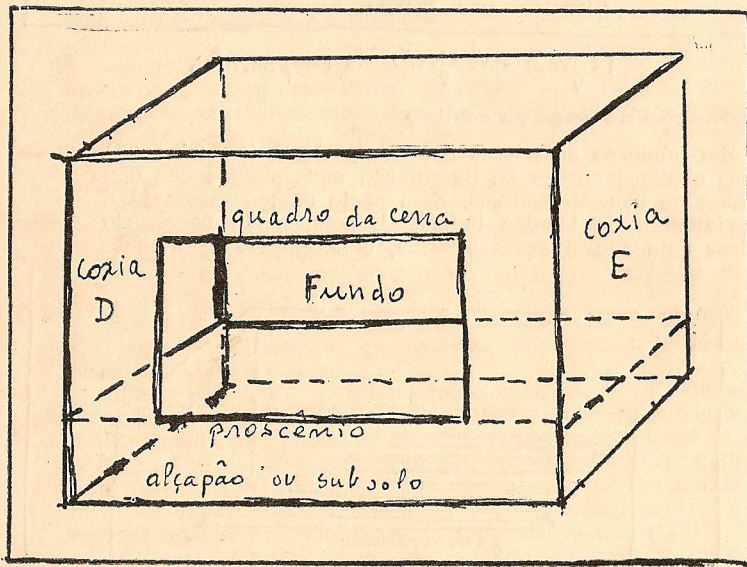


Fig 1 - Espaço cênico

Cenário

— A primeira tarefa, quanto a cenário, consiste na colocação dos elementos que escondem as coxias ou partes da caixa que não devem ser vistas da plateia. Se isso é mal executado, o espectador enxergará um canto da coxia, surpreenderá o movimento do maquinista ou desven-

dará a presença do ator pronto para entrar em cena, e a convenção teatral se rompe. Os interstícios de reunião dos elementos do cenário mal feitos descobrem o que não deve ser visto, **vasam**, e isso é imperdoável. É preciso remediar êsse defeito, construindo um cenário perfeito, ou então recorrendo ao jôgo de cortinas.

Jôgo de cortinas

— Na impossibilidade de realizar cenários perfeitos, por falta de recursos, um grupo amador tem que utilizar aquilo que encontra à mão nos teatrinhos de colégios, patronatos, clubes, etc. (e nada de bom se encontra nesse tipo de auditório). Em princípio, êles possuem um cenário de **interior**, uma **floresta**, uma **praça** em telão pintado, de péssimo gôsto e de maneira alguma utilizável. Nesse caso, é preferível representar diante de cortinas e utilizando elementos fabricados especialmente para a peça que se vai montar.

Pano-de-bôca

— Em princípio, todo teatro digno dêsse nome possui um **pano-de-bôca** ou cortina, ou **pano** simplesmente, ou **velário**, de modo que êsse problema está resolvido; salvo, porém, quando o mesmo fôr **decorado** nos estílos os mais estapafúrdios, com cenas alegóricas, pinturas **futuristas** ou borrões inomináveis (muito encontráveis em clubes de cidades do interior e colégios); e então será preciso substituí-los. O modelo de cortina mais simples é o "grego". Êsse tipo de pano se abre verticalmente pelo meic e suas duas metades se juntam em direção das coxias, como uma cortina-dupla de janela. Essa cortina pode ser montada fãcilmente sôbre uma vara de ferro, por meio de argolas; ou então com carretilhas montadas num trilho abrindo e fechando por meio de roldanas.

Outras cortinas

— As outras cortinas usadas para mobiliar a cena são de tipo diferente do pano de bôca, são fixas e não precisam correr em trilhos, salvo em caso muito especial. São montadas da seguinte maneira: a parte superior da cortina tem uma bainha (costura feita à máquina deixando um vão mais ou menos largo) no interior da qual se enfia uma vara ou sarrafo. Essa bainha é descontínua ou falhada, de modo a se poder atar fios à vara em diversos pontos, como se vê na figura 2. Na parte inferior da cortina costumam-se chumbos, que dão a queda ou caimento à cortina, isto é, a esticam.

Para equipar a cortina, desce-se do urdimento a vara-da-cortina e se prendem à mesma os fios ou cordas da cortina. Iça-se de nóo a vara e a cortina está suspensa. As cordas grossas que guindam as cortinas ou elementos do cenário são chamadas **comando**. O equipamento da cena exige, no mínimo, o seguinte:

- a) uma cortina de fundo encobrendo tôda a largura do fundo da cena, — pano-de-fundo;
- b) três cortinas ou rompimentos do lado esquerdo da cena;
- c) três cortinas ou rompimentos do lado direito da cena.

Essas cortinas que mascaram as coxias têm uma largura variável conforme as dimensões do palco. (Fig. 3). Po-

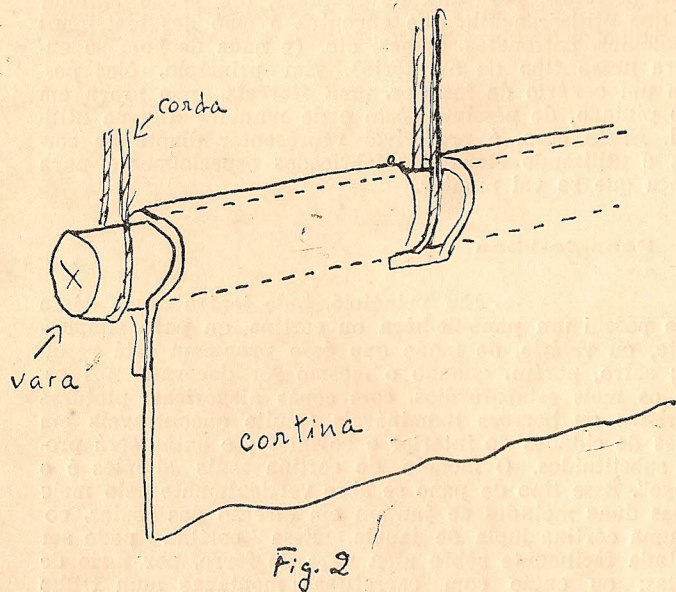


Fig. 2

dem ser substituídas por trainéis fixos ou móveis. (CADERNOS n. 25) colocados nos mesmos lugares das cortinas e com a mesma finalidade de encobrir a parte do palco que não deve ser vista da platéia. O pano usado nessas cortinas deve ser encorpado — juta ou flanela de algodão, que pode ser tinta na côr desejada.

As côres geralmente usadas para o pano-de-fundo (também chamado **rotunda** — quando forma um meio círculo no fundo da cena e envolve uma parte lateral do palco) são: azul (para céu), cinza ou prêto; os rompimentos combinam, geralmente, com o pano-de-fundo:

Colocado o pano-de-fundo, prontos os rompimentos, resta iluminar o espaço cênico e completá-lo com os restantes elementos, conforme a peça.

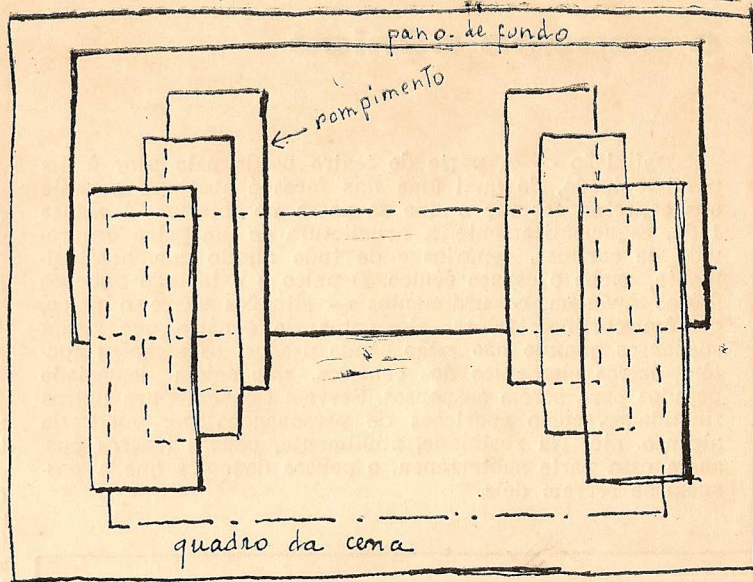


Fig. 3 - conjunto de rompimentos

Iluminação do espaço cênico

Em números anteriores dos CADERNOS (ns. 24 e 25) demos algumas noções de iluminação para grupos que dispõem de poucos recursos. Essa parte da montagem já é propriamente de técnica industrial, pois sendo necessário utilizar uma aparelhagem elétrica, é necessário igualmente

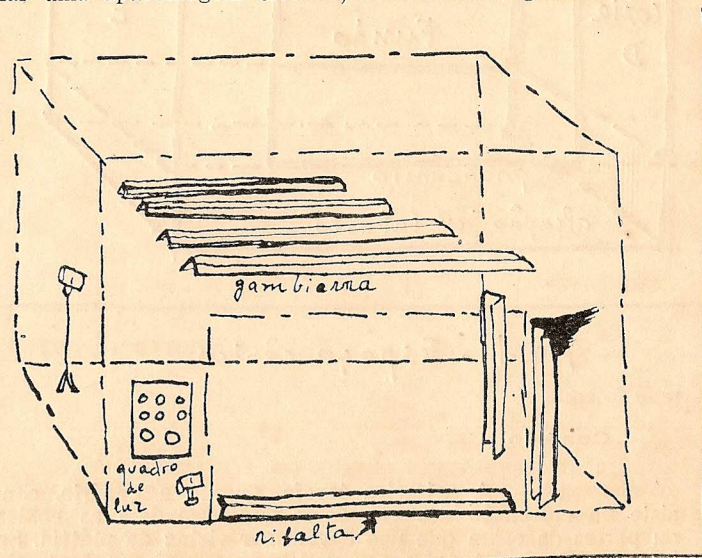


Fig. 4 - Dispositivo de iluminação

conhecer os riscos a que se expõe e os meios de evitá-los. Um fio de má qualidade, uma instalação mal feita, uma voltagem excessiva podem determinar não só a interrupção da corrente como um curto-circuito ou um incêndio. Aqui é necessário se submeter aos regulamentos contra incêndio, sendo obrigatório dispor na caixa do palco de extintores de incêndio para qualquer eventualidade.

