

**35**

# **cadernos de teatro**

**ANIVERSÁRIO DO TABLADO**

**PESQUISAS CÊNICAS: TEATRO E ARQUITETURA**

**INTERPRETAÇÃO DO TEXTO: SEQUÊNCIAS**

**CÔRO FALADO**

**TEATRO GRÉGO**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR: ANTÍGONA DE SÓFOCLES**

**TEATRO NA ESCOLA: JORGE ANDRADE, OLGA REVERBÊL**



## Tablado 15

Já é tempo de encaixar esta linha nos livros de efemérides brasileiras: "1951, fundação do Tablado". Isto absolverá 1951 do que de ruim haja acontecido em sua faixa, e que não interessa recordar.

O que interessa é saber que o ano inaugural da segunda metade do século foi também o de uma iniciativa quase ingênua de jovens amadores de teatro; que essa iniciativa pegou; que elaborou e difundiu entre nós um conceito novo de teatro infantil, campo onde tudo passou a ser diferente depois de O TABLADO aparecer; que contribuiu para a atualização do teatro nacional com suas experiências e pesquisas; que formou diretores, atores, cenaristas, figurinistas, técnicos e uma autora de projeção internacional, de peças aplaudidas tanto em Buenos Aires como em Paris e Moscou. Enfim, o tempo foi fazendo do TABLADO uma verdadeira e particularíssima escola de teatro, com espírito jovial e esportivo, alheio a toda espécie de comercialização e vedetismo; escola que oferece

de graça, aos quadros profissionais, um instrumento precioso de seleção de valores, e ao público em geral a alegria de contar sem formalismo com o teatro vivo, em estado de crescimento, em ato constante de criação.

Isto é O TABLADO, com a equipe capitaneada por Maria Clara Machado. 15 anos em teatro, qual o santo que resiste? Se alguém consultar os jornais de 1951, verá que nenhuma organização carioca daquele tempo continua a existir. Muitos conjuntos se fundaram nesse "curto período", muita coisa bonita se projetou e se executou, houve grandes momentos de dramaturgia empolgando o espectador, mas ninguém, nada resistiu à passagem do tempo e à variação de condições econômicas, técnicas e culturais em três lustros: o teatro avançou, caíram os conjuntos. Somente a plantinha frágil de Clara e seus companheiros — estes se substituindo a cada ano que passa, mas com um grupo de "fiéis" visceralmente ligados à sorte do TABLADO — somente esse arbusto de nada, em que ninguém fazia fé, continua vivo e verde que te quero verde: todo aberto em flor, depois de tanta colheita de frutos, de gosto que é uma gostosura.

Segunda-feira passada, foi a comemoração, e tinha que ser à altura. Com PIQUE-NIQUE NO FRONT, peça de Arrabal que faz rir ao máximo e doí como uma punhalada: é o processo da guerra, a guerra vista num piquenique e desmoralizada pela razão inocente dos que lhes desmontam a estupidez combinando em família sua extinção para sempre, um momento antes de serem todos destruídos por ela: o trágico é alcançado através da candura rissonha que insiste, por toda parte, em desconhecer a ameaça de aniquilamento global, que paira sobre os piqueniques e doçuras da vida.

Outra peça, AS INTERFERÊNCIAS, de Maria Clara Machado, faz "pendant" com o texto de Arrabal, transportando a guerra para o bar de um hotel de vilegiatura, com o tédio, a incomunicabilidade, a mútua irritação, e finalmente o ódio ao único hóspede que deseja, simbolicamente, subir ao alto da montanha que está acima de todas as tristes vulgaridades. Bela concepção, em que as antenas dos rádios transistores são outros tantos personagens enigmáticos, surdos aos apelos dos pobres personagens de carne e osso, mas sem aima. Clara chegou ao teatro de adultos com a galhardia de quem venceu todas as etapas de aprofundamento da arte teatral: seu "humour" atinge o ponto em que, descarnadas as ilusões, é a própria essência do homem e de seu tempo que se revela sob as aparências da ação.

E para terminar a noite o "strogonoff" amigo a todos os amigos da casa, com o bólo de velinhas, o canto festivo, a fraterna comunicação que O TABLADO estabelece no palco e na vida.



CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

(Transcrito do "Correio da Manhã")

## cadernos de teatro — n. 35 Julho - Agosto - Setembro de 1966

Publicação trimestral do INSTITUTO BRASILEIRO DE  
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA e CULTURA (IBICC)

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

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETARIO: Vanla Leão Teixeira



## Pesquisas cênicas

### Teatro e Arquitetura

por René FARABET

#### 1. O PROCESSO DO TEATRO À ITALIANA

Como se pode explicar, hoje em dia, a ausência de autores novos, que proponham uma dramaturgia nova (não uma ordenação diferente da estrutura externa da peça, mas uma concepção global ou original do mundo representado)? É inegável que as revoluções efetuadas até esse dia são apenas parciais, incidindo seja sobre o texto (Auden, Valéry, Brecht), seja sobre a utilização dos objetos (Ionesco, Beckett). Segundo numerosos especialistas de teatro, essa canalização da inspiração dramática, essa maneira uniforme de ver e de representar as coisas são devidas à sobrevivência de um quadro arquitetônico superado, o teatro a italiana: "a doença do teatro europeu contemporâneo", tema sobre o qual Jean Duvignaud fez uma exposição na Sorbonne.

#### DA ESFERA AO CUBO

É talvez excessivo, seguindo os passos de Jean Duvignaud, reduzir a explicação do teatro a italiana ao surto de uma nova classe social (na Itália se instala um novo tipo de sociedade no interior da qual os negociantes para conquistar certo prestígio, pensam exaltar o homem e dominar o mundo pela técnica e pelas máquinas), as perturbações sociais e as mudanças de ideologia que sucederam não conseguiram apagar esse edifício — O fato é que os atributos desta fórmula cênica são de ordem burguesa e individualista: é o advento de um mundo fechado. A arena grega e desmanchada, roída pouco a pouco, os espectadores se atiam progressivamente ao ringue e se acumulam em fileiras, a sala em U e substituída pela cena recuada e finalmente uma cortina e uma rampa dão os retoques finais. O teatro a italiana conquista depressa toda a Europa, triunfa no século XVII, apaga na Inglaterra e na Espanha o sistema de cenas simultâneas, entra em uso, faz fracassar o teatro romano e atualmente sua ditadura é tal que quase não se pode mais representar Shakespeare, Lope de Vega, Calderon em outro lugar senão ao ar livre.

#### A CAIXA DE SURPRESAS

Quais são as consequências de uma tal fórmula arquitetural? O público é fragmentado de acordo com o seu nível social, e fica desta maneira desunido. Além, disso, ele é separado da festa, não faz senão assistir de longe a um espetáculo artificial que se pretende encantador, criador de ilusões. Nada do que é essencial ao homem é atingido. Os excessos da maquinaria são uma crescên-

#### O QUE IMPORTA REALIZAR PARA SUSCITAR UMA TRANSFORMAÇÃO DO REPERTÓRIO É UMA RENOVACÃO COMPLETA DA ARQUITETURA TEATRAL

cia frívola e anedótica desse barroquismo. Nesta ótica, os elementos cênicos são achatados. Com a perspectiva e o truque entram todos os processos mentirosos e equivocados do manejo da realidade. Milhares de astúcias e meios de retificação são necessários. A atenção do espectador é concentrada em um ponto situado no fundo de um espaço cênico imóvel e o cenário se torna uma arte misticadora: para "variar" ao máximo, ela cria um movimento ilusório, os personagens esgotam todas as combinações que lhes oferecem as "mudanças de número" como num caleidoscópio. Quanto às peças, elas são tributárias de um número preestabelecido, são orientadas e cimentadas antes mesmo de serem escritas. A psicologia invade a literatura dramática. O personagem é cavado em profundidade, torna-se literário, age por dedução interior, por fatalismo psicológico. Ele evolui numa dramaturgia fechada que o deixa de braço dado com seus comparsas e não lhe permite mais do que relações sociais laterais. A cena, diz Duvignaud, torna-se um "ghetto onde o trágico está aprisionado." A necessidade de sucessão implica numa captação fragmentada, através dos sentidos, de diversas etapas temporais ou espaciais da peça. O teatro a italiana é forçado a imobilizar a ação, a parar bruscamente a vida: a arte que ele define é estática.

O aparecimento da luz certamente suaviza essa fórmula. E depois de Craig a Appia, Copeau, Gémier, e Vilar na França, tentaram ampliar o palco, evitar que seja encurtado como uma caixa de imagens. Mas trata-se aí de processos de acomodação. O que importa realizar para suscitar uma transformação do repertório é uma renovação completa da arquitetura teatral. São numerosas as novas proposições feitas nesse sentido.



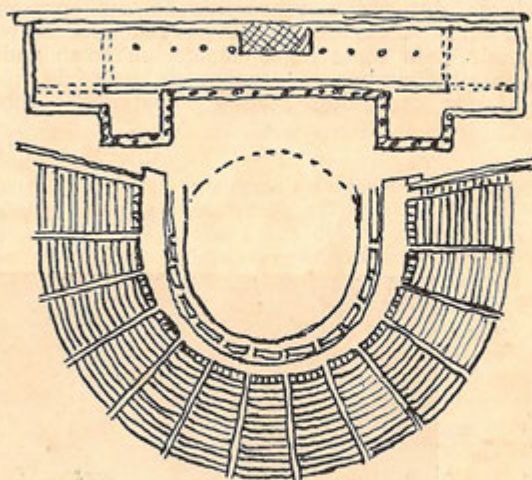
## 2 — PROPOSIÇÕES ARQUITETURAIS

O teatro à italiana é o objetivo que visam todos os arquitetos modernos em seus manifestos. Foi na Alemanha e nos Estados Unidos que esta reação contra a fórmula cúbica começou sobretudo a afirmar-se. (cf. *révue Aujourd'hui* de Jacques Poliérin maio 1958). Mas já as concepções de Wagner por um teatro sem balcões, como um navio e o cinema sob a forma de diorama, preparam a nova rutura espacial.

O grande princípio é transtornar o espectador, fazer dele participante do drama, dar-lhe um papel. Não se trata mais de fazer apelo à sua atenção, de excitar sua curiosidade, mas de o instalar no próprio coração do universo dramático, de enfeitá-lo, de envolvê-lo no ato teatral. E desta maneira vai se estabelecer entre atores, personagens e espectadores numa superposição extremamente rica e complexa de camadas psíquicas e sociais. A construção arquitetural deve formar um bloco, um conjunto homogêneo, eliminando a separação de dois mundos, o da aparência e do real.

## O CÍRCULO E O OVAL

A inclinação mais natural é talvez a de reencontrar o processo primitivo original da esfera (que é a irradiação de um centro dinâmico, ocupado pelos atores), e adaptá-lo às necessidades modernas. Os "teatros ambulantes" baseados no modelo do circo e os "teatros de arena" são exemplos mais simples da aplicação dessa fórmula. E o círculo,



com efeito, apresenta-se segundo G. Giocca, a menor distância recíproca dos pontos situados em seu interior e permite assim agrupar o mais racionalmente possível a massa teatral. Antes de Poliéri, Weininger, em 1924, teve idéia de um "teatro esférico" situando o público na parede interior e lhe antecipando uma visão sintética da ação. Von Lubau e N. Schoffer invertem as posições e seus teatros espaciodinâmicos comportam um palco redondo que circunda a superfície reservada ao auditório. Mas o círculo é por vêzes abandonado por suas pistas tangentes. Gropius, depois von Traugott Müller escolheram a forma elíptica, um ovo enorme cortado em dois, no cimo do qual os atores trabalham.