Aparelhos fixos: ribaltas, gambiarras e tangões — São dispositivos em forma de cochos ou gamelas compridas, pouco profundas, em cujo interior estão instaladas lâmpadas comuns. A **ribalta** (atualmente pouco usada) é colocada horizontalmente, no proscênio, no nível do chão, entre o palco e a platéia. As gambiarras são suspensas sobre o palco, horizontalmente e lançam a luz num plano quase vertical, mas ligeiramente orientado para o fundo. As outras luzes fixas são dispostas atrás dos rompimentos ou cortinas laterais, verticalmente.

Num teatro normal, a iluminação dada por êsses três elementos deve ser amplamente suficiente, desde que não se queira produzir nenhum efeito especial.

Aparelhos móveis e refletores

Aparelhos móveis são caixas de luz que se colocam sobre o palco ou se suspendem nas coxias para projetar uma iluminação particular sobre êste ou aquêle ator ou elemento da cena. São caixas cilíndricas com o interior prateado ou pintado de branco. Já o refletor tem uma forma parabólica e se assemelha a uma lâmpada de mesa, maior.

Projektor é uma caixa cilíndrica munida de lente que permite projetar um feixe luminoso. São chamados **spots**, do inglês (**spot**-mancha, ponto). Com efeito, o projektor permite colocar uma mancha de luz exatamente no lugar que se deseja.

Esses aparelhos são munidos de orifícios de ventilação, porque as lâmpadas que contém são muito potentes e despreendem muito calor.

Luzes coloridas — A iluminação colorida é fácil de se obter, com a ajuda de diferentes dispositivos. Usualmente, as lâmpadas das ribaltas e gambiarras e outras fixas são de quatro côres (branco, vermelho, azul e amarelo). Cada uma das côres é comandada por um interruptor particular, de modo que é possível iluminar tudo em azul, em vermelho, em amarelo ou em branco, conforme se quiser. Diz-se que a iluminação está no máximo quando tôdas as lâmpadas estão acesas. Nos outros aparelhos, as lâmpadas são brancas. A côr é obtida por meio de um **écran** colorido. Usa-se, geralmente, para colorir a luz, papel celofane em côres, que não deve ser colocado diretamente sobre a lâmpada para não queimar. Isso, quando não se dispõe do papel especialmente fabricado para isso ou papel-gelatina colorido.

Quadro de luz — Todo o dispositivo luminoso está ligado ao quadro de luz — que é um quadro com numerosos interruptores; deve ser colocado na caixa do palco de tal modo que o eletricitista possa controlar, sem se deslocar, tôda a iluminação do teatro, inclusive as luzes da platéia. (Figura 4)

Fabricação da aparelhagem — É possível fabricar al-

guns dos dispositivos usados na iluminação, desde que se tenha cuidado e não se use material inflamável, e se utilize sempre fio especial, coberto de borracha. Os aparelhos fixos porém ser fabricados sob orientação de um eletricitista profissional. Também se pode fabricar refletor com latas vazias.

Quanto aos projetores, devem ser adquiridos em casas especializadas, por serem de difícil fabricação.

Resistência — Sobre a maneira de se fabricar uma resistência, vejam nossos CADERNOS n. 18, quando não se tem recursos suficientes para adquirir uma pronta.

Aos amadores — Geralmente, qualquer auditório possui um palco equipado com ribalta e gambiarra. Essa luz às vezes é suficiente, sendo preferível usá-la a querer obter **grandes efeitos** sem conhecer o assunto e sem experiência. Qualquer **efeito** tem que ser regulado com extrema minúcia e mesmo com uma equipe de eletricitistas profissionais pode-se cair em graves erros. É preferível, portanto, quando não se está perfeitamente seguro do resultado, regular a iluminação em função da atmosfera geral da peça ou da ação, e só fazer mutações quando fôr absolutamente necessário.

(Livros consultados: *Notes sur la Mise en Scène*, Charles Antonetti, Ed. J. Vautran-Paris. Cahiers d'Art Dramatique, n. 2 — 1948)

Cenografia

Stark Young

O trabalho de um verdadeiro artista na arte da cenografia aceita o quinhão que lhe foi atribuído pelo dramaturgo e o expressa, transmitindo radiosamente a essência da idéia. Ele deve propiciar e esclarecer a significação dos acontecimentos, transmitindo o impacto de sua vitalidade: seu trabalho deve fazer com o drama o que faz o cantor com uma canção que, afinal de contas, também canta a si mesmo porque, dentro das obrigações do quinhão recebido, ele também é criador.

Iluminação

A multiplicidade dos EFEITOS que a aparelhagem moderna possibilita, arrisca desviar o diretor do essencial — o texto e a interpretação e serve muitas vezes para dissimular as fraquezas dum autor ou de seus intérpretes. De resto esses EFEITOS, por curiosos que sejam, nem sempre são de bom gosto.

Iluminação é uma questão técnica, mas também de tato, de medida e de gosto. A melhor **iluminação** é aquela que não se nota. (Chancerel)

caracterização e maquilagem

Uma boa máscara teatral implica em contornos e conformações que se projetam com facilidade para a platéia, olhos que podem ser vistos, maçãs que não os obscurecem, dentes cujo brilho transmite um sorriso até a última fila do teatro, etc. O que um ator, muito embora sendo um artista profundo, muitas vezes só consegue estabelecer no curso de uma longa cena, outro, que pode ser um tolo, muitas vezes é capaz de estabelecer no primeiro minuto simplesmente por ter uma testa nobre, de esplêndida serenidade, ou porque a estrutura óssea em torno de seus olhos, conforme a iluminação do palco, pode permitir a criação de sombras que os puxam para trás, sugerindo um efeito de trágico romance.

Caracterização é o conjunto de manipulações e processos que preparam e valorizam o rosto do ator afim de aparecer em cena dentro de certas condições luminosas. Caracterizar é pôr em evidência, através da pintura, os traços do rosto que vão dar semelhança ao personagem que o comediante vai representar. A caracterização é uma arte decorativa e o ator deve tratar seu rosto como um valor próprio, que deverá se destacar ou se confundir com o cenário, conforme a concepção do diretor.

A caracterização é feita em função direta da dimensão do teatro, pois é feita para ser vista de longe. Quanto maior for a distância que separa o ator da platéia, mais carregada deve ser a caracterização. Essa distância diminuindo, a caracterização deve ser esbatida.

A caracterização só é boa quando corresponde aos dados psicológicos do personagem a ser interpretado. Convém evitar grande quantidade de maquilagem e preferir reduzir tudo a traços característicos. Um traço bem achado define mais o personagem do que uma série de pormenores, divertidos e anedóticos, talvez, mas que se perdem de longe e não produzem efeito. O equilíbrio é uma regra e deve ser a preocupação principal evitando-se não só a palidez excessiva (salvo quando requerida pelo papel) ou os tons quentes demais. Não transforme o rosto numa máscara de carnaval. Os riscos devem ser executados com precisão e minúcia, e esbatidos. A sombra e a luz é que dão relevo à caracterização.

Antes de se caracterizar o ator deve estudar seu rosto, verificando o que deve ser feito para disfarçar ou res-

saltar em sua fisionomia, não esquecendo que os tons claros ressaltam e os escuros retraem. A caracterização deve corresponder ao tipo de personagem imaginado pelo comediante, de acordo com o diretor. É um trabalho pessoal que deve merecer toda atenção do artista e estar sempre de acordo com o espetáculo em seu conjunto.

Os dados anatômicos não devem ser esquecidos na caracterização.

Material — O ator deve dispor do seguinte material:

base
caixa de bastonetes (**batons**) nas cores branco, preto, carmim, vinho, terra-de-siena, verde e azul.
lápiz (preto, marrom e cinza).
pincel fino (ns. 2 e 6).
verniz (para colar postigos).
pó de arroz.
crepe.
creme de limpeza, óleo ou vaselina.
papel (para tirar a maquilagem).
eter.
alcool.
algodão.
1 escova de pelos finos (para tirar o excesso de pó).

O comediante deve dispor de um espelho com a iluminação lateral igual dos dois lados do espelho. Ao iniciar a caracterização deve estar com o rosto limpo (homem, de barba feita e mulher, sem nenhuma pintura).

Existem no mercado bases de diversas marcas, compactas, em bâton e em tubo, como também **batons** feitos especialmente para teatro, sendo os mais usados os de ns. 2 e 3. A cada número corresponde um tom definido. Geralmente são feitos de corpos graxos misturados à pintura em pó, mais gordurosos ou mais secos, uns resistindo mais ao calor do que outros. A base mais ou menos gordurosa deve ser escolhida conforme o tipo de pele. Para se maquilar bem o ator deve ter algumas noções de cor, por exemplo, saber que há as cores principais e as secundárias, estas resultando de combinações daquelas. Assim:

Vermelho e amarelo — alaranjado
Amarelo e azul — verde
Azul e vermelho — roxo

Aplica-se a base por igual, com a ponta dos dedos, por todo o rosto. Quando a base fôr compacta (sêca), usa-se uma esponja de espuma húmida. Deve-se escolher a base que tenha um tom aproximado do da pele do ator, salvo quando tiver que fazer um personagem de outra raça. Se vai fazer um tipo que usará barba ou bigode, a base não deve ser aplicada nas partes onde se vai colar o aplique. A base não deve ser posta em excesso, afim de não empastar.

Carmim — o carmim ou rouge deve ser usado para dar o colorido natural do rosto. Usa-se, geralmente, nas regiões molar e submolar (para rostos cavados). (É usado também no queixo, testa e pálpebras muito levemente.) Excepcionalmente, pode ser aplicado sobre o nariz, quando fôr o caso, num tipo de Bêbedo, por exemplo.

Terra-de-siena — é usado na região sub-molar, esbatendo-se para os lados afim de confundir-se com a base e serve para afinar o rosto. Também pode ser usado nas partes laterais do nariz, com o mesmo efeito de afinar, usando-se então um pouco de branco na parte central do nariz. O terra-de-siena, não esquecer, faz sempre diminuir ou cavar qualquer região do rosto.

Vinho — É usado para fazer rugas. Contraindo-se os olhos, delineiam-se as rugas, que são então traçadas com um pincel fino, formando os pés-de-galinha. Em volta de cada traço, coloca-se branco. Esbatem-se as duas côres com a ponta dos dedos, afim de que não pareçam riscos apenas. O mesmo processo é usado na testa (rugaz), entre os olhos, nos vincos da boca, acompanhando o vinco natural do rosto. Convém, sob os olhos, esbater um pouco de branco, afim de dar o volume (bolsa) nas pessoas idosas.

Verde e azul — São usados para sombrear os olhos. Estas côres raramente são usadas pelos homens.

Prêto — Como o branco, deve ser evitado. Usa-se misturado em pequenas quantidades, para certas sombras mais acentuadas. É usado também para camuflar um ou mais dentes, para sugerir falha de dente. O processo é o seguinte: Enxuga-se o dente e coloca-se um pouco de verniz, com um pincel, deixa-se secar, conservando a boca aberta, em seguida passa-se o prêto. Para retirar, use um algodão embebido em eter ou alcool.

Pintura dos olhos — O lápis é usado para sobrance-lhas e para os olhos, geralmente para as mulheres e, excepcionalmente, pelos homens, delineando-se todo o contôrno do ôlho, sem se encontrarem as extremidades. O risco superior deve ser mais alongado do que o inferior. Para personagens de mais idade, não se deve usar o lápis nos olhos e, nas sobrance-lhas, apenas para engrossá-la, se fôr o caso. A pintura dos olhos rejuvenesce, dando mais vida aos mesmos. O lápis usado para pintura dos olhos é geralmente o prêto. Também, para dar colorido aos olhos, usa-se tinta azul, verde, prateada (sombra), com um pincel fino, na pálpebra superior, acima do traço escuro. Para completar a pintura dos olhos, as mulheres usam rimel, prêto, de preferência, ou na mesma côr da sombra. Usam-se também cílios postiços, em casos especiais, ou em teatros muito grandes.

Pintura dos lábios — Para as mulheres, é a mesma usada na rua, fazendo-se entretanto, o contôrno dos lábios com lápis prêto, levemente. A côr do baton varia conforme o tipo do personagem. O homem não usa pintura nos lábios. Poderá, porém, para descolorar os lábios (se fôr o caso), usar um pouco de base, quando fizer um papel de mais idade. Também a mulher no caso de ter que descolorar os lábios.

Depois de espalhar a base, delineados e esbatidos os tracos, aplica-se, em último lugar, o pó, batendo levemente no rosto com uma esponja. O pó deve ser do mesmo tom da base e serve para fixar a pintura. Usa-se, às vêzes, talco. Pode-se também corrigir o tom da base, se não fôr no desejado, usando um pó mais escuro ou mais claro, conforme o caso. Colocado o pó, passa-se uma escova fina para tirar o excesso. Certos tipos, que exigem um rosto brilhante, dispensam o uso do pó.

Posticos e anhões — Sendo necessário usar barba ou bigode, se o ator não deseja deixar crescer a própria, encomenda-se nas casas especializadas o material necessário — a barba ou bigode já prontos, ou usa-se o crepe. O crepe é uma pequena tranca de cabelos (há em várias côres: grisalho, prêto, branco), que se desmancha, corta e cola-se no rosto com verniz. Para se fazer uma barba curta, usa-se o crepe picado: passa-se o verniz (não se deve usar base aí) com um pincel e vai-se colocando o crepe aos poucos. Em seguida, com uma toalha, aberta-se a barba no rosto, por alguns segundos, afim de que se fixe bem.

As barbas posticas são de grande poder de transformação, pois ocultando as bochechas e o queixo sob posticos, modifica-se facilmente a fisionomia. Os posticos fabricados pelos cabeleireiros são montados em tule e têm a vantagem de poderem ser usados muitas vêzes. As barbas muito grandes feitas com crepe tomam muito tempo e não são fáceis de se fazer.

Os bigodes podem também ser encomendados, se não são feitos de crepe. Desfaz-se a tranca de crepe, penteia-se com os dedos, dá-se a forma desejada, passa-se o verniz sobre a pele e aplica-se o postico. Com uma tesoura, avança-se, dando a forma desejada. Os bigodes também podem ser desenhados a lápis, em último caso. A côr dos bigodes pretos poderá ser avivada com um pouco de cinza, devendo-se evitar sempre as grandes superfícies tratadas num mesmo tom. Não esquecer que uma superfície carregada corresponde a uma sombra e um bigode deve se destacar. Dai a necessidade de misturar algum tom mais claro ao fundo geral.

As suissas servem para alongar ou encurtar a figura. Pode-se também fazê-la mais ou menos larga. Também, se usada cobrindo as orelhas, modifica completamente a figura.

Verniz — Em vista da dificuldade, às vêzes, de ser encontrado, damos a seguir a receita de fabricar verniz: Compra-se um pouco de breu (casas de ferragem), esmigalha-se até virar pó e coloca-se dentro de um vidro. Despeja-se aí um pouco de álcool e o dobro da quantidade em eter. Agita-se bem para misturar e pode-se usar após algumas horas. Usa-se quantidade maior de eter, para que o

verniz seque rapidamente uma vez aplicado. Para tirar o verniz do rosto, usa-se eter, de preferênciã, ou álcool.

Pasta para nariz — serve, como indica o nome, para modificar o nariz, e é vendida em bastonetes e deve ser guardada bem fechada. Com essa pasta amolecida entre os dedos (dedos untados com vaselina), dá-se o formato desejado, modelando-a entre os dedos e aplica-se à parte do nariz que se quer aumentar, com um pouco de verniz. Com os dedos, ajeita-se sobre a pele, e acerta-se, não esquecendo de untar os dedos com vaselina, alisando-se também. Em seguida maquila-se no tom geral do rosto.

Para os papéis de composição o nariz assim obtido pode ser vermelho, violáceo, etc. conforme o tipo. Em seguida, empoa-se.

Perucas — Deve ser escolhida, de preferênciã, sem festa. Há, entretanto, perucas com testa e nesse caso é preciso muito cuidado para adaptá-la à própria testa. Para isso passa-se a base na mesma por meio de uma camada mais espessa, depois empoa-se. Antes de colocar a peruca convém se pentear e achaçar os cabelos com uma escova. Coloca-se a peruca introduzindo primeiro a testa, depois a cabeça. A nuca deve estar limpa e sem cabelo, pois nada mais "amador" do que os cabelos de outra cor aparecendo. A peruca deve ser escolhida em proporção com a cabeça e deverá ter a mesma forma, principalmente na testa.

A peruca é de grande importância nos papéis de composição e facilita a modificação da testa. Há maneiras de obter alguma modificação no feitio da testa; sombreando-se as têmporas e aplicando base clara sobre o frontal, por exemplo, obtém-se uma fronte bombeada.

Ao contrário, passando um fundo claro nas têmporas e passando a base que se vai usar, obtém-se uma testa chata.

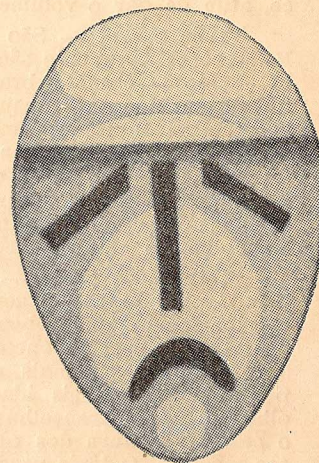
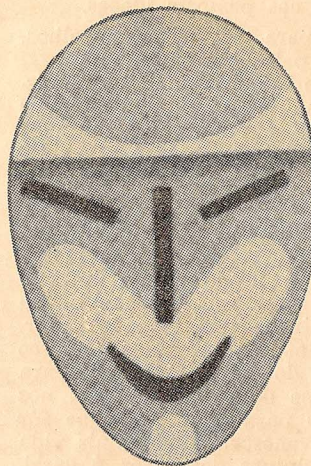
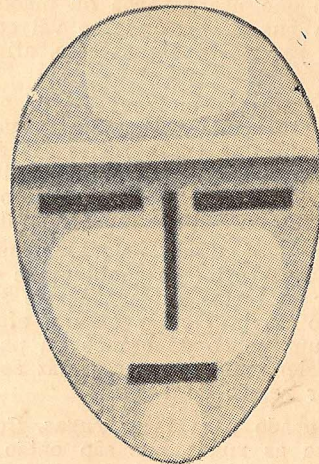
Também a testa e a cabeça podem ser modificadas por meio de crânio de entretela ou de outro material, obtidos em formas as mais variadas. Mas o seu emprego só tem justificativa em composições muito exageradas. Para as calvícies parciais, ou completas, usam-se geralmente êsses apliques. A adaptação à nuca e à testa são difíceis. Usa-se verniz e base para adaptá-la. A nuca pode ser disfarçada com um colarinho mais alto.

A testa pode também ser modificada com a pasta de nariz, também o queixo e as maçãs do rosto. Convém evitar a aplicação da pasta sobre as partes móveis do rosto. A pasta é indicada especialmente para modificar o nariz.

Tirados os apliques com eter, conforme explicado, limpa-se a base com creme removedor ou de limpeza, vaselina ou óleo, usando papel de limpeza, algodão ou toalha.

Produtos de maquiagem podem ser encontrados à venda na Talmagrãfica, à rua Pedro I, n. 31, no Teatro Recreio.

Principais expressões do rosto: 1) repouso 2) alegria 3) tristeza.



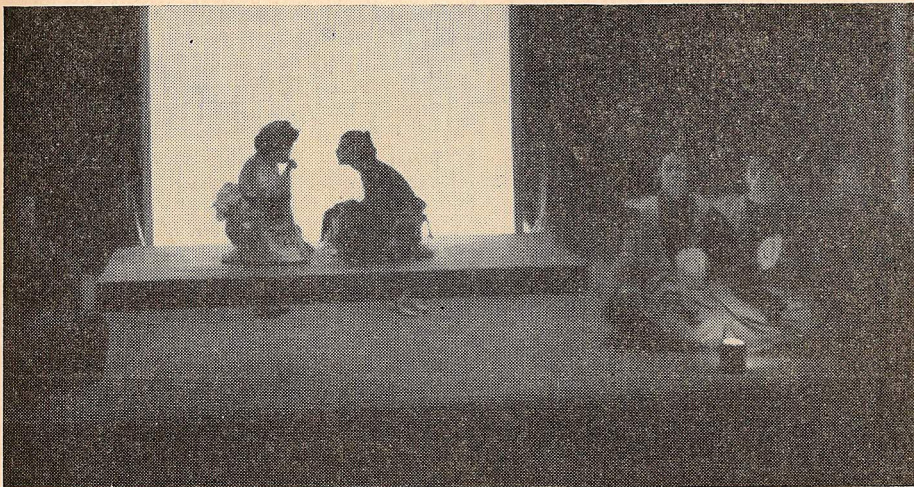
Livros consultados: **Maquillage de Theatre**, Georges Vitaly, Ed. Bordas, Paris; **Manuel Prático de Caracterização**, de Olegário Azevedo e a Lira Teatral.