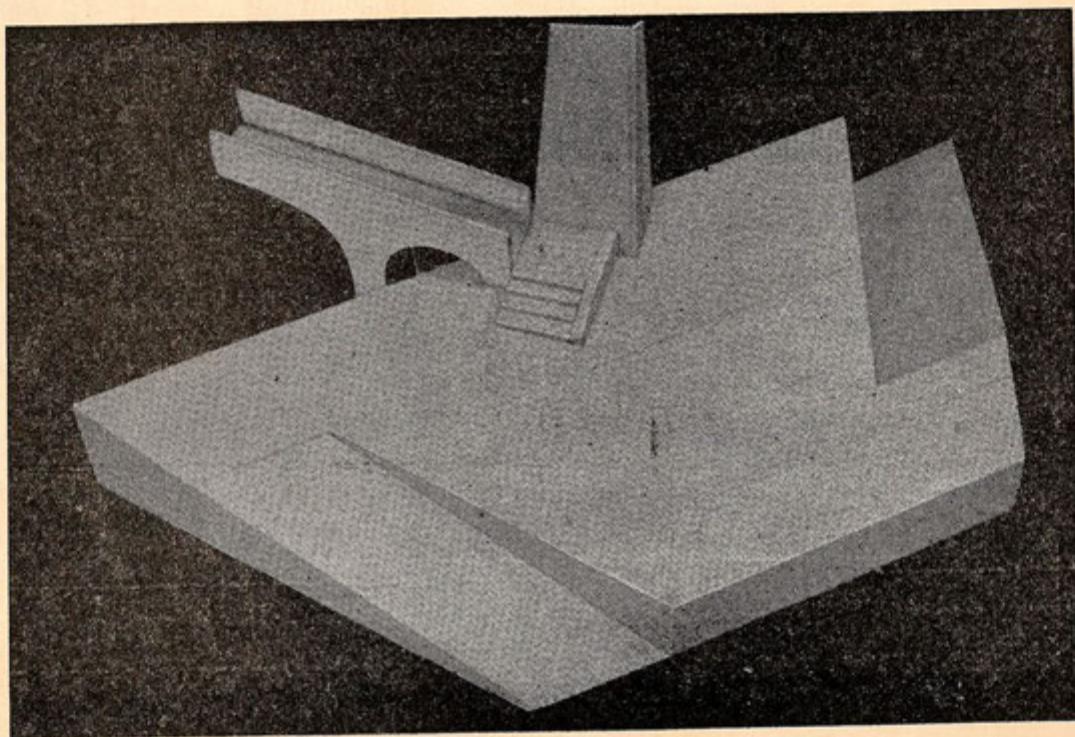
## UM TEATRO PROTEIFORME

No novo recinto o palco não é mais delimitado por estruturas fixas, rígidas, mas permite a criação de um novo espaço teatral a três dimensões, abstrato, neutro e móvel. Os lugares cênicos são multiplicados e podem transportar-se ao interior do edifício (graças ao palco em profundidade, aos prosclênios, às arenas circulares, a pontos intermediários, às escadas, às plataformas, aos palcos com inclinações parciais etc.) O novo palco é espacial, flexível, elástico.

A época moderna é caracterizada pelo movimento, pelo dinamismo e é por isto que as relações existentes entre o palco e a platéia são encaradas sob múltiplas combinações. Os teatros do futuro serão transformáveis. Grandes discos móveis, pivôs, placas giratórias podem deslocar os espectadores durante a representação ou apresentar o palco sob um novo ângulo. Uma arena redonda, central pode ser utilizada, seja como lugar cênico, ou como auditório. Gropius prevê igualmente espaços de projeção que permitam afastar os limites reais das paredes e modificar

constantemente o horizonte. O "teatro universal" e o "teatro duplo" de Kiesler se adaptam tão bem às peças "de interior" como aos espetáculos monumentais. Hoje, René Alлио prevê um dispositivo que segundo o jôgo dos praticáveis ou a disposição dos degraus, constituiria o quadro de uma cena tradicional à italiana ou a arena de um teatro em círculo.

Edouard Lara, já há muito tempo, concebeu um teatro espacial onde, por exemplo, um palco central conduziria aos lugares individuais reservados aos espectadores. Para êle, isso ajuda a espontaneidade dos comediantes sua faculdade de improvisação e de invenção. Os transtornos mecânicos são, com efeito, ricos em conseqüências. É a partir dêles que a dramaturgia moderna poderá renovar-se: uma dramaturgia aberta, livre, épica. Uma nova arquitetura permitirá o prosseguimento, o desenvolvimento ininterrupto da ação, uma transmissão extremamente flexível entre as seqüências, e o conteúdo poderá enfim ultrapassar a forma em lugar de ser aprisionado por ela. O verdadeiro teatro total, popular, o teatro dos anfiteatros antigos, não podem nascer senão daí.





## Cenários

SVEN ERIK SKAWONIUS

Como processo de criação artística, a produção teatral é um caso único: joga com várias dimensões e combina diferentes contribuições pessoais.

Quem quer que tenha se aplicado seriamente à cenografia sabe como é fascinante lidar com o palco como um espaço que, além das três dimensões — altura, largura e profundidade — possui uma quarta — o tempo.

A ação dramática é acompanhada pelo jogo de formas e cores.

O drama progride e a cena se transforma. Luz e movimento expressam a passagem.

A personalidade do ator, seus movimentos, a luz, música, tudo tem influência no resultado final da produção.

A participação de várias artes no espetáculo é uma lição objetiva de verdadeiro trabalho de equipe.

O cenógrafo não trabalha sozinho. Imediatamente após o texto é o diretor quem tem a palavra.

“La parole crée le décor, comme le reste”, disse Lugné-Pröe, criador do Théâtre Libre por volta de 1890.

Em princípio, as possibilidades técnicas da cenografia não mudaram desde então.

Muitos dos cenários são baseados na “moldura” do teatro barroco e no seu efeito estereoscópico de profundidade.

Essa modalidade de profundidade foi largamente usada pelas companhias, essas que excursionavam nos primeiros anos deste século. Foi a época dos pintores.

A esta seguiu-se a era dos técnicos.

Um mundo de conquistas técnicas — o ciclorama e seus complicados processos de iluminação e de projeção, máquinas fantásticas para mudanças de cenário em todas as direções — tudo isso trouxe novas possibilidades de criação. A luz elétrica que pode ser dirigida, colorida, intensificada ou diminuída, tornou a terceira dimensão uma realidade viva. O palco adquiriu volume.

As conseqüências naturais de tudo isso foram desenvolvidas por Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, que criaram um novo tipo de cena: elementos tri-dimensionais modelados pela luz.

Entre esses dois extremos oscila a cenografia moderna.

Assim como o ornamento mais simples é um ponto, o mais simples cenário é a luz de um spot e um rotunda. Outros elementos podem ser adicionados — uma linha, talvez duas ou três. O nível do palco pode ser modificado com diferentes planos articulados por escadas. Podem-se utilizar como fundo simples elementos.

O ritmo pode ser intensificado em termos visuais e de tempo. Pode ser acentuado por meio de quadros que mudam rapidamente como no cinema.

A ação dramática pode ser desenvolvida através das várias partes de um cenário simultâneo, como no teatro medieval. Dessa maneira voltamos à forma clássica da unidade de tempo e espaço.

Podemos ir mais longe ainda e voltar à origem do teatro — a procissão circular em torno do altar.

Teóricos acreditam que ele poderá voltar ao “alunio” — cavidade no solo onde se debulhavam cereais — como ainda existe nas províncias gregas. Esta seria a origem do rito da fertilidade e do teatro antes de se tornar uma instituição.

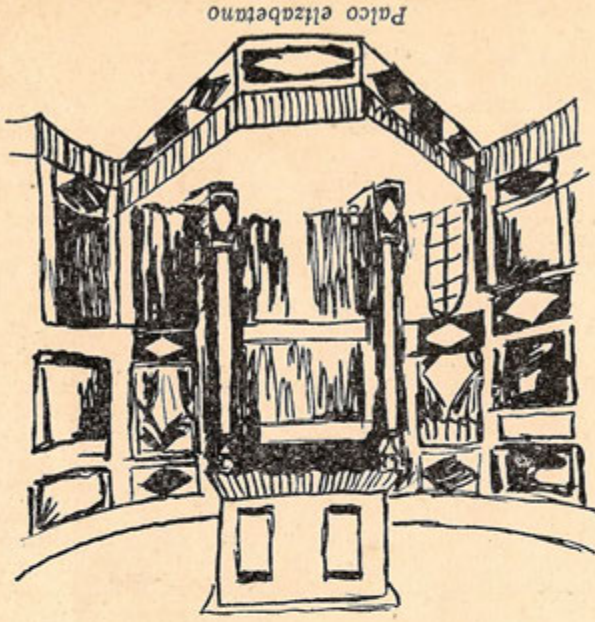
O teatro circular é uma realidade em muitos lugares.

Eis o que disse Thornton Wilder sobre este: “Sou inteiramente a favor do teatro circular. Cenários comprimem, constroem, confinam uma peça a determinado tempo e lugar. O proscênio é morto. Juízo que nunca mais verei Shakespeare a não ser em arena. A princípio a arena é difícil para o público, requer mais concentração, mas logo o público é tocado e é mais compensador; e assim que nos integramos não nos lembramos mais do que esquecemos de comprar hoje ou do compromisso para amanhã”.

Durante este século construíram-se teatros maravilho-

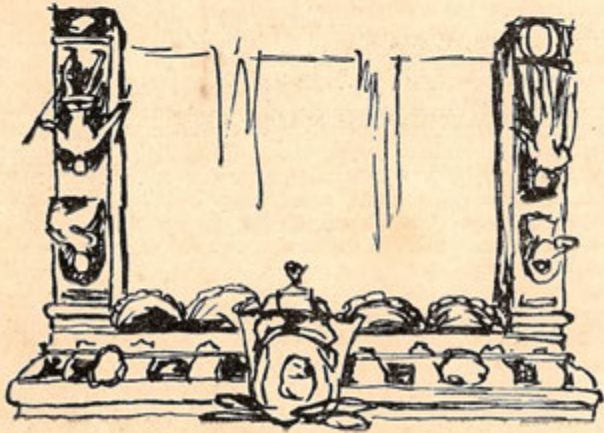


(Traduzido da revista KONTUR 8, publicada pela Sociedade Sueca de Desenho Industrial):



Palco elizabetano

Ilusão completa para Ibsen e Tchekov. Será um simples tablado, sem decoração, colocado no meio do público, o teatro de amanhã? Estaremos, como em tantos outros campos da arte, voltando ao arcaico?



Palco à italiana



# Interpretação do Texto

## INTERPRETAÇÃO DE SEQUÊNCIAS

Até aqui temos falado do conteúdo de uma peça, mais do que de sua estrutura, mas essa é igualmente importante.

**ENRÊDO.** Para compreender a estrutura de uma peça, temos de conhecer o "enrêdo". O enrêdo é uma história contada para ilustrar o tema. Assim, se o tema de *Macbeth* é "o crime não compensa", o enrêdo é o seguinte: "Macbeth conquista o trono da Escócia assassinando o rei, mas em virtude desse ato perde sua própria tranquilidade e paz de espírito. Suas tentativas de fortalecer sua posição por meio de mais assassinatos fazem com que seus inimigos se unam contra ele, que é cercado e morto". Se uma peça tem vários temas possíveis, ela terá também vários enrêdos possíveis, de maneira que é importante verificar que o enrêdo usado é aquele que corresponde ao tema selecionado. O enrêdo é o simples esqueleto da ação e por conseguinte a chave da estrutura da peça, até mesmo nos casos em que outros valores, tais como os personagens, a comicidade etc. parecem sobrepujá-lo. Sem se ter um firme domínio do enrêdo, não é possível entender realmente uma peça e a única forma de se ter certeza de que o enrêdo está compreendido, é escrevê-lo cuidadosamente num papel, o que não é tão fácil quanto parece. Quando se precisa de mais de quatro ou cinco frases para definir o enrêdo, o provável é que não se tenha ainda chegado à essência do enrêdo, e que ainda estejam sendo incluídos valores secundários. Esse enrêdo nunca parece muito interessante; a peça mais interessante do mundo parecerá muito cacete quando estiver reduzida à mais simples estrutura do enrêdo.

**CONTINUIDADE.** Uma vez que o enrêdo esteja perfeitamente claro, a estrutura da peça começará a adquirir significação. Uma peça muito raramente conta a sua história numa seqüência perfeitamente lógica; antes, as seqüências são planejadas de modo a fazer a ação ser apresentada de maneira fluente, incluindo-se os elementos do enrêdo da forma que for mais conveniente. Quando tôdas as seqüências e subseqüências do texto estiverem devidamente rotuladas, faz-se uma lista dos títulos num outro papel, o que tornará clara a estrutura e mostrará como os vários elementos foram encontrados.