O que vamos representar

O moço bom e obediente

Autor: Betty Barr e G. Stevens

Tradutor: Cecília Meireles



Cenário: Não havendo nenhuma indicação quanto a cenário, o diretor tem inteira liberdade de criação. Este ato à moda japonesa pode ser representado sobre um estrado de 10 cms. de altura por 60 cms. de largura e 1m,80 de comprimento — o qual será colocado um pouco para o fundo do palco, deixando suficiente espaço entre o estrado e a ribalta para parte da representação. Junto ao fundo do palco e tomando todo o seu comprimento, será colocada uma tela branca ou azulada. Luzes serão projetadas atrás dessa tela, afim de que, em determinadas cenas, se façam quadros em silhueta.

Sonoplastia: tambor e flauta.

Personagens: 1.º Músico
2.º Músico
3.º Músico
Ajudante
Pai
Moço
Fusa
Mercador
Vizinhos
Abadessa

Esta peça, juntamente com “O Pastelão e a Torta”, (Publicada nos CADERNOS N. 23), constituiu o primeiro espetáculo apresentado pelo O TABLADO, em dezembro de 1951, no Patronato Operário da Gávea. Teve direção de Martin Gonçalves, cenário de Estélio Roxo, Roupas de Yuki Wassermann e arranjo musical de Jorge Wassermann. O elenco foi o seguinte: Músicos — Antonio Gomes Filho, Luiz Oswaldo e Fernando Augusto; O Ajudante — João Augusto; Pai — Oswaldo Neiva; Filho — Luciano Mauricio; Espôsa — M. C. Machado; Mercador — João Sérgio Nunes e J. C. Santa Rosa; Vizinhos — Carmen Silvia Murgel, Déa Fernandes; Abadessa — Edelvira Fernandes. Flauta — Dina; Iluminação Carlos Augusto Nem e Cabeleiras de Iris Barbosa Melo.

- 1.º Músico — Meu instrumento é um tamboril. Ponho um dedal no dedo e toco assim.
- 2.º Músico — Meu instrumento é um pequeno tamboril. Não tenho dedal. Toco apenas com a mão, assim.
- 3.º Músico — Meu instrumento é um fuê. Sopro nêle e tiro um som bonito como o de uma flauta.
- 1.º Músico — Êle não toca o seu instrumento durante tôda a peça.
- 2.º Músico — Só no comêço e no apogeu.
- 3.º Músico — E no fim.
- 1.º Músico — Ê bom que a peça comece. Hoje de manhã caiu uma chuva fria. As flôres da cerejeira estão frescas e limpas.

Entra o Ajudante trazendo uma pequena árvore sem fôlhas, que coloca no meio do estrado. Da manga do quimono tira pequenas flôres que coloca nos galhos.

Ajudante — As primeiras flôres aguardam a chuva. Estão escondidas, agora, na escuridão. Não têm côr. Mas esperai.

Entram Pai e Filho. Sentam no estrado.

Pai — Tenho pensamentos e maneiras simples, mas sou de sangue nobre e estou em boa situação. Paro aqui, de volta dos arrozais, para respirar o aroma das flôres de cerejeira. Minha mulher — que em paz descansa — morreu há muitos anos, mas vivo em grande sossêgo e tranqüilidade.

2.º Músico — Ah! as flôres de cerejeiras, êsse clarão de fogo, à luz das lanternas... Breve, serão rubras cerejas... Mas voltai os olhos para êste bom e obediente filho.

Môço — Todos os dias ajudo meu pai, nos campos de arroz, e conversamos... e somos felizes...

3.º Músico — São felizes porque se conservam livres do gênero feminino. Nada sabem da sua sedução, nem das suas maneiras importantes.

Pai — Sentemo-nos aqui e tiremos as pedrinhas dos nossos sapatos. Amanhã iremos pescar e, de volta, contemplaremos os lírios, as peô-

nias e os lótos. Ê podemos ser tão alegres quanto quizeres.

1.º Músico — Porque lá não há ninguém para dizer: não. Muitas vêzes voltam para casa à luz de uma lanterna.

2.º Músico — Usam suas roupas mais velhas e são terrivelmente irregulares, nas refeições.

3.º Músico — Porque êles têm criados permanentes e bons, em sua casa, e nunca põem os olhos num par de mangas longas, nem numa faixa escarlate, da manhã até a noite.

Pai — Filho, já respiramos o odor das flôres. Agora, voltemos para casa. Estou cansado e talvez desejemos tomar um pouquinho de saquê.

Môço — Sim, pai, pois não há ninguém que nos diga: não.

1.º Músico — Ah! o bom e obediente môço! Vêde: ajuda o pai a levantar-se. Agora, atravessam a noite, com suas lanternas.

Saem. No escuro, o Ajudante tira a árvore e coloca, no centro do estrado, uma mesinha baixa com garrafinha e taças de saquê. Depois senta-se ao lado do estrado.

2.º Músico — Um criado imperturbável está à porta, porque êles se aproximam da entrada.

Pai e Filho entram, sobem no estrado e sentam-se um de cada lado da mesa. Mímica de beber.

Pai — Rapaz, já é tempo de casares.

Môço — Não, praza a Deus! Pai, por que sois levado a dizer coisa tão terrível? Ou estais gracejando? Deveis estar gracejando!

Pai — Não estou gracejando. Nunca disse palavras mais verdadeiras. E tu o verás, dentro em breve.

Môço — Mas... Pai tenho um mêdo horrível das mulheres!

Pai — E, comigo, não acontece o mesmo? Sinto muito, meu filho.

Môço — Então... porque devo casar-me?

Pai — Segundo as leis da natureza, morrerêi em breve, e necessitarás de uma mulher que tome conta de ti.

1.º Músico — Agora há lágrimas, nos olhos do môço, porque seu coração

é muito terno. Mas, tudo o que êle diz é:

Môço — Posso, muito bem, tomar conta de mim mesmo.

Pai — Isso é, justamente, o que não podes fazer.

Escurece

2.º Músico — Em suma: encontrou-se uma espôsa para o filho.

3.º Músico — Ê jovem e bonita como a figura de uma estampa.

1.º Músico — E o seu nome é Fusa.

2.º Músico — Agora são marido e mulher.

3.º Músico — Por sua vida, êle não sabe o que lhe há de dizer.

O estrado ilumina-se. A Môça e o Môço estão sentados um frente ao outro.

Môço — Nobre Fusa, por amor dos Deuses, não chores...

Fusa — Creio que não gostas de mim... Creio que não me achas bonita...

Môço — Querida, és mais bela que a flor de ervilha, no campo... Mais bela que a faisã pequenina, no pátio da quinta. Mais bela que a rósea carpa, no tanque... Espero que sejas feliz, com meu pai e comigo.

1.º Músico — Ao ouvir essas palavras, ela sorri um pouco...

2.º Músico — E enxuga os olhos.

Fusa — Veste outro hakama e dá-me o que trazes contigo. Há nêle um grande buraco. Reparei nisso, durante todo o tempo do casamento.

2.º Músico — Oh! o jovem bom e obediente! Vêde: dá o hakama à sua mulher.

3.º Músico — Para começar, não está mal.

1.º Músico — Vão ser muito felizes, juntos.

No escuro, o Ajudante coloca uma pequena parede de bambu no centro do estrado para indicar a divisão dos quartos. Fusa está sempre dum lado e o môço do outro.

2.º Músico — Aos poucos, segundo as leis da natureza, o velho morre.

1.º Músico — Finou-se muito bem, e deixou isto, na sua caixa forte, de

modo que seu filho fica sendo o homem mais rico da província.

2.º Músico — Mas isto não serve de conforto para o jovem, que lamenta seu pai, de todo coração.

3.º Músico — Procura um pouco de sono, ou descanso, e pouca atenção dá à sua esposa.

Fusa — *(Que se levanta e vai ao quarto do marido)* Querido, e se fosses a Quioto, por algum tempo?

Môço — Para que?

3.º Músico — Ela tem estas palavras, na ponta da língua: para te distraires.

1.º Músico — Mas sabe que nunca dirá semelhante coisa.

Fusa — Oh! para cumprir uma espécie de dever. Dizem que tôdas as pessoas que amam sua terra devem ver Quioto... e, além disso, podes observar um pouco as modas, para me dizeres quais são, quando voltares para casa. O que é meu está lamentavelmente fora de época.

2.º Músico — Isso é verdade.

Fusa — Gostava bem de saber o que se está usando.

3.º Músico — Quem não gostaria?

Môço — Não tenho ânimo de ir a Quioto e, mesmo que tivesse, agora é tempo de plantar o arroz, de modo que não pode ser e está acabado.

Fusa retira-se para seu quarto. Depois de curta pausa, o Môço vai ao seu encontro.

Môço — Bem, tira o meu melhor hakama e prepara o meu bentô, para uma viagem.

Fusa — Para que?

Môço — Estou pensando em ir a Quioto.

Fusa — Isso me surpreende. Posso saber quem te pôs essa idéia na cabeça?

1.º Músico — Ela tem um bocadinho de juízo.

Môço — Estive pensando que isso é uma espécie de dever.

Fusa — Ah! Está bem.

O Môço sai. No escuro, são tirados os acessórios do tablado.

2.º Músico — O jovem caminha ao longo da estrada.

3.º Músico — E, dentro em pouco, chegará a Quioto.

1.º Músico — Vê muitas coisas que o deslumbram. Anda por templos e palácios. Admira castelos e jardins. Soja e desce lindas ruas cheias de lobes, que o fitam, fixamente. Seus olhos estão arregalados.

1.º Músico — E fica de bôca aberta.

Entra o Mercador com uma caixa de fitas e espelhos.

Môço — Oh! que lindas luas de prata.

2.º Músico — Sua alma é ingênua.

Môço — Oh! Pai, como vieste aqui? Então, não morreste? Louvados sejam os Deuses por isso! Embora eu pudesse ter jurado que... Mas não tem importância, uma vez que estás aqui, vivo e são. Contínuas, ainda, um pouco pálido. Mas, como ficaste jovem! Move os lábios e parece que falas... Mas, não te ouço... Virás comigo para casa, querido, e viverás conosco, como antigamente? Sorris... sorris... está bem.

Mercador — Lindos espelhos, meu jovem senhor. Os melhores que se podem fazer, e este é o melhor de toda a coleção. Vejo que sabeis escolher.

Môço — É para vender? Quanto custa?

1.º Músico — Está agitado, com medo de que lhe arrebatem o pai.

Mercador — É para vender, sim, meu nobre senhor, e o preço é uma bagatela: apenas dois bu. É quase de graça, como podereis ver.

Môço — Dois bu? Apenas dois bu? Louvados sejam os Deuses, louvados sejam, por essa mercê.

2.º Músico — Agora, o Mercador desejaria ter pedido três bu.

3.º Músico — Ou mesmo cinco.

Sai o Mercador

Môço — Pai, antes de irmos para casa, precisamos comprar alguns enfeites, para a jovem que está lá.

1.º Músico — Sua esposa, como bem sabeis.

Durante as próximas falas dos Músicos, no tablado às escuras, colocam-se novamente a pequena pa-

rede de bambu e uma arca, no quarto do Môço.

2.º Músico — O jovem não sabe por que motivo nunca disse uma palavra à esposa, acerca de haver comprado o pai, por dois bu, em Quioto.

3.º Músico — E esse foi o seu erro.

1.º Músico — Conforme os fatos demonstrarão.

2.º Músico — A jovem sente-se tão contente quanto quisesdes.

Fusa — Estou satisfeita por vê-lo bem disposto e feliz, mas devo dizer que voltou muitíssimo depressa, para ter vencido o seu sofrimento... Os homens são, exatamente, como as crianças!

1.º Músico — Tôdas as manhãs, bem cedo, e tôdas as noites, bem tarde, o jovem vai para seu quarto e fala com o pai.

2.º Músico — As conversas agradáveis têm sido muitas, e as risadas cordiais, também.

3.º Músico — E o filho é o homem mais feliz de toda esta região.

Fusa — Por que irá tantas vezes ao toko-no-má? Que guardará êle ali? Gostaria bem de sabê-lo...

1.º Músico — A jovem não é pessoa que possa ficar muito tempo em silêncio.

2.º Músico — Breve o interrogará.

Fusa — *(Levanta-se, indo ao quarto do môço)* Que fazes aí sozinho, tantas vezes?

Môço — Converso com meu pai.

Fusa — Teu pai?

Môço — Encontrei-o numa loja, em Quioto, e comprei-o por dois bu. Agora o tenho outra vez em casa, e sou feliz, o tempo todo.

Fusa — Ahn.

Môço — Não foi barato, por dois bu? E tudo isto não é estranho?

Fusa — Barato e mais que estranho! Posso perguntar por que não me disseste coisa alguma, sobre isso, desde que voltaste?

Môço — Em verdade, não sei por que. Nada te posso dizer, querida. Tanto muito, mas não sei...

O Môço sai. Fusa vai ao quarto do Môço e mexe na arca.

Fusa — Minha sêda verde de forrar mangas! Mas não vejo nenhum pai aqui dentro... Que pode meu espôso guardar aqui? Que coisa esquisita, lisa e brilhante... Uma mulher! Uma mulher! Jovem e bela! Então, é êste o segrêdo! Êle tem uma mulher... Uma mulher! Jovem e linda! Não, linda, não, mas que pensa que o é... Uma dançarina de Quioto... sou obrigada a supor... E de mau gênio, também! Seu rosto é vermelho... É... Oh! como franze a cara! Fúria repugnante! Quem o julgaria capaz duma coisa destas? Como sou infeliz! Cozinhei seu deikon e consertei seu hakama centenas de vêzes! Oh! Oh! Oh!

Joga o espelho ao chão e vai para seu quarto.

Môço — Rebentei a presilha da sandália e vim para... Que foi que aconteceu? Que é isso, minha querida?

Fusa — Tua querida! Quero voltar para casa.

Môço — Mas, estás em casa, doçura minha! E com teu marido!

Fusa — Lindo marido! E linda conduta, com uma mulher na arca! Uma mulher odiosa e horrível, que pensa que é bonita! E tem, consigo, a minha sêda verde, de forrar mangas!

Môço — Mas... que queres dizer? Que é isso de mulheres e forros de mangas? Certamente não recusarás a meu velho paizinho êsse pequeno pedaço de fazenda, para servir-lhe de cama... Vem, querida, vou comprar-te vinte forros de manga.

Fusa — Velho pai? Velho pai! Velho pai! Sou doida? Sou criança? Vi a mulher, com meus próprios olhos!

Môço — Será possível que meu pai tenha ido embora? (*Pega o espelho*) Ah! está tudo bem. É sempre o mesmo velho pai, que comprei por dois bu... Parece preocupado, pai... Não? Sorri, então, como eu... Assim, está bem.

Entram uns três vizinhos

Môço — É meu pai. Comprei-o em Quioto, por dois bu.

Fusa — Êle tem uma mulher escondida na arca. E ela roubou meu fôrro verde, de mangas...

1.º Músico — Ninguém quer mirar-se no espelho, por que dizem que é coisa enfeitçada. (*Os vizinhos cobrem o rosto*)

Vizinho — Vamos consultar a Abadessa, pois ela é mulher de muita sabedoria.

Saem todos em fila. Durante as falas seguintes, dos músicos, no escuro, tiram-se os acessórios e a Abadessa senta-se no centro do estrado.

2.º Músico — Agora vão fazer o que deviam ter feito há mais tempo.

1.º Músico — A senhora Abadessa é mulher piedosa e dirige um convento de santas monjas.

2.º Músico — É pessoa importante em meditações, rezas e mortificações do corpo.

3.º Músico — E das mais sagazes, em negócios humanos, não devemos, também esquecer.

Ligo que acende a luz, entram os Moços e os Vizinhos.

Abadessa — Que é que vos atormenta, meus filhos?

Môço — É meu pai. Comprei-o por dois bu, em Quioto.

Fusa — Êle guarda uma mulher, na arca, e ela roubou meu fôrro verde, de mangas.

1.º Músico — A abadessa é muito sábia.

Abadessa — Esta pobre mulher. (*Tomou o espelho e se olha nêle*), pois é claro, como água, que é uma mulher — esta pobre mulher ficou tão preocupada com os distúrbios que causava num lar tranqüilo, que fêz votos, raspou a cabeça e tornou-se uma santa monja. Aqui, ela está em seu devido lugar. Vou tomar conta dela, e instruí-la em preces e meditações. Ide para casa, meus filhos. Perdoai, esquecei e sede amigos.

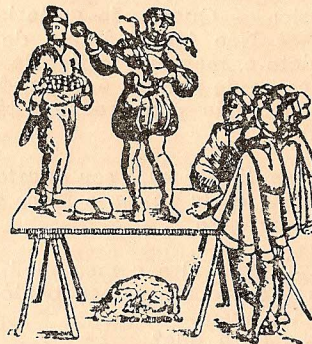
2.º Músico — A Abadessa é mulher de muita sabedoria.

Fusa — Como vês, afinal de contas eu tinha razão.

Môço — Claro, claro, querida, sem a menor dúvida.

2.º Músico — Oh! o môço bom e obediente!

Môço — Mas... Estou pensando em como o meu pai vai arranjar-se, no santo convento... Êle não dava muito para êsses assuntos de religião...



INDICAÇÕES PARA UM REPERTÓRIO DE AMADORES

Não é tanto a qualidade de uma peça que conta, mas sua interpretação e apresentação geral. Isso não impede que se escolha uma peça de qualidade

Peça	Gênero	Autor	Personagens	Cenário e elementos	Peça	Gênero	Autor	Personagens	Cenário e elementos
O Pastelão e a Torta (*)	farsa 1 ato	Medieval francês	Julião Balandrot Pasteleiro Pasteleira	Frente da casa do Pasteleiro 1 banco	O Urso	Comédia 1 ato	Tchekov	Elena Luka Smirnov	Sala
A Farsa do Advogado Pathelin	farsa 1 ato	Medieval francês	Pathelin A Mulher O Tecelão O Juiz O Criado	Casa de P. Loja Tribunal	Os Cegos (*)	Moralidade 1 ato	Ghelderode	3 Cegos 1 Caolho	Estrada
Duas Farsas Tabarínicas (*)			Tabarin Pifane Lucas Fritelino Isabela Francisquinha Rodomonte	Tablado nu 2 sacos	Os Males do Fumo (*)	Monólogo	Tchekov		
Os Grandes Aborrecimentos	Comédia 1 ato	Courte-line	Carolina Gabriela	sala	Mofina Mendes (*)	Cena cômica de auto	Gil Vicente	Mofina Pastôres	Tablado nu
Espalhando Boatos	Comédia 1 ato	Lady Gregory	Bartley Mrs. Fallon Jack Shawn Tim James Mrs. Tarpey Mrs. Tully 1 Policial 1 Juiz	Feira	Entre o Vermute e a Sopa	Entreato	A. Azevedo	Dr. Pacheco Amélia Angélica Criado	Sala
O Pedido de Casamento	Comédia 1 ato	Tchekov	Natacha Lomov Tchubukov	sala	O Jôgo de S. Nicolau (*)	Mistério 1 ato	Leon Chan- cerel	3 Colegiais Carniceiro Sua Mulher S. Nicolau	Tablado nu Salmoura c/refletor 1 báculo 1 castiçal 1 facão 1 amolador 2 máscaras
A Consulta (*)	Comédia	A. Azevedo	O Doutor 1 Senhora	Eseritório	O Vaso Suspirado	Comédia 1 ato	F. Pereira da Silva	D. Joanhina D. Inácia O Bispo 2 Seminaristas	Sala 1 vaso
O Intérprete (*)	Comédia 1 ato	T. Bernard	Flavio Boy Renée Gerente hotel Durand 1 Investigador 1 Guarda	hall de hotel	Viajantes para o Mar	Tragédia 1 ato	J.M. Synge	Maurya Cathleen Nora Bartley Camponeses	cozinha de campônios
					O Médico à Força	Comédia 2 atos	Molière	Sganarello Lucinda Martinha Jacqueline Lucas Roberto Leandro Geronte Velho e Filho	Floresta Interior

(*) Publicada nos CADERNOS DE TEATRO.