**FUNÇÕES DAS SEQUÊNCIAS.** Quando se dá título a uma certa seqüência, deve-se levar em conta sua função técnica. Há cinco tipos diferentes de função: (1) seqüências de "conflito" (normalmente mental), que fornecem o maior interesse de enrêdo da peça; (2) seqüências "paralelas", nas quais os personagens estão em acôrdio de princípio a fim, como por exemplo cenas de amor e cenas expositórias; (3) seqüências de "ambientação", nas quais as circunstâncias são dadas a conhecer mas durante as quais

o enrêdo não progride; (4) seqüências de "transição", nas quais os personagens entram ou saem; e (5) seqüências de "alívio", durante as quais, a tensão a que é submetido o público é relaxada, após momentos em que foi intensificada ao máximo. A cena do Porteiro em *Macbeth* é um dos grandes exemplos clássicos de seqüência de alívio, mas cenas de puro alívio são muito raras em peças modernas.

## INTERPRETAÇÕES DOS PERSONAGENS

Nem mesmo os personagens principais são importantes em si mesmos, mas apenas quando interpretados em relação ao total da peça.

**FUNÇÕES.** Numa peça bem escrita cada personagem preenche várias funções, sendo que uma delas é a dominante. A compreensão da função principal ou das várias funções de um personagem é o primeiro passo na interpretação desse personagem. As funções mais comuns vão relacionadas abaixo, mas não se deve esperar encontrá-las tôdas em uma só peça.

**PROTAGONISTA.** O personagem cuja história é relatada no enrêdo é muitas vezes, a chave da interpretação de toda a peça, e é conhecido como "personagem principal" ou "protagonista". Em alguns casos, tais como *Romeu e Julieta*, há dois personagens de importância equivalente, e em alguns casos raros, como a de *A Ralé*, o interesse é distribuído tão equitativamente que não se pode chamar nenhum dos personagens de protagonista. Normalmente, o protagonista é o personagem mais em evidência e também aquele que tem as falas mais longas, mas há exceções à regra: o contra-regra de *Nossa Cidade* é o ator mais importante mas não é o protagonista: só Emily e George, a moça e o rapaz, é que poderiam de uma certa forma ter o título de protagonistas.

**ANTAGONISTA.** É o principal oponente do protagonista.

**OBJETO DA CONTROVÉRSIA.** Em *Cyrano de Bergerac*, Cyrano é o protagonista, De Guiche e Christian são os antagonistas, e Roxane é o objeto da controvérsia.

**CONFIDENTE.** Nas peças modernas quase todo pensamento é dito alto e ouvido por alguém, e há personagens que são incluídos com o único objetivo de ouvirem essas declarações.

**PERSONAGEM ÚTIL.** A maioria das peças tem um personagem, muitas vezes um empregado doméstico, que atende a porta, o telefone, recebe recados etc. Tais personagens geralmente tem pouca relação com o enrêdo ou outros valores, mas sua importância técnica é considerável.

**"RAISONNEUR".** É o personagem que expressa os pontos de vista do autor. O garçon e o advogado da peça de Shaw *You Never Can Tell* servem exatamente essa fun-



ção. Além disso o garçon também é um personagem "útil".

**PERSONAGENS REPRESENTANDO GRUPOS OU PRESSÕES.** Macduff, em *Macbeth*, é, sem dúvida, o antagonista, mas é quase que não existe como indivíduo, sendo que sua função é simbolizar a resistência na Escócia contra Macbeth. Personagens que representam grupos são muito comuns: em *Abe Lincoln in Illinois*, por exemplo, Stephen A. Douglas simboliza todos os oponentes políticos de Lincoln. E em *Satã Janta Conosco*, Banjo e Beverly Carleton simbolizam todos os amigos famosos de Whiteside.

**PERSONAGENS QUE SERVEM A DETERMINADOS VALORES.** Os coqueiros em *Hamlet* existem apenas para servir de elemento cômico, e os cortesãos para sugerir um certo realismo (sim, pois mesmo uma corte romântica deve ser povoada), usar as roupas adequadas, e formar composições agradáveis no palco.

**DISTRIBUIÇÃO DE SIMPATIA.** No caso, simpatia é usada no sentido técnico do quanto uma platéia gosta e se interessa por um personagem. A distribuição dessa simpatia é muitas vezes um problema vital e difícil. Em O "Mercador de Veneza", muitas vezes, em produções modernas, Shylock é apresentado como um personagem simpático; no entanto, seu papel é muito pequeno para ser considerado o protagonista, e o fato de que a peça é uma "comédia" torna impossível a apresentação "antipática" dos outros personagens que o tratam de maneira dura. Um equilíbrio delicado de simpatias, que varia de momento a momento, é necessário para que a peça possa ser um sucesso. Um personagem é tornado simpático pela valorização de suas qualidades agradáveis, e pela determinação de marcações e gestos que tornem evidentes tais qualidades. A reversão desse processo diminui a simpatia. Os diretores de cinema em Hollywood são extremamente hábeis nesse gênero de coisa e podem ser observados com grande proveito.

Uma excelente maneira de tornar um personagem simpático é o de fazê-lo cômico, tal como foi feito com Whiteside em "Satã Janta Conosco". Pode ser que isto seja uma constatação bem triste a respeito da natureza humana, mas o fato é que nenhuma platéia consegue condenar realmente um personagem que a faça rir: aí jaz o segredo de se fazer o público gostar de um personagem que é fundamentalmente imoral, desonesto, ou malvado. Por outro lado, isso é um perigo, porque não há herói sério, por mais encantador e virtuoso que seja, que consiga roubar a um "vilão" cômico a simpatia do público.

**CARACTERIZAÇÃO.** Uma vez estabelecidos a função e o grau de simpatia de um personagem, podemos começar a interpretar sua natureza. Diz Aristóteles: "nunca faça um personagem desnecessariamente mau", e esta é uma das poucas leis de teatro que não admitem excessões. "Mau" quer dizer indesejável em qualquer sentido, sem entrar pelo campo das filigranas éticas teóricas, a não ser que as mesmas sejam parte integrante da peça. Ser covarde, ou feio, ou avaro, ou estúpido é ser "mau", e tais características devem ser evitadas em todas as ocasiões em que não sejam necessárias. É claro que há muitas razões justificadas para se fazer um personagem

"mau" de uma forma ou outra. O vilão de um melodrama, por exemplo, deve ser "mau" para atrair a ira da platéia; a confidente de uma heroína deve ser menos atraente do que a própria heroína; razões de enredo podem levar-nos a interpretar um personagem como sendo desonesto e outro como sendo mesquinho, mas a essência do pensamento de Aristóteles é de que quando essas qualidades não são necessárias, elas não devem ser utilizadas.

É muito fácil errar nesse ponto. Mary (Mrs. Lincoln) em *Abe Lincoln em Illinois*, (\*) de Robert Sherwood, é um bom exemplo. É uma tentação apresentá-la como uma megera ambiciosa, egoísta e irritante (o que, aliás, ela parece ter sido na vida real) porque essa linha dá à atriz maior campo para emocionalismo melodramáticos. No entanto, essa interpretação obscurece certos outros valores, mais sutis na obra, e também dá a Mary um destaque acima de sua verdadeira importância na peça. Seria igualmente errado, é claro, exagerar para o outro lado e tentar apresentá-la como um personagem admirável, muito embora seja possível fazê-lo. É necessário, dramaticamente, fazer Mary um pouco "má" porque, segundo o texto, um membro do casal Lincoln foi injusto para com o outro, e quanto mais a platéia simpatizar com Mary, e respeitá-la, mais difícil será simpatizar com Abe, e respeitá-lo; já que ele é o protagonista, é preciso preservar a personalidade dele, mesmo ao preço da de sua mulher.

Quando dois personagens são tão equilibrados quanto esses, é preciso resolver qual dos dois é o mais importante, que percentagem da simpatia do público ele deve captar, rebaixando o outro o quanto for necessário. É preciso lembrar, no entanto, que a "maldade" e antipatia não são a mesma coisa. É possível tornar Mary Lincoln menos simpática tornando seus motivos meramente egoístas, ou fazendo-a irritar o marido constantemente; mas não há necessidade de se fazer ambas as coisas, ou de sugerir mais outras qualidades más em sua personalidade.

Quando não existe justificativa para a negatividade de um personagem, ele tende a se assemelhar ao vilão de um melodrama. Shylock é um bom exemplo. Houve tempo em que ele era apresentado como sendo um usurário desprezível, que terminava por ser tão monstruoso que parecia cômico, parecendo menos importante do que Lan-celot Gobbo; agora que é interpretado com suas falhas atenuadas, ele é considerado um dos personagens mais magistrais de Shakespeare, muito embora seu papel não conte mais de trezentas linhas.

**PERSONAGENS DINÂMICOS.** Os personagens principais devem ser interpretados de forma que os torne "dinâmicos" e não "estáticos". Nesse caso "dinâmico" quer dizer que o personagem evolui, e "estático" quer dizer que permanece sempre o mesmo. Macbeth pode ser interpretado de maneira estática como se fosse um "gangster" que é mandão quando está de cima e se acovarda quando está por baixo, mas é claro que será um personagem muito

(\*) Tradução publicada na Coleção Teatro da Editora "Letras e Artes".



mais interessante se for apresentado de forma dinâmica: no início, ele é um herói, e aos poucos cede à tentação e aos poucos se irá desintegrando moralmente porque tem consciência da instabilidade de sua posição. No final, é preciso que ele reaja para desafiar seu destino. Poucos personagens, é claro, são capazes de variações tão grandes, mas o princípio pode ser aplicado com exceção da mais leve das comédias.

**COERÊNCIA.** *Tôdas as incoerências devem ser eliminadas ou explicadas.* Incoerências aparentes podem ser o resultado da má interpretação de uma fala ou ação. Em "Romeu e Julieta", Mercúlio tem três falas nas quais acusa Benvolio de ser brigão; se essas falas forem ditas seriamente, ficam em conflito com os fatos, pois Benvolio é um homem calmo que defende a paz, e Mercúlio sabe disso. A dificuldade desaparece no momento em que se faz Mercúlio dizer as falas em tom de uma brincadeira entre amigos: ele está dizendo a Benvolio tudo aquilo que na realidade Benvolio devia estar dizendo a ele.

Algumas coisas que parecem incoerências podem indicar uma mudança de opinião ou de objetivo. Hamlet parecerá incoerente, a não ser que o público compreenda de início sua natureza vacilante. No início de "Richard II", o rei parece ser guiado apenas pelo capricho, mas nos últimos três atos, ele adquire solenidade e segurança; o público ficará completamente desorientado, a não ser que lhe seja sugerido, desde o início, que Richard se comportava arbitrariamente para exibir seu poder, e que nos atos subsequentes a adversidade o tornou mais ponderado.

**INTERPRETAÇÃO DO PERSONAGEM COMO GUIA.** Uma vez que se conseguiu definir uma caracterização, muitos problemas ficam resolvidos. O que se pergunta é "O que faria esse personagem nessas circunstâncias? O que quereria ele dizer com essas palavras? Como reagiria ele nessa situação?".

#### INTERPRETAÇÃO DAS FALAS

Quando um árabe diz "Que a paz esteja contigo", expressa o mesmo pensamento que nós expressamos com as palavras (inteiramente diversas): "Como está?", que por sua vez tem a mesma significação do simples "Olá!". O sentido não está na forma das palavras mas no pensamento que está por trás delas. Não só um pensamento pode ser expressado por palavras diferentes como as mesmas palavras podem expressar pensamentos diferentes. Por exemplo:

"Como vai você?" (Eu ando meio preocupado com você.)

"Como vai você? (Puxa, que prazer em vê-lo de novo!)

"Como vai você?" (Repare que só o cumprimento por educação.)

Nesses casos o sentido é transmitido mais pela situação e pela inflexão do que pelas palavras.

Se o sentido de uma frase pode variar a esse ponto, como é que se pode saber qual o seu sentido correto? A resposta é que o sentido depende do sentido total da peça,

do personagem que diz a fala, e da cena na qual ele aparece. O sentido exato só pode ser determinado por uma consideração de toda a produção, mas o seguinte diálogo de Macbeth serve para ilustrar o princípio em questão.

#### INTERPRETAÇÃO À BASE DO TEMA "CONTATOS COM O SOBRENATURAL SÃO PERIGOSOS"

ATO V, cena 3

**MACBETH.** Não me tragam mais notícias; deixem-nos (i.é., os nobres), que fujam todos; (Eu já ouvi as profecias e sei que ganharei a batalha.)