Movimento Teatral

Jacqueline Laurence

A partir do mês de outubro deste ano, o teatro carioca viu-se atingido por uma das maiores crises de público de que se tem notícia. Alguns teatros ficaram praticamente sem público, chegando a deixar de dar espetáculo várias vezes por semana.

A situação chegou a tal ponto que a classe teatral, sabedora de que os meses de novembro e dezembro são tradicionalmente meses ruins no que diz respeito à freqüência nos teatros, reuniu-se e decidiu apelar para o Presidente da República, Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco.

Na audiência que concedeu à classe, S. Ex.^a prontificou-se imediatamente a auxiliá-la, liberando uma verba extraordinária no valor de Cr\$... 114.000.000 (cento e catorze milhões de cruzeiros) para ser dividida entre os empresários cariocas, o que foi feito por intermédio do S.N.T.

Premida pelas dificuldades decorrentes da crise, a classe teatral carioca tem-se reunido diversas vezes nos últimos meses, tendo debatido alguns problemas do interesse geral; entre outros, foi examinado o problema da Casa dos Artistas, no Retiro de Jacaraguá, que estava atravessando sérias dificuldades. Uma das resoluções tomadas com o fim de prestar-lhe auxílio foi a de que, sempre que fôr possível, tôdas as companhias darão um espetáculo especial para a classe em que será cobrada de cada um a importância de Cr\$ 1.000 (hum mil cruzeiros) em benefício daquela instituição.

A classe tomou a decisão de se reunir doravante uma vez por mês no intuito de examinar sistematicamente os problemas com que atôres, técnicos, empresários, etc. se depararem.

PEÇAS ESTREADAS

O mês de outubro viu várias estréias, a mais importante das quais

foi sem dúvida MIRANDOLINA, de Goldoni, pelo Teatro dos Sete, que voltou com a mesma categoria que sempre foi sua marca registrada, premiando o público com um espetáculo perfeito em que se destacam a direção de Gianni Ratto, os luminosos cenários também de sua autoria e a interpretação, realmente excepcional, de Fernanda Montenegro. O espetáculo ainda conta com um engraçadíssimo desempenho de Sérgio Britto no papel do Marquês de Fornipopoli e com o talento de Ítalo Rossi, Milton Carneiro e Sebastião Vasconcelos, êste último muito feliz no difícil papel do Cavaliere de Ripafrata. Completam o elenco Maria Regina, Yolanda Cardoso, Germano Filho e Emannelle Santis. Figurinos de Marie-Louise Nery. Teatro Ginástico.

Procópio Ferreira voltou aos palcos cariocas na famosa comédia musical em super-produção de Oscar Ornstein, COMO VENCER NA VIDA SEM FAZER FÔRÇA, de Abe Burrows, Jack Weinstock e Willie Gilbert, em tradução do Governador Carlos Lacerda e com música de Frank Loesser. Embora muito bem ensaiado por Harry Wolever, de acôrdo com a direção original da Broadway, o espetáculo não chegou a despertar o mesmo entusiasmo que MY FAIR LADY, sendo a música o principal ponto de decepção, assim como os cenários e figurinos cuja execução deixou bastante a desejar. O espetáculo vem todavia fazendo boa carreira e conta com a participação de Moacyr Franco, Lillian Fernandes, Marília Pêra e Paulo Araújo, êste numa engraçadíssima composição, além de Nestor Montemar, que se desincumbe à perfeição dos seus dois difíceis papéis, Berta Loran e outros.

Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque proporcionaram ao público carioca, no Teatro do Rio, mais um espe-

táculo de grande qualidade: DIÁRIO DE UM LOUCO, de Gogol, na adaptação de Sylvie Luneau, com direção de I.A. e um desempenho de R.C. que ficará na memória de quantos tiveram o privilégio de assisti-lo, por se tratar de uma das interpretações mais sinceras e pungentes dos últimos anos nos palcos cariocas. Cenário de Gianni Ratto e figurinos de Valter Bacci.

Outras estréias

— O PREÇO DE UM HOMEM (*L'acheteuse*) de Steve Passeur, em tradução de Nelson Seabra, pelo Teatro Cacilda Becker, no Teatro Mesbla. Cenário de Júlio Senna e figurinos de Marie-Claire Vaneau. Direção de Maurice Vaneau. Foi muito elogiado pela crítica o desempenho de Cacilda Becker, a qual se faz coadjuvar por Adriano Reys, Rosita Thomás Lopes, Klêber Macedo, Jorge Chaia e outros.

— O ÔVO, de Félicien Marceau, em adaptação brasileira de Cláudio Petraglia e Jean-Luc Descaves e direção de JLD, está sendo sucesso no palco da Maison de France, depois de uma temporada de muitos meses em São Paulo. Grande parte do elenco paulista foi substituída por elementos cariocas mas a grande atração do espetáculo continua sendo, sem dúvida, o desempenho de Armando Bogus.

— A TÔRRE EM CONCURSO, de Joaquim Manuel de Macedo, jóia da comédia de costumes brasileiros do século XIX, foi apresentada, numa temporada infelizmente curta, pelo Teatro de Arena da Guanabara. A direção de P.A. Grisolli, que optou por uma linha de farsa, foi felicíssima, devendo ser destacada, na parte interpretativa, a participação de Graça Moema, Gracinda Freire, Hélio Ary, Modesto de Souza, Magalhães Graça e Ruy Duarte. Cenário e figu-

rinos de Celso Cardoso e deliciosa música de Catulo de Paula.

— P. A. GRISOLLI foi responsável por outro espetáculo, GEORGE DANDIN, de Molière apresentado em francês pelo grupo de teatro da Aliança Francesa, sendo elogiadíssimo o trabalho do jovem diretor, cuja carreira está em franca ascensão.

— PENA ELA SER O QUE É, de John Ford, em tradução de Manuel Bandeira e direção de Martim Gonçalves, inaugurou o teatro provisório do MUSEU DE ARTE MODERNA, conseguindo fazer uma temporada regular, apesar da crise de público que estava então no auge. Arranjo cênico e figurinos de Lina Bardi. Léia Bulcão e Heleno Prestes desempenharam os papéis principais, além de Nelson Mariani, João das Neves, Isolda Cresta e outros.

— A NOITE DE 16 DE JANEIRO, de Ayr Rand, numa produção de Fábio Sabag no Teatro Dulcina, foi um dos espetáculos mais atingidos pela crise de público. Interpretação: Maria Pompeu, Antonio Patiño, Dinorá Brillanti, Maria da Glória e um numeroso elenco.

— A MORAL DO ADULTÉRIO, peça inacabada de Luiz Iglézias, cujo último ato foi escrito por Joracy Camargo e Mário Brasini, marcou o retorno de Eva Todor e veio demonstrar que a popular atriz, apesar de uma ausência de vários anos, ainda tem grande aceitação junto ao público carioca que tem parecido em bom número ao novo Teatro Serrador. Direção de Mário Brasini. Cenário de Pernambuco de Oliveira.

— O público carioca teve ensejo de assistir durante dez dias, no Teatro Municipal, DEPOIS DA QUEDA, de Arthur Miller, pelo elenco paulista do Teatro Maria della Costa. O espetáculo, dirigido por Flávio Rangel, foi um autêntico sucesso de crítica e público, tendo ganho diversos prêmios, como se poderá verificar mais adiante.

— Um grupo semi-profissional, O MAMBEMBE apresentou numa curta temporada no Teatro Nacional de Comédia. A TEMPESTADE, de Shakespeare, em tradução de Ivan Junqueira e Tite de Lemos, este último também responsável pela direção. De acordo

com a crítica local, a experiência do grupo de jovens liderado por Tite de Lemos não foi, infelizmente, das mais bem sucedidas.

— Finalizamos estes comentários no que diz respeito aos palcos cariocas com a referência a um autêntico sucesso que é o espetáculo musicado OPINIÃO, produção do Teatro de Arena de São Paulo e que reabriu o teatro de Arena do Super-Shopping Center de Copacabana. O espetáculo, de autoria de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, Paulo Pontes e Augusto Boal, com direção do último, conta com a participação de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale e tem lotado diariamente aquele teatro.

Prêmios no Teatro Carioca em 1964

O CICT (CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS) reuniu-se no fim de dezembro, como todos os anos e atribuiu os seguintes prêmios:

Melhor autor: Jorge de Andrade, por A MORATÓRIA, pelo Teatro Jovem.

Melhor espetáculo: DEPOIS DA QUEDA, de Arthur Miller, pelo Teatro Maria della Costa.

Melhor diretor: Flávio Rangel, por DEPOIS DA QUEDA.

Melhor ator coadjuvante: Paulo Araújo, em COMO VENCER NA VIDA SEM FAZER FÔRÇA.

Melhor atriz coadjuvante: VANDA LACERDA, em A MORATÓRIA.

Melhor figurinista: Marie-Louise Nery, por O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. A MEGERA DOMADA e MIRANDOLINA.

Revelação do ano: Armando Bogus, por sua interpretação em O ÓVO, de Félicien Marceau, no Teatro Maison de France.

Melhor tradutor: Millor Fernandes, por A MEGERA DOMADA, de Shakespeare, pelo elenco do Teatro Guáira, de Curitiba, que se apresentou durante alguns dias no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Infelizmente, o prêmio de melhor cenógrafo deixou de ser atribuído pois nenhum dos trabalhos apresentados este ano reuniu o número de votos suficiente.

O Prêmio Molière-Jacques Martin, instituído no ano passado pela AIR FRANCE foi aumentado este ano para Cr\$ 250.000, (duzentos e cinquenta mil cruzeiros) e os premiados, escolhidos pelo críticos dos seis principais diários cariocas, foram os seguintes:

Melhor diretor: Gianni Ratto, por MIRANDOLINA, de Goldoni, pelo Teatro dos Sete.

Melhor ator: Armando Bogus, por O ÓVO, de Félicien Marceau.

Melhor atriz: Maria della Costa, em DEPOIS DA QUEDA, de Arthur Miller.

Melhor autor: Jorge de Andrade, por A MORATÓRIA, pelo Teatro Jovem.

Melhor cenógrafo: Júlio Senna, por O PREÇO DE UM HOMEM, pelo Teatro Cacilda Backer.

Melhor figurinista: Marie-Louise Nery, por O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, de Shakespeare, pelo elenco de O TABLADO.

NOTÍCIAS DE SÃO PAULO

As principais estréias em São Paulo, neste fim de ano, foram as de ANDORRA, de Max Frisch, pelo Teatro Oficina e A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS, de Bertolt Brecht, pelo Teatro Rute Escobar, que inaugurou um novo e moderno teatro, com o nome de Sala de Espetáculos Gil Vicente.

ANDORRA parece ter repetido o extraordinário sucesso alcançado por OS PEQUENOS BURGUESES e as críticas paulistas refletem um entusiasmo incontido pelo novo trabalho de José Celso Martinez Correia. A peça estreou com Madame Henriette Morineau mas esta, em vista de compromissos anteriormente assumidos em Portugal, foi substituída alguns dias mais tarde por Beatriz Segall.

A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS teve direção de José Renato, com um elenco encabeçado por Leny Eversong, Osvaldo Loureiro, Luéli Figueiró, Rute Escobar, Nilda Maria e Túlio de Lemos.

A ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS TEATRAIS também já escolheu os seus melhores do ano que são os seguintes:

ANTUNES FILHO, diretor (Vereda da Salvação);

DEPOIS DA QUEDA, espetáculo; JORGE ANDRADE, autor; MARIA DELLA COSTA, atriz; PAULO AUSTRAN, ator; FLÁVIO IMPÉRIO, cenógrafo; ÍTALA NANDI e CLAUDIO MARZIO, atôres coadjuvantes, ambos do Teatro Oficina.

SHAKESPEARIANAS

Em Belo Horizonte, o Teatro da Universidade de Minas Gerais encenou com muito sucesso, sob a direção de Haydée Bittencourt, SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, com cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire.

MACBETH foi a peça escolhida pela Associação Goiana de Teatro, de Goiânia, para homenagear Shakespeare no quarto centenário do seu nascimento. O espetáculo tem direção de Otávio Arantes.

Finalmente, um disco *long-play* com 22 sonetos de Shakespeare, lidos em inglês por Bárbara Jefford e em português por Maria Fernanda, foi lançado em dezembro no Rio de Janeiro.

NOTÍCIAS DO S. N. T.

A Diretora do S. N. T. designou, mediante convites já aceitos, as comissões julgadoras para os dois concursos que o SNT está promovendo. Delmiro Gonçalves e Augusto Boal (como representantes de São Paulo) e Zieminski (como representantes do Rio) integrarão o júri do Concurso de Peças (Prêmio Serviço Nacional do Teatro), enquanto Gustavo Dória, Gianni Ratto, Paulo Afonso Grisolli, Joraci Camargo e Thiers Martins Moreira serão os membros dos júri do Festival Martins Pena, encarregado de selecionar os 8 melhores espetáculos aos quais será concedido um auxílio de montagem. As inscrições para o Prêmio Serviço Nacional do Teatro estão abertas até 31 de março; as do Festival Martins Pena já foram encerradas. As provas de seleção na Guanabara serão realizadas em maio, com a presença de 31 grupos cariocas e 5 do Estado do Rio. As datas para as provas de seleção do Festival nos outros Estados serão marcadas oportunamente.

O prédio da Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, em que funcionava a UNE foi cedido ao SNT que nêle instalará os cursos do Conservatório Nacional do Teatro, realizando antes as obras necessárias para a sua recuperação.

DIRETOR INGLÊS EM VISITA AO BRASIL

Estêve entre nós durante algumas semanas o conhecido diretor britânico NORMAN MARSHALL, que desenvolveu intensa atividade durante a sua visita, tendo ido a Belo Horizonte (onde assistiu a um ensaio de SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO pelo Teatro Universitário) e a diversas outras capitais do país. No Rio de Janeiro, Marshall teve um encontro com os diretores dos principais elencos cariocas. No que diz respeito aos trabalhos vistos, elogiou particularmente Gianni Ratto (Mirandolina), Maria Clara Machado (Sonho de uma Noite de Verão), Claudio Correia e Castro (A Megera Domada) e Clênio Vanderlei (A Compadecida, em João Pessoa).

SILVEIRA SAMPAIO

O inesperado desaparecimento de SILVEIRA SAMPAIO foi sem dúvida uma das notícias mais tristes do ano de 1964. Autor, ator, diretor, SILVEIRA SAMPAIO foi um homem de teatro completo e, embora só se dedicasse ultimamente à televisão, todos sempre esperavam vê-lo um dia de volta à antiga atividade, sentindo que a sua imensa vitalidade e o seu talento faziam falta.

Cursos do Conservatório Nacional de Teatro (de nível médio, equivalentes ao 2.º ciclo)

Esses cursos abrangem: 1) Curso de Formação de Atôres; 2) Curso de Formação de Cenotécnicos e 3) Curso de Formação de Contra-Regras, sendo exigidos, para ingresso nos mesmos: idade mínima de 16 anos, conclusão do curso ginásial, teste vocacional e exame de seleção. O exa-

me de seleção consta de: texto decorado (preparado em casa), texto lido no momento do exame, em presença da banca e um teste de improvisação, havendo também uma entrevista com o professor do Curso de Interpretação.

A data de matrícula para êsses cursos é de 20 a 31 de janeiro, na sede do Conservatório, à av. Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

São as seguintes as disciplinas do CURSO DE FORMAÇÃO DE ATÔRES (Interpretação):

1.ª série (24 aulas semanais) — História do Teatro, História das Artes, Expressão corporal, Improvisação, Interpretação, Português e Língua Falada.

2.ª série — História do Teatro, Improvisação, História do Traje, Estilo, Expressão Corporal, Esgrima, Interpretação, Português e Língua Falada.

3.ª série — Interpretação prática, História do Teatro Brasileiro, Estilo de Movimento, Danças, Maquillage, Língua Falada (expressão regional) e Esgrima.

As disciplinas do Curso de Formação de Cenotécnicos abrangem o mesmo período de aulas e são as seguintes: História do Teatro, História das Artes, Carpintaria, Eletricidade, Corte e Costura, Português, História do Traje, Cenografia, Iluminação, Indumentária e História do Teatro Brasileiro. O curso para Contra-Regras abrange o mesmo número de disciplinas do de formação de cenotécnicos.

O Conservatório ministra ainda Cursos de nível superior: Direção Teatral, de Cenografia e de Professores de Arte Dramática, além de um Curso de Administração Teatral e Curso de Artesanato e de Formação de Artífices.



Dos Jornais

Amadores e o S. N. T.

Luiza Barreto Leite

Bárbara Heliodora pretende exercer uma séria vigilância no programa dos grupos de amadores que pedirem subvenções, ainda mesmo que, em vez de dinheiro, deverá ser-lhes oferecida assistência técnica, e como eu falasse de grupos de alta qualidade, como O TABLADO, a Bibsa e vários outros espalhados pelo Brasil inteiro, perfeitamente concientes do trabalho a realizar e já portadores de vasto acervo técnico, mas ainda necessitados de auxílio financeiro, sua resposta foi que o caso estava em estudo, mas que a maioria dos amadores brasileiros constituía uma vergonha para nosso país e precisavam ser orientados seriamente, pois a obrigação dos amadores é formar platéias e não futuros profissionais. Como eu objetasse sobre a quase impossibilidade de estabelecer um divisor de águas entre as vocações descobertas e as platéias formadas, sobretudo em grupos que constituem verdadeiras escolas, entramos no assunto "Conservatório" através de sua observação de que, deixando de haver deficiência de escolas, os grupos amadores automaticamente deixariam de exercer uma função que não lhes pertence e o problema estaria resolvido com a reforma do C.N.T.

CONSERVATÓRIO CALCANHAR DE AQUILES

Mais uma vez, porém, o CNT ameaça transformar-se no "calcanhar de Aquiles" do diretor do dito Serviço. Desde que Thiers Martins Moreira deixou a direção do SNT, carregando consigo a melhor e mais entusiasta equipe com que se poderia contar para a formação de profissionais de alto nível, nunca mais a antiga Escola Prática de Teatro conseguiu firmar pé no terreno da cultura, nem mesmo quando Santa Rosa, nosso Gordon Craig, aceitou novamente a tarefa de orientar os futuros atores e com êle retornaram alguns dos professores em

busca do antigo entusiasmo. O mal estava feito, a estrutura de sonho transformado em realidade, de possuir aqui uma escola tão eficiente quanto as européias ou norte-americanas, porém adaptada às nossas condições de vida, havia desmoronado com a intromissão de novos elementos que, se analisados, dariam um tratado e não uma reportagem.

Muitos diretores têm pensado no problema chegando mesmo a estudá-lo com interesse e até carinho, muito se tem discutido a adaptação dos cursos ao padrão universitário e mesmo a sua transferência para a Universidade do Brasil, a exemplo de outros Estados. Na administração anterior, o caso chegou mesmo a parecer resolvido através de um currículo já exposto nesta série de reportagens, cuja constante são a educação e a cultura, currículo êste que me pareceu quase perfeito e onde a parte prática (óbvia em qualquer escola técnica) estava em perfeita coordenação com a indispensável teoria, também óbvia em qualquer profissão intelectual, e o teatro é sem dúvida uma das mais completas e importantes, pois de um teatro culto depende a formação de platéias cultas e um teatro culto não pode ser formado apenas com base técnica, a não ser que se dê a esta palavra, hoje tão confundida com tecnicismo, o sentido grego, sinônimo de arte e cultura. Parece, porém, que Bárbara Heliodora, tão ativa defensora da cultura, deseja separá-la da educação, retirando do Conservatório matérias teóricas de importância fundamental, para dedicar o tempo integral dos alunos à preparação prática do profissional. Foi pelo menos isso que consegui entender através de um mal entendido estabelecido entre nós, quando fiz determinadas perguntas que, na verdade, mais pareciam afirmações, e talvez o fossem.

Professores *versus* soldados.

No programa da administração anterior, ora em estudos por uma comissão escolhida pela atual diretora, cons-

ta a experiência de um curso com tempo integral, sem prejuízo do curso noturno, normal nas escolas de teatro de um país onde os pais de família ainda obrigam (ou influenciam) os filhos "bem nascidos" a cursarem a Universidade, o Rio Branco ou as escolas militares, e onde os jovens pobres e independentes são obrigados a trabalhar para viver, só dispondo uns e outros das noites para estudarem aquilo que mais desejam, quando êsse desejo é arte dramática.