Até que a floresta de Birnam venha a Dunsinane, Não conhecerei a marca do medo. Quem é esse jovem, Malcolm? Por acaso não nasceu de uma mulher?

#### INTERPRETAÇÃO À BASE DO TEMA "O CRIME NÃO COMPENSA"

**MACBETH.** Não me tragam mais notícias; deixem-nos (i.é., os nobres), que fujam todos; (Meus crimes pedem sua paga. Minha única esperança é a de fazer os soldados acreditarem nas profecias que sou invulnerável.)

Até que a floresta de Birnam venha a Dunsinane, não conhecerei a marca do medo. Quem é esse jovem, Malcolm? Por acaso não nasceu de uma mulher?

ATO V, cena 8

carregada.

**MACBETH.** (a Macduff) Sois o homem a quem não queria encontrar (porque a profecia disse que deveria evitá-lo). Para trás! minha alma já está por demais carregada.

Com sangue vosso... (e se lutarmos, hei de matá-lo porque:)

... Minha vida é encantada, e não a perderei ante nenhum homem nascido de mulher.

**MACBETH.** (A Macduff) Sois o homem a quem não queria encontrar.

Para trás! (não quero feri-lo) minha alma já está por demais carregada;

com sangue vosso... (e tampouco quero que me mate, de modo que, se insistir em lutar, devo assustá-lo dizendo:)

... Minha vida é encantada, e não a perderei ante nenhum homem nascido de mulher.

**ÊNFASE.** A localização correta da ênfase é uma etapa importante na interpretação das falas. Não se deve dar ênfase a mais de uma palavra em uma frase ou em uma cláusula longa, a não ser por razões muito fortes. Há ocasiões em que duas palavras podem ser enfatizadas para estabelecer algum contraste (por ex. "Não é meu, é seu")



mas tais casos são raros; as outras ocasiões em que se pode dar ênfase a mais de uma palavra são tão raras que não é preciso tomar conhecimento delas.

Começar a experimentar com uma palavra e outra para ver qual deve levar a ênfase da frase só servirá para atrapalhar. O melhor caminho é determinar, pela interpretação da frase, qual a palavra mais importante, e dar-lhe ênfase.

Marcam-se as palavras enfatizadas no texto sublinhando-as.

**PAUSAS.** Quando um ator decora uma fala como se fôsse uma unidade, a sua tendência será também a de dizê-la como uma unidade, sem interrupções. No entanto, a maioria das falas contém vários pensamentos, e a não ser que eles sejam separados por algumas espécies de interrupções (tais como pausas ou mudanças súbitas de volume), o público terminará por não entender-lhes o sentido. Há três tipos possíveis de pausas:

1) A de uma mudança completa de pensamento. São raras e não oferecem dificuldades por serem óbvias.

2) Mudança de um pensamento para outro, correlato.

3) Mudança para uma nova etapa de um mesmo pensamento.

Os tipos (2) e (3) correspondem, grosso modo, às mudanças que são marcadas na página impressa por pontos e vírgulas, respectivamente. Entretanto, a analogia não é inteiramente justa porque a pontuação segue regras arbitrárias, enquanto que as pausas representam mudanças verdadeiras no pensamento.

A mudança para um pensamento diferente — tipo (2) — pode ser assinalada no texto por um ponto, enquanto que para uma mudança do tipo (3) pode-se usar uma marca em forma de vírgula (e cuidado para não confundí-las com as vírgulas impressas, que muitas vezes aparecem no mesmo lugar).

O cuidado com as pausas, tanto na interpretação quanto na enunciação de suas falas, será um fator altamente positivo no rendimento do ator.



# Côro Falado

TERESINHA CASASANTA

O côro falado pode ser sugerido como atividade de enriquecimento após a apresentação de uma poesia. Crianças de todas as idades encontram nos recitativos em côro um modo agradável de dizer poesias. O côro falado, como o próprio nome indica, assemelha-se ao cantado; apenas, nele se dá mais ênfase à dicção, à clareza dos sons, à enunciação das palavras.

Fala-se em vez de cantar. Mas a unidade e harmonia das vozes, a melodia do ritmo, fazem lembrar uma canção. As crianças gostam de apresentá-lo. Gostam de ouvi-lo. A escola moderna adotou o côro falado como uma de suas atividades mais ricas e que mais contribuem para desenvolver a sensibilidade artística da criança e seu gosto literário.

## QUAIS OS VALÓRES DO CÔRO FALADO?

O côro falado oferece às crianças:

- ★ oportunidade de desenvolver apropriadamente a elocução e a pronúncia;
- ★ auxilia na percepção do ritmo;
- ★ amplia o vocabulário;
- ★ desenvolve as habilidades de audição;
- ★ desenvolve as habilidades de leitura oral;
- ★ promove a socialização, encorajando a criança tímida a expressar-se dentro do grupo e estimulando o trabalho em conjunto;
- ★ torna o ambiente da sala de aula agradável e acessível ao desenvolvimento infantil.

## QUAIS SÃO OS TIPOS DE CÔRO FALADO?

No côro falado é a própria poesia que determina a técnica de apresentação. Podemos, todavia, sugerir alguns tipos que têm sido adotados com muito sucesso em nossas classes.

### 1. LER A POESIA EM UNISSONO

### 2. ESTRIBILHO — é o tipo mais simples de côro falado.

O professor ou uma criança atua como líder, e a classe faz o côro. Exemplo: Xô, passarinho

*Silvio Romero*

líder Xô passarinho,  
Sala fora do meu arrozal!

côro Você não me ajudou a plantar,  
Você não me ajudou a colher!

Você não me ajudou a aterrar,  
Nem me ajudou a cortar!  
côro Mas quando meu papá vier,  
Eu tudo hei de contar...

Xô, passarinho  
líder Saia fora do meu arrozal!

3. ARRANJO DE DOIS GRUPOS — metade das crianças diz um verso, metade diz outro alternadamente. As vozes podem ser altas e baixas. Exemplos:

Que fazes abelhinha?

*Christina Rossetti*

Grupo A (Que estás fazendo, abelhinha?)

Grupo B (— Faço mel o dia inteiro.)

Grupo A (Que estás fazendo, papai?)

Grupo B (— Trabalho e ganho dinheiro.)

Grupo A (E tu mãezinha, qua fazes?)

Grupo B (— Faço compras com o dinheiro.)

Grupo A (E o nenenzinho, que faz?)

Grupo B (— Suja de mel seu babero.)

4. ANTIFONA — arranjo também de dois grupos, sendo que um grupo faz o solo, enquanto o outro faz o côro. Outra modalidade interessante: quando o primeiro grupo termina uma estrofe, o segundo a retoma do primeiro verso, repetindo-a inteirinha. Exemplo:

Badalão

*Marieta Leite*

côro Dlim...dão  
dlim...dão

solo É o sino que badala  
com seu badalão

côro Dlim...dlão  
dão...dlim

solo Diz o sino que gosta  
que gosta de mim

côro Dlim...dão  
dlim...dão

solo Também gosto do sino  
com seu badalão

5. ARRANJO DE TRÊS GRUPOS — Os grupos podem ser organizados de acordo com as vozes: aguda, média e baixa. Exemplo:



Marieta Leite

- Voz média A hora da ladainha  
na torre da capelinha,  
o sino bate cantando:
- Voz aguda "Eu quero um vintém  
eu quero um vintém  
eu quero um vintém
- Voz baixa vintém...  
vintém...  
vintém...
- Voz média Mas no ar dourado e brando,  
enche de sons os caminhos  
a voz sonora dos sinos  
da Igreja dos Capuchinhos:
- Voz aguda "Capuchinho não tem  
Capuchinho não tem  
Capuchinho não tem
- Voz baixa Não tem...  
Não tem...  
Não tem...
- Voz média A voz da capelinha:  
Voz aguda Tem...  
Voz média A voz dos Capuchinhos:  
Voz baixa Não tem!  
E dentro da tarde linda  
Voz média numa telma que não finda,  
lá vão os sinos cantando:
- Voz aguda "Tem..."  
Voz baixa "Não tem"...  
Voz aguda "Tem..."  
Voz baixa "Não tem"...  
Voz aguda "Tem"...

6. CADA CRIANÇA DIZ UM VERSO OU UMA ESTROFE — Exemplo:

Luzia e o porquinho

Rose Fyleman

- 1.<sup>a</sup> criança Luzia tem um porquinho  
Nem verde, nem côr-de-rosa;
- 2.<sup>a</sup> criança Não é magro, nem gordinho,  
Nem muito simples nem prosa
- 3.<sup>a</sup> criança Nem muito suio, nem muito limpo,  
Nem muito bom, nem ruim.
- 4.<sup>a</sup> criança Quanto será que darão  
Por um leitãozinho assim?

COMO CLASSIFICAR AS VOZES?

Em geral há pouca diferença nos timbres de vozes infantis antes dos doze anos, mas cabe ao professor ficar atento para fazer a classificação. Não deve exigir tom muito grave para não scarretar prejuízos para as cordas vocais. Se houver uma criança muito desafinada ou com voz demasiado aguda o professor deve dar-lhe um treino especial, para não prejudicar a harmonia do conjunto. Ao distribuir as vozes o professor deverá levar a classe a compreender que todos os timbres têm igual valor, pois são necessários ao côro. Nenhuma voz é mais importante que outra.

Maria Yvonne Atalécio Araujo, em seu livro Experiências de Linguagem oral na Escola Primária, (1) sugere certos princípios que devem nortear a escolha das vozes para um côro falado:

VOZ AGUDA — será para os versos que traduzem certa delicadeza, linhas coloridas, engraçadas, para as perguntas.

VOZ MÉDIA — para narrativas, explicações, introdução de personagens.

VOZ BAIXA — para interpretar mágoa, mistério, solenidade.

A distribuição final das vozes só deverá ser feita após um período de duas a três semanas de trabalho. Quando houver necessidade pode haver troca de uma criança de um para outro grupo.

QUANTAS CRIANÇAS DEVE HAVER EM CADA GRUPO

Naturalmente isto dependerá da organização da classe, mas a média varia de oito a doze componentes em cada grupo. Poesias há que exigem mais de três grupos. Neste caso os grupos são redivididos, perfazendo-se o total de cinco grupos, os quais funcionarão temporariamente: baixo, côro, médio, côro e agudo.

QUAL DEVE SER A ATITUDE DAS CRIANÇAS DURANTE O CÔRO FALADO?

As crianças devem estar atentas, apresentar boa postura, pés unidos, roupa discreta ou igual. Quando a poesia for recitada de cor, os braços devem estar caídos ao longo do corpo. Quando for lida, o papel ou o "livreto" deverá estar seguro nem muito próximo nem muito distante do rosto. Há crianças que confeccionam bonitas capas para a poesia, improvisando "livretos" que muito auxiliam a estética do conjunto. Os grupos deverão ter colocação harmoniosa e o solista terá lugar de destaque ou dará um passo à frente à hora de falar.

COMO REGER O CÔRO FALADO?

No início a liderança do côro cabe ao professor, que dá os sinais de entrada, os movimentos mais rápidos ou mais lentos, os "crescendo" ou "diminuindo". Age como um maestro ao reger uma orquestra. De acôrdo com a poesia o ritmo é ora mais lento, ora mais rápido...



À medida que o côro se desenvolve a regência do professor vai-se tornando cada vez mais discreta, até passar despercebida do auditório. Há casos em que um aluno pode assumir, com êxito, a liderança, quando o grupo já está mais aperfeiçoado.

#### COMO AVALIAR O CÔRO FALADO?

O côro falado, além do seu objetivo principal, que é proporcionar horas felizes às crianças, prevê ainda o desenvolvimento linguístico e social. Como as atividades bem realizadas pode e deve ser avaliado. A avaliação deve ser feita pelo professor em particular, e, cooperativamente, por ele e a classe.

May Hill Arbutnot em seu livro "Children and Books" (2) aponta alguns pontos essenciais na avaliação de um côro falado:

1. Há aperfeiçoamento da voz e da dicção?
2. Há maior e mais profunda apreciação da poesia?
3. Cresce a habilidade de interpretação de poesias?
4. Há melhores ajustamentos pessoais?
5. Desenvolve-se a habilidade de liderar?
6. Há simplicidade, naturalidade no trabalho, sem necessidade de fundos musicais, roupas diferentes?

#### SUGESTÕES QUE PODEM AUXILIAR O PROFESSOR NA ORGANIZAÇÃO DE UM CÔRO FALADO

##### 1. Ler poesias para as crianças

Selecionar poemas que despertem interesse, não sejam muito longos e tenham ritmo, que as crianças possam sentir e apreciar. Geralmente, os nossos Programas de Ensino já selecionam poesias de acôrdo com a psicologia da criança. Mas o professor pode escolher outras, desde que sejam apropriadas. O côro falado exige poesias de acentuado ritmo. Contraste entre vozes e dialogação produzem bonito efeito. Movimento, ação, sons onomatopáicos, tornam a recitação de uma poesia, um prazer para as crianças.

Ter cuidado com sua própria dicção e pronúncia. A leitura deve ser feita em voz alta e com bastante expressão, para transmitir o sentimento do autor e provocar emoção nos pequenos ouvintes.

2. *Auxiliar a classe a escolher, dentre as poesias lidas, a que mais lhe agrada para apresentar um côro falado.*

3. *Escrever a poesia escolhida no quadro de giz ou pedir que as crianças a procurem no índice do livro básico, se ele constar, ou no livro de poesias, se houver. As crianças poderão receber mais tarde cópias mimeografadas para serem usadas no côro. Note-se que, às vezes, as crianças escolhem uma poesia já muito conhecida, que sabem até de cor. Neste caso, não há necessidade de leitura.*

4. *Ler novamente a poesia para a classe com bastante expressão.*

5. *Encorajar as crianças a lerem também.*

6. *Levá-las a sugerir modos de recitar as diferentes*

*partes. Perguntar: "Como iremos apresentar a poesia que escolhemos?"*

(Se a classe não conhece ainda o côro falado, o professor poderá sugerir-lo, explicando como é bonito e agradável). — "Esta poesia apresenta um diálogo muito interessante. Como faremos para torná-lo mais vivo? Quem sabe seria melhor se um grupo lesse a resposta?" — "Esta poesia fala do barulho do trem de ferro. Como faremos para realçar este trecho, imitar este som?" No "O Entêro da Cigarra", por exemplo:

— "Ouçam estes versos:

Passa o cortejo entre árvores amigas.

Que tristeza nas fôlhas... que tristeza!

Este trecho é triste ou alegre? Então como fazer para que as nossas vozes demonstrem o que estamos sentindo? Vamos falar mais alto ou mais baixo?"

Assim, a pouco e pouco, a criança é levada a perceber e interpretar toda a beleza de sentimento e a captar toda a variedade de som que uma poesia encerra.

Sentindo, torna-se capaz de dramatizá-la, transformando a voz e a expressão de acôrdo com o enredo.

7. *Dividir a classe em grupos sempre que necessário. São estes os pontos principais em se tratando de côro falado. O essencial é que a atividade provoque prazer e desperte o entusiasmo das crianças, formando uma atitude de apreciação, de entusiasmo por este tipo de literatura.*

1. Araújo, Maria Yvonne Atalécio — Experiências de Linguagem Oral na Escola Primária — PABAE, Belo Horizonte, 1962.

2. Arbutnot, May Hill — Children and Books — Scott, Foresman and Company, New York 1957.

3. Guimarães, Maria Helena Fluzza — Côro Falado — apostila de Língua Pátria, PABAE, Belo Horizonte, março de 1962.

4. Serviço Cooperativo Inter-Americano — Las Artes del Lenguaje en la Escuela Primária — Tegucigalpa, Honduras, 1957.

5. Secretaria de Educação — A Poesia na Escola Primária — Imprensa Oficial, B. Horizonte, M. Gerais, 1956.

Transcrito da revista "CRIANÇA E ESCOLA", publicação do CENTRO REGIONAL DE PESQUISAS EDUCACIONAIS DE MINAS GERAIS.



## O Teatro na Grécia

### ORIGENS :

O teatro propriamente dito nasceu na Grécia, mas suas origens remontam à mais longínqua antiguidade e ainda hoje pertencem ao campo das hipóteses. Parece que seu nascimento efetuou-se como uma derivação das danças mágicas e das representações mímicas realizadas pelos bruxos e feiticeiros das tribus primitivas com o objetivo de afugentar os maus espíritos, o que procuravam conseguir combatendo-os com suas próprias armas fantasmagóricas, isto é, com fantasias e pintando o rosto para assim assustar as divindades adversas e fazer com que elas deixassem os homens em paz. Logo estes exorcismos tomaram uma forma, e esta forma — a *pantomima*, sujeita a certos cânones impostos pelos costumes rituais — adquiriu um ritmo. Forma e ritmo, unidos já de maneira indissolúvel, passaram a constituir a *dança*.

Esta dança, produto de uma evolução progressiva através das etapas já citadas — exorcismo e pantomima, — converteu-se em uma forma de culto popular, renovada periódicamente, não só como uma oferenda aos deuses benignos para que estes protegessem os homens, como também para satisfazer às necessidades do povo, sempre sedentos de espetáculos. Foi então do culto de Dionísios — o Baco dos romanos — deus das árvores e dos frutos, da uva e do vinho, da vindima e da embriaguez que nasceu o teatro. As adoradoras de Dionísios — as *bacantes* — se reuniam à noite sob a luz das tochas e animadas por uma música de flautas pastorais sacrificavam um cordeiro, cujo corpo despedaçavam, devorando em seguida sua carne palpitante, o que produzia uma espécie de frenesi religioso — chamado em grego *entusiasmo* — que as fazia correr pelos campos entre gritos e movimentos desordenados até acabar em toda sorte de excessos. Este *entusiasmo* ou *furor dionisiaco* acabou organizando-se em um desfile ou cortejo, que se repetia quatro vezes por ano diante do templo do deus. Um indivíduo do *côro*, o destacava dos demais na dança e recitava o *ditirambo* hino em louvor à divindade festejada, ato que se tem como o precedente mais remoto e certo da forma teatral. Vestido com pele de bode — isto é, de *sátiro* — foi quem deu o nome (por causa de sua fantasia) à mais alta forma de teatro na antiguidade: a *tragédia*. A palavra *tragos* — bode em grego — ficou para designar uma das três classes da representação dionisiaca, enquanto que a figura do sátiro permaneceu ligada a outro tipo de representação menos séria, a *tragédia satírica*, da qual devia nascer a *comédia*, de aparição muito posterior.

Mais tarde, ao lado de Dionísios, a quem eram diri-

gidos estes espetáculos, introduziram novos personagens — heróis e reis — na trama das representações. As suas façanhas passaram a ser o assunto dos *ditirambos*, o que constituiu um grande passo na secularização das festas que até então mantinham um cunho estritamente religioso.

*Tespis*, jovem natural de Icaria, na Ática, transformou o *exarconte*, o condutor do *côro*, em um dialogante ao introduzir o *primeiro* ator, criação sua, chamado *hipocrites* — *respondedor* em grego — destinado a dar a resposta ao corifeu em um diálogo interrompido pelas intervenções cantadas pelo *côro*. O tema era sempre heróico-épico, mas o *côro* permaneceu estritamente lírico, se bem que seus membros, incluído o corifeu, se transformavam, de acordo com o tema, em cidadãos ou figuras de caráter coletivo, pertencentes à narrativa.

—:—

### A TRAGÉDIA GREGA

*Querilos* e *Frinicos* foram os imediatos sucessores de *Tespis*. *Frinicos* foi o criador das máscaras femininas, realizadas em cores claras, para contrastar com a dos homens, sempre mais escuras. *Frinicos* acrescentou a esta inovação a presença de mulheres no *côro* e foi o primeiro a introduzir temas históricos à tragédia.

Os esforços literários destes arcaicos autores se viram completados e aperfeiçoados por *Ésquilo* (525-456 A.C.). Segundo *Aristóteles*, *Ésquilo* introduziu o segundo ator, com o qual o diálogo adquiriu maior liberdade e naturalidade. Também a técnica teatral foi enriquecida pelo emprêgo de tumbas e altares no cenário, aparições fantásticas de fúrias e espectros e pela fixação do aparato dos atôres: a *syрма*, uma ampla túnica com mangas e gola e o *coturno*, sapatos com solas grossíssimas, destinados a aumentar e realçar a estatura e majestade dos protagonistas — ambos elementos tomados do ritual da religião dionisiaca. Além disso, *Ésquilo* aperfeiçoou o uso das máscaras, cujo número ampliou e caracterizou de acordo com a grandeza do novo espetáculo. Todas estas inovações, devidas ao gênio teatral de *Ésquilo*, se bem que facilmente aceitas por nós hoje em dia, foram, entretanto, incompreensíveis aos romanos. Para estes, todo esse aparato só fazia tolher o ator. Não percebiam que a intenção era justamente ocultar por completo o corpo do ator, do qual só apareciam as mãos, permitindo assim que ele esquecesse sua personalidade quotidiana para entregar-se integralmente à sua sagrada tarefa, do mesmo modo que o sacerdote com suas vestes litúrgicas se entregava ao culto.



Ao lado de toda esta série de melhorias, Esquilo produziu um grande número de obras dramáticas — mais de setenta, segundo o testemunho de seus concidadãos. Porém só chegaram até nós, fora uma lista de títulos e alguns fragmentos, as seguintes sete tragédias que enumeramos por ordem de aparição: “As Suplicantes”, “Os Persas”, “Os Sete contra Tebas”, “Prometeu”, e a “Orestia”, sendo esta última uma tetralogia ou conjunto de quatro peças dramáticas — três tragédias ou trilogia trágica e um drama satírico — da qual desapareceu o drama satírico, restando apenas o seu título: “Proteo”. A tragédia esquiliana se caracteriza por uma grandeza imponente e uma força trágica de grande intensidade que apesar do hieratismo próprio da juventude do gênero nos transmite uma terrível e augusta beleza.

Sófocles, homem de esmerada educação e extraordinária beleza e dignidade, tanto físicas como morais, protótipo do cavaleiro grego, é o continuador da obra de Esquilo. No ano de 458 A. C., quando ainda não tinha trinta anos, derrotou o seu predecessor e mestre num certame teatral. Vinte vezes mais alcançou o triunfo ao longo de sua prolífica carreira artística, durante a qual produziu 123 dramas, dos quais só conservamos sete. Observa-se uma grande unidade de estilo, o que revela uma maturidade muito precoce. Sófocles é o criador do terceiro ator, com a conseqüente expansão do diálogo e a menor importância do coro que ficou relegado a um plano secundário. Seu teatro difere essencialmente do de Esquilo na sobriedade da construção dramática, o que faz com que uma só de suas comédias, “Eletra” possua material mais do que suficiente para fazer uma trilogia. Em todas as obras que dele se conservam — “Antígona”, “Ajax”, “Édipo Rei”, “Traquinianas”, “Eletra”, “Filotete”, e “Édipo em Colona” — o herói, em reação ao sentido demasiado fatalista do teatro de seu antecessor, reflete de um modo vivo a intimidade moral de sua alma seu “ethos”. — Em relação à técnica cênica, Sófocles é universalmente reconhecido como o inventor da “skēnographia” ou pintura cênica. Foi o primeiro a colocar um fundo definitivo na cena — a “skēne” — e, finalmente, em suas obras cristaliza uma vez por todas a estrutura da tragédia ática, que ficou constituída da seguinte maneira: primeiro, o “prologos” ou exposição; segundo, o “parodos” ou canto de entrada do coro; terceiro, os cinco “episodion” ou episódios, alternados com os cinco “stasimon” ou intervenções do coro, o que dava lugar a uma sucessão periódica de cenas dialogadas ou histrionicas interrompidas pelas exclamações líricas do coro. E, por fim, a quarta e última parte, constituída pelo “exodos”, canto final e partida do coro.

Com “Eurípides” (480 — 406 A. C.), último dos

três grandes, a tragédia ática alcança o zênite de sua evolução, depois do que começa o seu declínio.