Há exceções, sem dúvida, que precisam ser incentivadas, e para essas exceções seria criado o curso experimental. Essa idéia seria aproveitada por Bárbara Heliodora quando esta obtiver, como espera, o edifício da UNE para instalar o Conservatório, juntamente com um museu, uma biblioteca e o teatro (a ser reconstruído) onde os alunos serão treinados na prática de representar para o público. Pareceu-me, porém, que a diretora desejava suspender o curso noturno para só instalar o previsto com tempo integral, e objetei o fato da maioria dos alunos não dispor desse tempo. Minha objeção foi rejeitada por unanimidade, diretora e jornalistas, pois todos pensam que o teatro deve ser uma profissão tão respeitada quanto qualquer outra de alto nível. Também eu, mas gostaria de interrogar (e talvez o faça) pais de adolescentes, para verificar quantos colocariam seus filhos no Conservatório, em substituição de outra qualquer escola, ou quantos trabalhadores de qualquer espécie abandonariam seus empregos para estudar teatro, por maior amor e vocação que possuam. Seria lindo, mas talvez impossível, pois êste é um país de muito baixo nível econômico, sobretudo entre os artistas ou pretendentes a tal.

Além de tudo um outro problema de igual categoria se apresenta: exigindo tempo integral dos alunos, obviamente também os professores seriam obrigados a dá-lo, ora, nenhum dos professores do Conservatório trabalha só lá, e nem poderia fazê-lo, ganhando salário menor, bem menor que um

cabo, embora maior que um pobre soldado, como, pois viver dessa miséria, dando tempo integral de serviço? Foi o que objetei. Bárbara riu e respondeu que no Brasil todo civil ganha menos que um cabo. "Não tanto, respondi, pois os professores de nível superior chegam a ganhar como um sargento". A entrevista terminou com a brincadeira macabra, mas ninguém disse se haveria alguma defesa, para professores tão mal pagos.

De qualquer forma a diretora está em um impasse, pois não conseguirá os novos mestres que necessita para a complementação de certos cursos, se não estabelecer salários mais altos e, se os estabelecer, a disparidade entre os efetivos e os contratados será tão grande quanto a já estabelecida entre militares e civis, o que causará um sério mal estar no ambiente. Ou será que a Diretora deseja, através desse meio, livrar-se dos antigos professores? Nem assim conseguirá, pois possui pelo menos três amigos entre eles, nos quais deposita confiança e, quanto aos outros, não desistirão facilmente. Só com muita diplomacia o problema deixará de transformar-se em seu "calcanhar de Aquiles", como aconteceu com a maioria de seus predecessores. Não seria melhor uma "entente cordiale" e uma tomada geral de consciência?

GRUPOS DE AMADORES

Nesse particular relativo aos grupos de amadores, discordamos plenamente da ilustre diretora do SNT. Os grupos de amadores, ainda que insignificantes, nas suas eventuais promoções, não chegam a constituir uma vergonha para o nosso país. Eles se apresentam de acordo com as suas possibilidades artísticas e fazem o que podem fazer aqueles que nenhum auxílio têm, além daquela excelente boa vontade de fazer um pouquinho de teatro. É o caso desses inúmeros grupos de amadores espalhados pelo interior do Brasil. Não poderíamos esperar que eles pensassem em Brecht ou Albee. Não entenderiam *O Ovo*, de Marceau. E ainda que entendessem, não teriam platéia que aceitasse obras desse gênero. Mas, apesar disso, os amadores insignificantes e despreziosos do interior do

Brasil, ainda fazem muito pelo teatro, porque estão sempre alimentando aquela chama viva que cria uma platéia disposta a aplaudir uma boa companhia profissional que por lá apareça — iniciativa quase que impraticável, devido ao custo elevado dos transportes e à falta absoluta de uma casa de espetáculos naquelas longitudes. Mas ainda assim, o trabalho daqueles amadores é digno de apreço porque, na pior das hipóteses, eles estão preparando platéia que freqüentará teatros nas capitais ou nas cidades maiores onde haja alguma companhia de categoria.

No que concerne à finalidade única de formar platéias, conviria também fazer um pequeno reparo às palavras da sra. Bárbara Heliódora. Em todos os tempos e em todas as partes do mundo os amadores sempre lançaram atores que se notabilizaram mais tarde e autores que viriam a assinar excelentes obras teatrais.

(Da *Revista de Teatro*, agosto/64)

O Teatro de Equipe, de Camus

Yan Michalski

Na excelente exposição sobre a vida e a obra de Albert Camus que vimos recentemente na France e que está sendo encaminhada, agora, para outras cidades do Brasil, tivemos a oportunidade de encontrar um documento particularmente interessante. Trata-se do *Manifeste du Théâtre d'Equipe*: uma afirmação de princípios do grupo argelino do qual Albert Camus foi, na sua juventude, o principal animador. Este manifesto data, aproximadamente, de há trinta anos atrás; mas como os autores (ou o autor, já que nos pa-

receu fácil reconhecer, no estilo do texto, a vigorosa linguagem de Camus) tentam definir um *teatro jovem* que deve ser procurado para servir a uma *cidade jovem* como Argel, sentimos que aqueles que acreditam na necessidade da formulação de um *teatro jovem* para um país jovem como o Brasil, poderão talvez encontrar, neste manifesto, algumas idéias válidas.

Numa época em que, na França inteira, assistimos a um resplandecente renascimento do teatro, caracterizado por uma ampla descentralização da arte dramática, o Teatro de Equipe se propõe a dar a Argel uma temporada teatral que lhe convenha. Cidade jovem, Argel precisa de um teatro jovem. O Teatro de Equipe procurará montar obras de boa qualidade, dentro de um espírito de juventude, e este objetivo já é, por si só, um programa.

As idéias gerais não são indispensáveis para as realizações; mas as realizações impõem, às vezes, idéias gerais. E se o Teatro de Equipe pretende trabalhar num determinado sentido, é porque algumas experiências cênicas conduziram os seus membros a certas conclusões. O Teatro é uma arte material, que confere a corpos vivos o cuidado de traduzir as lições que aprenderam; uma arte ao mesmo tempo grosseira e sutil; uma excepcional harmonia dos movimentos, da voz e das luzes. Mas ele é também a mais convencional de todas as artes, pois se traduz, inteiro, através dessa cumplicidade do ator e do espectador que dão um consentimento mútuo e tácito a uma mesma ilusão. É assim que, de um lado, o teatro serve naturalmente os grandes sentimentos, simples e ardentes, em torno dos quais gira o destino do homem (e nada além dele): amor, desejo, ambição, religião. Mas, por outro lado, ele satisfaz a necessidade de reconstrução que caracteriza o artista. Esta oposição forma o teatro e lhe dá meios para servir a vida e comover os homens.

O Teatro de Equipe pretende recriar esta oposição. Por isso, vai exigir das obras que encenará que possuam ver-

dade e simplicidade, violência de sentimentos e crueza. Assim, o Teatro de Equipe se voltará para as épocas em que o amor da vida se misturava com o desespero de viver: a Grécia antiga (Ésquilo e Aristófanes), a Inglaterra elisabetana (Foster, Marlowe, Shakespeare), a Espanha (Fernando de Rojas, Calderón, Cervantes), a América do Norte (Faulkner, Caldwell) e a literatura francesa contemporânea (Claudel, Malraux). Mas, por outro lado, a mais completa liberdade reinará na concepção das suas *mises-en-scène* e das suas soluções cenográficas. Os sentimentos de todos os tempos, sob formas sempre jovens: este é, ao mesmo tempo, o rosto da vida e o ideal do bom teatro. Servir este ideal e, ao mesmo tempo, fazer amar este rosto — eis o programa do Teatro de Equipe.

É curioso constatar que nesta definição de princípios, ainda um tanto vaga e cheia de um ardor juvenil (Camus tinha, na época, cerca de vinte quatro anos) estão presentes as essenciais características de toda a obra dramática que Camus viria a escrever anos depois. Nas suas quatro peças (*O Mal-Entendido*, *Calígula*, *O Estado-de-Sítio* e *Os Justos*), desiguais mas fascinantes, o escritor criou um teatro *ao mesmo tempo grosseiro e sutil*, rico em contrastes, generoso em sentimentos violentos; um teatro que, sob um rigor formal que trai nítidas influências clássicas, "*mistura o amor à vida e o desespero de viver*", e coloca sempre em jôgo, através de um prisma freqüentemente inesperado, a condição e o destino de todos os homens e de todos os tempos.



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

<i>da Editôra Agir:</i>	Cr\$
Auto da Compadecida, de Suassuna	1.000
Bodas de Sangue, de G. Lorca	800
D. Rosita, a Solteira, de G. Lorca	800
Diálogo das Carmelitas, de Bernanos	800
A Harpa de Erva, de Truman Capote	800
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	800
O Living-room, de Graham Greene	800
Natal na Praça, de Gheon	800
Oração para uma Negra, de W. Faulkner	800
O Rinoceronte, de Ionesco	800
Pedreira das Almas — O Telescópio, de J. Andrade	800
Teatro Infantil, de M. Clara Machado	800
Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Camaleão Alface - Embarque de Noé) de M. C. Machado	800
A Visita da Velha Senhora, de Dürrenmatt	800
Yerma, de G. Lorca	800

da Editôra Letras e Artes:

Além do Horizonte, de E. O'Neill	1.000
O Anjo de Pedra, de T. Williams	1.200
A Margem da Vida de T. Williams	1.000
Método ou Loucura de R. Lewis	1.000
Teatro, de Stark Young	800
Lisbela e o Prisioneiro de Osman Lins	1.100
Fausto, de Goethe	2.100

Textos:

Os Cegos, de Ghelderode (CADERNOS 24)	300
Uma Consulta, Artur Azevedo (CADERNOS 25)	300
O Intérprete, T. Bernard (CADERNOS 20)	300
O Pastelão e a Torta (CADERNOS 23)	300
Mofina Mendes, de Gil Vicente (CADERNOS 20)	300
O Urso, de Tchekov	300
CADERNOS DE TEATRO n.º avulso	300
Assinatura (4 números)	1.200

Livros

Publicado pela Editôra Vozes Ltda.:
Para a Noite de Natal, de D. Marcos
Barbosa OSB, com cenas, autos e diá-
logos alusivos ao natal.

Lisbela e o Prisioneiro, de Osman
Lins, publicado pela Editôra Letras e
Artes, Rio.

Pedidos para O TABLADO — CADERNOS DE TEATRO,
av. Lineu de Paula Machado, 795, Jardim Botânico,
Rio de Janeiro, Guanabara.