Homem do povo, sua atitude contrasta com a dos seus antecessores, que pertenciam às mais altas classes sociais helênicas. Sua mentalidade se manifesta por um implacável sentido crítico baseado na razão e na lógica de uma personalidade auto-didata. Eurípides alterou por completo a estrutura da tragédia, já definitivamente conformada por Sófocles, modificando o princípio e o fim da mesma. O prólogo ficou reduzido a uma breve alocução dirigida a um deus e na qual se relatam os acontecimentos anteriores à ação; o êxodo aparece substituído por uma aparição sobrenatural de um deus que atua cortando o fio de toda a trama e precipitando o desenlace. Isto constituiu a primeira aparição do tão criticado “theos apo mekanes”, ou “deus ex machina” dos romanos. Pintor do sentimento e das paixões, Eurípides é, de certa maneira, o dramaturgo das forças subconscientes da alma de seus heróis, fato este que o aproxima de algum modo com os mais modernos escritores de hoje.

De todas as tragédias escritas por ele, cujo número alcançou, segundo certos autores, setenta e cinco, se conservam atualmente dezenove, total superior as de Esquilo e Sófocles reunidas. Seus títulos são: “Alceste”, “Medeia”, “Hipólito coroado”, “As Troianas”, “Helena”, “Orestes”, “Ifigênia em Aulis”, “As Bacantes”, “Andrômeda”, “Ecuba”, “Eletra”, “As Heráclidas”, “As Suplicantes”, “Ifigênia em Tauride”, “O Ciclope”, “Hércules”, “Ion”, “Antígona” e “Belerofonte”.

—:—

## A COMÉDIA ANTIGA

O riso criou a “comédia”, nome derivado, segundo Aristóteles, de “komos”, canção bulesca dirigida contra certos indivíduos que eram objeto da crítica de seus concidadãos. A comédia, nascida no Peloponeso, passou por intermédio dos seus vizinhos dórios à Ática, onde Epicarmo de Sicília (550 460 A. C.) a elevou definitivamente de categoria desenvolvendo o “agon” ou conflito dentro dos temas burlescos tomados da mitologia heróica. Seus personagens, deuses ou heróis, transportados da cena para a vida quotidiana, se transformavam em personagens grotescas ou ridículas, de caracterização muito simples e de fácil utilização para a crítica. Assim, por exemplo, vemos o vigoroso Hércules e o prudente Ulisses caracterizados como um glutão e um covarde, respectivamente. Esta classificação de tipos ficou definitivamente estabelecida e deu lugar ao nascimento de muitos outros, criando-se uma va-



riadíssima galeria de tipos que perdurariam ao longo de toda a história teatral: o parasita, o soldado fanfarrão, o avaro e muitos mais. O vestiário e as máscaras se adaptaram ao novo gênero, e as danças nos intervalos adotaram a forma mais licenciosa de todas, o "kordax", acompanhada da alegre música.

A comédia alcançou grande êxito graças ao extraordinário sentido cívico do povo grego, que sempre gostou de ver retratados e criticados nela as personagens merecedoras disto, por mais venerável que fossem, desde Sócrates a Péricles. Este costume provocou certas medidas restritivas por parte do poder público, medidas estas, porém, que não impediram que este gênero se tornasse cada vez mais popular. Diante do crescente gosto do auditório por esta classe de representações, o estilo das críticas se transformaram muitas vezes em verdadeiras libertinagens e injustiças.

Dos autores posteriores a Epicarmo temos notícia dos seguintes: Quionides, Magnes, o rival de Aristófanes, Cratíno e Eupolis. Estes são os nomes dos autores mais ilustres anteriores a Aristófanes, de quem falaremos a seguir, e cuja figura é, ainda hoje, para muitos, o mais alto expoente da comédia de todos os tempos.

Aristófanes (425 — 388 A. C.), poeta satírico e autor genial, nos deixou uma obra que, não obstante certos defeitos, quando não indecências de linguagem, é um dos grandes legados feitos pela cultura grega à humanidade. Com ele o plano da comédia se eleva, se mantém cheio de poesia e autêntica crítica construtivo. Desde sua primeira obra laureada, "Os Acarnienses" — premiada em um concurso onde competiu com obras de Cratíno e Eupolis, — até à "Assembléa de Mulheres", passando por "Os Cavalheiros" — "As Nuvens" — onde ridiculariza Sócrates, — "As Vespas" — contra a mania que tinham seus concidadãos de pleitear demanda jurídica, — "A Paz", "Lisístrata" — contra a guerra e a mais livre de suas produções, — "As Rãs" — crítica a Eurípides, — etc., o teatro aristofanesco é um retrato vivo e cheio de gracejo mordaz da totalidade do povo ateniense. Toda a sociedade de seu tempo desfila caracterizada em uma série de tipos imortais pintados com tal força de verdade que se tornam arquetipos cômicos, válidos para qualquer época, destinados a viver, por um milagre da poesia cômica, no eterno presente.

#### OS FESTIVAIS DIONISIACOS

Ditirambos, tragédias e comédias, por serem de certo modo atos religiosos, realizavam-se durante os chamados festivais dionisiacos, dentro da área destinada à divindade

e em épocas prefixadas que se estendiam desde meados do inverno até à primavera. A primeira festa ou "rural dionisia" tinha lugar no mês de Poseidón — dezembro-janeiro — e consistia em uma bacanal, sobrevivência das festas originárias do teatro. A segunda ou "lenaea" se celebrava em honra de Dionísio Lenaeus no mês de Gamelion ou do matrimônio — janeiro-fevereiro —, e sua importância era sempre local. A terceira ou "anthesteria" tomava seu nome do mês de sua celebração, Anthesterion ou mês das flores — fevereiro-março —, época correspondente à primavera. A quarta festa ou "grande dionisia cidadã" se celebrava no mês de Elaphebolion — março-abril — ou mês dos cervos e era a mais importante de todas: celebrava-se não somente para a cidade como também para toda a nação e tomavam parte dela os membros do conselho do governo, estando sua organização e direção a cargo do "arconte epónimo", máxima autoridade do Estado.

Era este "arconte epónimo" o encarregado de selecionar as obras dramáticas que seriam representadas durante o festival, de escolher os atores ou componentes do coro e de designar os "coregas" que vinham a ser os cidadãos incumbidos de financiar os gastos dos espetáculos. O número dos coristas — coregi — para cada festival era de dezesseis a dezoito. No primeiro dia, antes do festival, se oferecia um sacrifício acompanhado de procissão. O número de obras apresentadas foram, desde o ano de 508 A.C., de dez ditirambos e três tetralogias, e mais tarde ainda se acrescentou três a cinco comédias.

Cada uma das dez tribos da Ática apresentava seu ditirambo. O poeta, cuja comédia ou tetralogia (três tragédias e uma tragédia satírica) seria representada tinha que ter conquistado este privilégio através de um concurso, organizado anteriormente.

As comédias eram as últimas a serem apresentadas, ao entardecer e depois de um grande intervalo, que os espectadores aproveitavam para descansar, pois, como havíamos dito, era representado antes toda uma tetralogia. Os assistentes costumavam ir para suas casas se refazer para voltar ao cair da tarde para assistirem finalmente à comédia. As tragédias se representavam na parte da manhã e começavam muitas vezes tão cedo que alguns dramaturgos aproveitavam esta circunstância para situar o começo de sua obra ao amanhecer.

#### DESENVOLVIMENTO DAS CONSTRUÇÕES CENICAS DA ANTIGA GRÉCIA

As primeiras representações helênicas realizaram-se, como já dissemos, no recinto consagrado à divindade, ou



área sagrada, passando depois para a praça pública ou Agora, e finalmente para a vertente sul da Acrópolis. Em Atenas, a imortal cidade, centro de toda arte, verificou-se também a evolução completa da arquitetura cênica. A princípio, muito simples, foi se modificando pouco a pouco. As representações primitivas celebradas no recinto de Dionisos Eleuthero ocupavam já duas áreas: uma destinada às evoluções do côro e a outra para imolar a vítima que como oferenda inicial se sacrificava ao deus. Essa área, de origem religiosa, converteu-se em uma tribuna de onde atuava o ator. Ésquilo acrescentou a *skene* ou tenda, onde o ator se ocultava para tornar a aparecer. Em frente ficava o côro, em torno do qual se colocava o público em forma semicircular, limitado nos extremos pelo tablado do ator denominados *proskenion*. Mais tarde construiu-se uma escadaria de madeira rodeando à orquestra. Desta maneira nasceu a estrutura do Teatro Grego, lógica e naturalmente nascida das necessidades da representação.

A princípio o teatro consistia numa simples construção de madeira que se desarmava depois dos festivais. Posteriormente começou a ser construído com materiais definitivos. Produto deste progresso evolutivo foi o teatro de Atenas, cujas ruínas, ainda existentes hoje, assim como de outros teatros helênicos como o de Epidauro, Eretria, Magalópolis, Esparta, Pérgamo etc., nos permitem, graças a um estudo comparativo, conhecer o que foram aquelas primeiras construções, antecedentes veneráveis das nossas atuais salas de espetáculos.

#### UM TEATRO TIPO

Como exemplo de um teatro tipo daremos a descrição do Teatro Dionisos em Atenas, cujo recinto, ligado a todas as glórias da tragédia e comédias helênicas, constitui um dos santuários da cultura universal. Ali, sobre aquela *skene* e sobre aquela *orquestra* de proporções harmoniosas e diante daquele panorama ilustre, a Acrópolis, verdadeiro cenário da história, foram representados durante mais de dois mil anos as criações imortais de Ésquilo, Sófocles, Eurípidas e Aristófanes.

O palco — *skene* — consistia em uma plataforma de blocos de pedra unidos sem argamassa que gigantes ajoelhados — obra do escultor romano Phaedros — simulavam sustentar, à maneira de Atlas. Este palco, que media 1,50 m de altura por 46,50 m de comprimento e 2,50 m de profundidade, se encontrava no mesmo lugar que o primitivo que, parece ter consistido em uma simples base de pedra sobre a qual se armava um estrado de madeira. No centro da *orquestra*, semicírculo medindo 19,50 m de diâ-

metro pavimentado de lajes, e que se estendia até o palco, levantava-se o altar de Dionisos Eleuthero. Em volta dêle os componentes do côro faziam suas evoluções conforme a obra que representavam. Uma fila de 67 assentos de honra talhados em mármore branco, no centro do qual se destaca o trono do sacerdote dionisiaco magnificamente decorado, constitui a primeira fila do anfiteatro — *cávea*, — que em forma de concha vai subindo pela encosta da montanha. Dividido em três andares, esta *cávea* mostra hoje as ruínas de uns trinta degraus de pedra calcárea, restos dos setenta e oito que constituíam o semicírculo original. Os assentos eram esculpidos de tal maneira que cada espectador, sentado sobre uma almofada levada por êle, podia se recostar ou estirar as pernas com relativa folga.

O palco, transformado mais tarde em casa-palco, era uma construção larga, provida de um telhado, o qual posteriormente se decorou com duas ordens de colunas que serviam de fundo para a ação. Este cenário knico estava dotado de três portas, uma no centro ou *porta real*, e duas nos extremos ou *portas dos atôres*. À direita e à esquerda do palco avançavam duas construções salientes, os *parasquénios*, entre os quais se levantava uma tribuna sustentada sobre colunas que primitivamente eram de madeira e posteriormente de pedra, tribuna esta que formava o palco propriamente dito. Como cenário se usavam os *periaktoi*, prismas com decorações diferentes em cada face e que giravam mostrando a face segundo o lugar que se queria evocar. Convencionalmente, à direita do palco representava lugares da Pátria, enquanto que à esquerda, estrangeiros. Outros elementos ao jôgo cênico eram: o *ekiklema*, praticável com rodas que servia para representar as cenas de interior; as *exostras*, cujo emprêgo se ignora; a *karonian klímakes*, escada subterrânea com um alçapão, empregada para as aparições sobrenaturais, e o *tealogeion* ou plataforma elevada de onde falavam os deuses.

A êstes elementos próprios do cenário há que se acrescentar muitos outros que se utilizavam para as aparições divinas, personagens voadoras e outros recursos para os efeitos mais diversos.

O conjunto dos elementos componentes do teatro grego — *skene*, *orquestra*, e anfiteatro ou *cávea* — tomou o nome genérico de *teatro* — da palavra grega *theomai*, isto é, eu olho — nome que correspondia originariamente à *cávea* propriamente dita, pela qual se entrava pelas portas principais ou *parodoi*, que se abriam sobre uns corredores ou *diazomata*, que desembocavam na *orquestra*, por onde os espectadores aos assentos por uma escadas dispostas radialmente, tendo como centro a *orquestra*, que



por sua vez dividia o anfiteatro em uns segmentos em forma de cuna ou *kerkides*.

### A TÉCNICA DRAMÁTICA NA GRÉCIA

As representações helênicas começavam muito cedo, como já dissemos anteriormente, e o preço da entrada ou *teorikon* era de dois óbolos — uns duzentos cruzeiros —, mas desde o tempo de Péricles os pobres não eram obrigados a pagar. Os atôres, que segundo vimos alcançaram o número de três, primeiro ator ou *protagonista*, segundo ator ou *deuteragonista* e o terceiro ou *tritagonista*, — chegaram, com o correr do tempo, a ocupar um pôsto de destaque na sociedade. Assim, por exemplo, Aristodemos e Thetalos foram convidados às côrtes de Felipe da Macedônia e de Alexandre, o Grande, respectivamente, onde desempenharam importantes missões diplomáticas. A arte destes atôres era completamente diferente da dos seus colegas atuais: a amplitude do anfiteatro e a falta de condições acústicas (1) obrigavam a uma ação quase que pantomímica, realçada pelas exclamações do côro e dos gritos dos atôres nos momentos culminantes. Tudo contribuía para tornar aquelas representações um espetáculo memorável: a imensa multidão de expectadores, que em alguns teatros como o de Megalópolis chegava a quarenta mil; à luz deslumbrante do sol da Grécia; os majestosos trajas dos atôres — *syрма*, *chitón*, *himatión*, *clâmides* e os coturnos, que realçavam a grandiosidade do personamento a amplitude do gesto.

Este último elemento adquiriu uma extraordinária importância durante o último grande período do teatro grego, além das máscaras, realçadas pelos *onkos*, que augregio, o da chamada Comédia Nova, contemporâneo de Alexandre, o Grande e cujo ilustre representante foi Meandro (342 — 292 A. C.). Das suas obras, tão elogiadas pela antiguidade, só nos restam alguns fragmentos, magros restos de uma produção de mais de cem comédias escritas durante uma vida de criação de mais de quarenta anos. Com Meandro, segundo o parecer dos seus admiradores, a comédia deixou de ser uma sátira para passar a ser um espelho no qual se retratavam os caracteres da vida diária. Na comédia o número de máscaras aumentou consideravelmente chegando a atingir quarenta e quatro tipos diferentes — nove de velhos, onze de jovens, sete de escravos e dezessete de mulheres. Isto basta para dar-nos uma idéia da diversidade dos caracteres que entravam em jôgo.

Por esta ocasião os atôres começaram a agrupar-se em *sinodos* ou grêmios nos quais se inscreviam segundo sua categoria e o papel e gênero que representavam, o mesmo fazendo os músicos — citaristas, flautistas, etc. — e os professôres de declamação ou *corididaskalos*.



(1) Esta deficiência era contrabalançada em parte pela formação especial das máscaras, dotadas de uma espécie de megafone e por uns engenhosos vasos metálicos, que se achavam distribuídos pelos degraus e que atuavam como os nossos alto-falantes, recolhendo e devolvendo amplificada a voz emitida pelo ator do interior da máscara.



## Curiosidade sobre o Teatro Grego

VOCÊ SABIA QUE :

Os atôres gregos eram todos homens, mesmo para representar papéis femininos.

—::—

Os atôres gregos apareciam em cena com forma agigantadas, para isto usavam o "onkos", penteado elevado em forma de torre, além do "cothurno", sapatos de solas grossíssimas com a finalidade de elevar a estatura.

—::—

Os trajes que os atôres gregos vestiam não eram históricos, mas convencionais graças a uma estilizada transformação dos trajes que se usavam na vida contemporânea. A vestimenta principal do ator era o "quiton", espécie de túnica larga até os pés, mas diferente da usual porque tinha as mangas largas; não era branca mas sim de várias cores, e era presa por um cinturão na altura do peito do ator, devido às desconhecidas dimensões da figura. Havia também a "clâmide", manto curto, levado no ombro esquerdo, e o "hímatiôn", manto largo sobre o ombro direito. Estas roupas tinham cores simbólicas, por exemplo, as roupas dos reis eram purpúreas, a dos personagens enlutadas escuras. Os grandes heróis levavam uma coroa; os personagens exóticos, enfeites característicos do seu país (por exemplo: turbante em "Os Persas"); os deuses, os seus atributos (Hércules, a flecha e a pele de leão).

—::—

O côro grego não tem nada em comum com o côro das comédias musicadas. No drama moderno, o côro é uma massa de atôres secundários que falam juntos; de personagens que não agem individualmente mas em grupo, no último plano do quadro cênico; de tôdas as maneiras, personagens. O côro grego não é um personagem. É um resíduo lírico da personalidade do poeta que não se resigna ser somente o dramaturgo, a agir sobre a alma dos espectadores apenas através de seus personagens, a renunciar à expressão direta dos seus sentimentos. Por isso o côro já foi definido como "a voz do poeta", "o espectador ideal"; "uma barreira moral entre a tragédia e o público".

—::—

O preço das entradas era muito barato e as pessoas que não podiam pagar, entravam gratuitamente. O espetáculo era financiado pelos grandes financistas da época

que por sua vez eram designados por um representante do governo, membro do conselho do governo, formado por esta ocasião para organizar o festival.

—::—

A palavra TRAGÉDIA vem de TRAGOS, que quer dizer "bode" em grego e que designava uma das três representações dionisiacas que se realizava por ocasião das festas em honra a Dionísios. TRAGÉDIA SATÍRICA designava a outra representação da qual devia nascer a comédia muito mais tarde. O seu nome se prende a figura do sátiro. Tanto o sátiro como o bode eram figuras ligadas aos festejos dionisiacos.

—::—

Alguns anfiteatros gregos comportavam 4.000 espectadores e seus assentos eram tão confortáveis que se podia até esticar as pernas.

—::—

O prestígio dos poetas dramáticos e dos atôres era tão grande que muitos deles eram convidados para ocupar postos importantes na vida política. Foi assim que Frínico foi eleito estrategista pelos atenienses, depois do sucesso que obteve com uma de suas peças. Quem era capaz de tal coisa, pensavam eles, será também um excelente chefe militar.

—::—

As peças eram julgadas em um concurso, organizado pelo governo. Só as premiadas é que eram levadas no festival. Entretanto, o critério dos jurados não coincidiu com o critério da posteridade e nem mesmo com o das pessoas cultas daquela época. Um exemplo é que o grande Eurípides só conseguiu consagrar-se com cinco de suas noventa e duas peças. Outros atôres, muito inferiores a ele, tiveram muito mais sucesso em seu tempo, mas foram sepultados pela posteridade, enquanto que o nome de Eurípides brilha até hoje.

—::—

A tragédia grega não nasceu para diversão nem para passar o tempo. Se fôsse este o caso teria passado despercebida e sem interesse. Nasceu de uma necessidade, como parte de um culto de grande importância para toda a cidade. Não era um recurso, nem tampouco uma diversão para uma elite de pessoas cultas e de aborrecidos, mas tratava-se de uma grande solenidade para toda a cidade em festa.



# O que vamos representar?

## Antígona de Sófocles (495-405 a. c.)

UMA ADVERTÊNCIA AOS JOVENS

Leon Chancerel

Para penetrar profundamente nas obras primas essenciais criadas pelo gênio dramático da humanidade, para aprender todo o seu sentido, sua grandeza e seu alcance, para que estas obras possam viver dentro de nós e circular mesmo no nosso sangue, enfim, para que se incorporem em nós, é preciso conviver com elas: é necessário viver dentro delas, se movimentar com elas, respirar nelas, falar para elas.

Foi para os jovens que escrevi esta versão de Antígona, a fim de que eles tenham oportunidade de se identificar com Antígona e compreender suas reivindicações.

—:—

O que caracteriza esta versão é a substituição do Côro dos Velhos por um Côro de Jovens (de rapazes ou de moças.) de hoje, com suas preocupações de hoje, a linguagem e a roupa que se usa atualmente. Ei-los, representando seus irmãos, diante do drama, fazendo-o ressurgir do fundo dos séculos, vivendo-o, comentando-o publicamente e meditando sobre seu sentido, intérpretes veementes entre o poeta e a assembléia. Eles tomaram partido. Eles lutam, de uma maneira autêntica, verdadeira, normal por Antígona contra Creon, pelo espiritual contra o temporal, pelo sagrado contra o profano, pela verdade contra a política, pela serenidade contra a cólera, pelo justo contra o injusto, pela primazia do espírito no governo da cidade em oposição à primazia da força.

Será que devo lhes dar aqui indicações minuciosas sobre as roupas e a decoração? Não. Espero que vocês as encontrem através da leitura do texto. Vocês é que devem procurar o estilo da representação. Logo perceberão que nem o fácil, nem o pitoresco e nem mesmo o "naturalismo" se conciliam aqui. É necessário um "círculo de estudo", uma meditação coletiva dos personagens para chegar a alguma conclusão.



FIGURINOS

Entretanto, se fôr de alguma utilidade, eu lhes direi que, quando dirige um grupo de jovens para representar esta versão, Creon usava uma longa vestimenta de veludo marron, ornada de placas de ouro e de prata, trazia uma meia-máscara, e sua peruca era de rãfia e de fitas trançadas. Um grande manto vermelho, uma coroa e um cetro, terminado por uma maçã de pinho dourado, eram suficientes para sugerir seu poder. Ele estava de luvas. Tiresias também usava uma roupa comprida e uma máscara. Todos dois calçavam botas de cano alto.

Antígona e Ismene vestiam-se à antiga: um tecido leve, com plissados bonitos, sem nenhuma decoração inútil. O mesmo com Hemon. Quanto mais imples sua roupa, tanto melhor se observa o esplendor de seu corpo atlético.

O guarda usava uma túnica simples e um chapéu pa-recido com o dos antigos Frigios. Vesti a rainha com drapados de côres numa gradação desde o violeta profundo ao rosa da Tíria. Como não tivesse que dizer nenhuma palavra, ela usava uma máscara completa, uma bela máscara toda branca.





## CENARIO

Acho que vocês devem se esforçar para representar esta celebração das virtudes de Antígona ao ar livre, ou num lugar coberto, mas que não seja uma sala de espetáculos. Se não dispuserem de um cenário natural, se tiverem que construir um dispositivo ou improvisar uma cena de teatro, lhes aconselharia fazer algo de semelhante ao que fiz no salão Pleyel: panos azuis e cortinas ocres, estas últimas se abrindo sobre o estrado onde fica Creon, e depois se abrindo sobre o palácio para passagem da morte da Rainha. Isto basta. Estamos no absoluto.

Os protagonistas se destacam de côro no prólogo, à vista dos espectadores. Não é indispensável que Antígona e Ismene, e mesmo a Rainha, sejam interpretadas por mulheres. Podem ser representadas por homens. A representação não perde, por este motivo, sua força dramática. Desta maneira, se aproximam da verdade histórica e da autêntica técnica de Sófocles. Sabem que na Grécia, na Idade de Ouro, a atriz — assim como o ator profissional — eram completamente desconhecidos. Não se concebia nem mesmo a possibilidade de uma tragédia nacional ser interpretada por outro grupo que não fosse a elite dos Efebos, formada aliás para estas finalidades.

Um côro dramático, exclusivamente feminino, pode também ser de grande efeito teatral. Ultimamente, um grupo de estudantes interpretou Antígona, somente com môças e obteve um grande sucesso. Os papéis masculinos, interpretados por mulheres, não constituíram de forma alguma um empecilho ao sucesso.





# Antígona

Sófocles

versão de Leon Chancerel

I

(Diante de uma cortina fechada)

Entra o Côro, todos vestidos com roupas de hoje: os homens, de camisa e calça esporte; vestido grego, bem simples, para as mulheres.

O Côro entra de um lado e do outro, dividido em dois semi-côros.

CORIFEU — Parem!

— Onde estamos?

CORIFEU — Em Tebas.

— (indicando um personagem ainda invisível.) Quem é?

— Quem vem aí?

CORIFEU — Antígona.

— E quem é aquela que é conduzida pela sua mão?

CORIFEU — Ismenia, sua jovem irmã.

CORIFEU — Elas nos procuram...

CÔRO — (1) — Elas nos procuram do fundo dos séculos, Semelhantes a estátuas,

Pálidas como a morte.

CORIFEU — Silenciosas.

CORIFEU — Lembrai-vos de Antígona...

CÔRO — (recitando, ora por uma única voz, ora pelo semi-côro, ora por vozes alternadas.)

— Filha de Édipo,

— (Que, com as próprias mãos, arancou seus dois olhos),

— e de Jocasta,

— (Que se estrangulou com seu próprio cinto.)

— Elas tinham dois irmãos,

— Eteócles,

— Polinice.

Jovens, belos, generosos e limpos de alma.

(1) Bem ritmado e melódico. Articular bem todas as sílabas e o final das palavras. O tom precedente é dito em tom vivo e familiar.

CORIFEU — A guerra os jogou um contra o outro. A guerra civil, a mais dolorosa das guerras, a guerra entre os homens da mesma nação. Um pelo outro, No mesmo dia, Foram mortos.

CÔRO — Um pelo outro.

— No mesmo dia. (Pequena pausa)

— O lenda tôda penetrada de mistério,

O sentido profundo das ficções seculares.

CORIFEU — Para melhor penetrá-lo, revivamos juntos o drama.

Nós próprios seremos os personagens. Tu serás Creon.

(Uma pessoa se destaca da massa coral.)

O CORISTA — (que foi designado pelo Côro) — O velho obstinado que o vinho do poder embriagou.

CORIFEU — Tu serás Tiresias, o advinho. (Mesma coisa.)

O CORISTA (designado) — Intérprete dos deuses.

CORIFEU — Tu serás o pobre guarda, que, contra sua vontade, foi arrastado no drama.

(Mesma coisa.)

O CORISTA (designado) — Que teme por sua vida e a salva.

O CORIFEU — Vós sereis os guardas (Mesma coisa)

E tu, o mais jovem dentre nós, tu não terás dificuldade em representar Hemon.

Ele tem tua idade (mesma coisa)

Como tu, ele é generoso, vivo e ardente. (Bateria)

Eis as duas infelizes irmãs.

Separemo-nos e que aqueles que irão representar, que se apressem em se preparar.

(Saem rapidamente os coristas designados. A bateria bate com um ritmo espaçado e surdô.)

II

Entrada de Antígona e Ismenia

ANTÍGONA — (depois de ter examinado o lugar para ver se alguém as seguiu) Tu sabes o que se passa? Tu sabes o que preparam contra nós?

CORIFEU — Ela não sabe de nada.

ANTÍGONA — (para o côro) — Eu sabia. Foi por isto que a mandei chamar.

a Ismenia)

— Preciso de te contar certas coisas.

ISMENIA — Coisas...

CÔRO — Terríveis

ANTÍGONA — Eteócles...

ISMENIA — Nosso irmão...

ANTÍGONA — Nosso irmão. (Pequena pausa. Interrogação muda de Ismenia).

Creon, rei de Tebas, nosso rei e nosso tio, decidiu que se enterrasse Eteócles, conforme os ritos, a fim de que ele esteja em honra e em paz entre os mortos.

ISMENIA — Pois bem.

ANTÍGONA — Mas o outro...

ISMENIA — Polinice?

ANTÍGONA — Proibido chorar por ele.

Foi proibido prestar ao nosso irmão qualquer homenagem.

O cadáver de nosso irmão será o alimento dos pássaros e dos cães.

Sim: eis o que o maravilhoso Creon me impõe, assim como a ti.

Ele próprio fará a declaração oficial diante de toda a cidade. (pequena pausa).

Aquê que enfrentar suas ordens, morrerá, — apedrejado pelo povo.

ISMENIA — Ah!

ANTÍGONA — É preciso mostrar quem somos nós.

ISMENIA — O que queres que façamos contra isto, Antígona, querida irmã?



ANTÍGONA — Vem me ajudar.  
ISMENIA — Em que?  
ANTÍGONA — A trazer o cadáver.  
ISMENIA — A trazer o cadáver?...  
ANTÍGONA — O cadáver de nosso irmão. Sim, nós o sepultaremos.  
ISMENIA — Apesar das ordens de Créon?...  
ANTÍGONA — Ele nunca me afastará dos meus.  
ISMENIA — Ai de nós! Todos aqueles que amamos — todos os Atrides morreram de morte violenta, crime ou suicídio, na infâmia e no ódio. Só restamos nós duas, e tu queres que morramos. E de uma morte cruel! Somos só mulheres, incapazes, pois, de competir com homens. Uma ordem foi dada. Nós não temos o direito de discuti-la. É loucura querer o impossível.  
ANTÍGONA — Faze o que quizeres! Eu enterrarei meu irmão.  
ISMENIA — Antígona!  
ANTÍGONA — Se eu morrer, tanto melhor! Pelo menos, perto do morto, em paz, repousarei. E se é mais longo o tempo em que hei de agradar aos mortos do que aos vivos, lá descansarei.  
E, quanto a ti, despreza, se te apraz, as leis dos deuses.  
CORIFEU — Ela não os despreza.  
CÓRO — Ela somente não se sente capaz de ir de encontro às leis humanas.  
ANTÍGONA — Pretextos!  
ISMENIA — Antígona! (ela se dirige a irmã)  
ANTÍGONA — (afastando-se) Deixa-me.  
Não vale à pena angustiar-te por mim. Trata de salvar tua vida.  
ISMENIA — Pelo menos, não digas nada a ninguém.  
Esconde cuidadosamente teu gesto. Farei o mesmo.  
ANTÍGONA — Fala. Ainda terei mais ódio de ti, se te calares.  
ISMENIA — Ai de mim! Queima-te o que faz meu coração gelar.  
CÓRO — Ela é toda serenidade e toda uma chama, pois que ela sabe onde está o seu dever.  
ISMENIA — Se ela o consegue! Mas é impossível!  
ANTÍGONA — Enquanto ainda me

restar um pouco de vida, eu o tentarei.  
ISMENE — Impossível, impossível.  
ANTÍGONA — Basta.  
Serás detestada se insistes em continuar. E terás acrescentado ao meu, o ódio do morto.  
ISMENIA — Farás uma loucura, mas amas verdadeiramente aqueles que amas.  
ANTÍGONA — Deixa-me!  
ISMENIA — Deus te proteja, Antígona! (Antígona sai por uma ala do teatro, Ismenia pela outra.)

—:—

### III

(Flauta. Melodia em 3 notas durante o tempo necessário para permitir ao côro de se colocar no centro, diante da assembléia).  
CÓRO — Sol! (ainda mais 3 notas de flauta)  
CORIFEU — Sol da manhã! (três notas de flauta.)  
CÓRO — O mais belo dos jovens sóis que já brilhou sobre a cidade das sete portas.  
CORIFEU — Tebas desperta e toda a cidade se regosija do êxito da batalha.  
Pela boca dos velhos toda a cidade se regosija assim.  
CÓRO — (imitando os Velhos) "Sol! Ólho de Deus!  
Tu os puseste em fuga com seus cavalos. Corremam mais velozes do que quando vieram ao nosso encontro, os guerreiros do broquel branco, vindos do Argivo, armados dos pés à cabeça.  
CORIFEU — Polinice os conduziu contra nós, cheios de querelas e discórdias.  
Semi-Côro — Como uma água.  
Semi-Côro — Com gritos agudos.  
Semi-Côro — Ele se abateu sobre nossas terras.  
Semi-Côro — Ele estava coberto de uma pluriagem branca como a neve.  
Semi-Côro — Numerosas eram suas armas.  
Côro — E nos seus elmos, crinas de cavalo. (Pausa.)

Semi-Côro — Com o bico adunco, Semi-Côro — As lanças assassinas cercavam as sete portas de Tebas.  
Côro — E êle fugiu.

Um Corista — Fugiu antes de beber nosso sangue.

Outro Corista — Antes de incendiar as tôrres que coroam nossa cidade.  
Um Corista — Sôbre os ombros de Argivo rugiu a fúria dos nossos.  
Outro Corista — Fugiram em virtude da força do adversário, o invencível dragão." (1)

CORIFEU — (Tom natural. É um jovem rapaz de hoje quem fala.)

E os Velhos frenéticos dizem ainda:  
Côro (2) — "Êle se preparava para cantar a vitória e foi morto!  
Glória a Deus que abateu sua jacência!

CORIFEU — (Da mesma maneira que o texto anterior.)

E os dois infelizes irmãos, um contra o outro, com lanças soberanas, ambas vitoriosas, encontraram, juntos, morte igual.

CÓRO (1) — Um contra o outro, Mesma morte (Pequena pausa).

Vitória, tu pagaste o amor de Tebas, (Riso de triunfo, bem claro e ritmado.)

CORIFEU — Sob o sol tumultuoso, êle tomba ao chão.

Um Corista — Nóvo Tântalo,

Um Corista — A tocha na mão.

Um Corista — Êle se assemelhava a uma tempestade,  
E tombou com os seus.

Côro -- Sete capitães, postados em frente às sete portas, os enfrentaram."

a cidade de muitos carros.

A guerra acabou. Esquecemo-na e celebremos nossos deuses.

—:—

(1) Todo êste texto deve ser dito em tom solene, bem pousado e melódico, com uma ligeira nuance cômica (Imitação dos Velhos.)

(2) Recitado da mesma maneira que o texto anterior.



Tambores. Batidas prolongadas como se fosse para uma parada ou como as dos tambores da cidade. As cortinas de fundo se abrem, descobrindo, sobre um pequeno palanque, um Creon em hábito real, entre dois guardas.

CREON — Cidadãos!

Os deuses, depois de sacudirem rudemente a cidade, salvaram e deram-nova segurança.

Édipo está morto.

Seus filhos estão mortos.

Eu, herdeiro mais chegado do seu sangue, tenho que ocupar seu trono e seu poder.

(Tambor. Batidas rápidas, em seguida)

Vós me conhecereis pelas minhas obras.

(Tambor)

Quanto a mim, sabeis que aquêle que cede ao receio e fecha a bôca, êsse eu acuso como o pior dos governantes. Tebas antes de mais nada! Acima mesmo da amizade.

Eu proclamo diante de Zeus; e, fiel a êstes princípios, aumentarei a grandeza de Tebas.

(Tambor)

Eis porque, de hoje em diante, ordeno: Em primeiro lugar: Eteócles, filho de Édipo, que nobremente combateu pelo direito, que êle seja enterrado com honrarias.

Que lhe seja prestado o ritual devido aos nobres sob a terra!

(Tambor)

Em segundo lugar: Polinice, filho de Édipo, que só voltou de um justo exílio para jogar sua pátria em ferro e sangue, sob o pretexto de a salvar.

Que seja proibido seu sepultamento.

Que êle permaneça no lugar onde tombou.

Que seu cadáver seja devorado pelos

pássaros e pelos cães. E o mesmo aconteça, naturalmente, a todos seus soldados.

Assim, privados dos rituais fúnebres, lhes será negado o descanso eterno. Tenho dito.

(Pequena pausa)

Tebas acima de tudo!

Glória aos que a servem!

Vergonha, sofrimento, perdição e desgraça eterna aos que a traírem!

(Tambor. Pausa. Em seguida Creon abandona o tom de oratória e passa ao tom natural para o texto que se segue.):

Coloquei guardas em redor do morto.

Que êles vigiem para que minhas ordens sejam cumpridas e não tenham piedade com quem quer que as enfrente.

Sim bem sei: não há perigo. Não há ninguém tão louco que deseie a morte. Mas é que a ambição alentando os homens, muitas vêzes os tem arrastado à ruína.

—:—

## V

(Entra então o guarda que vigiava o morto)

GUARDA — Ah! infeliz entre os infelizes! Ah! o mais infeliz entre os infelizes!

CREON — Quem é êste? O que quer êle?

GUARDA — Êle quer e ao mesmo tempo não quer.

Príncipe, não posso dizer que foi a pressa que me tirou o fôlego. Nem que eu tenha vindo a ti com muita pressa. Mais de uma vez parei no meio do caminho para refletir.

E, mesmo caminhando, dava meia volta.

Eu me dizia: "Meu pobre velho, tu vais levar a Creon as correias para te bater."

"Por outro lado, se Creon vier a saber por outrem, vai te custar caro!"

(Ao Côro):

Vós pensais que eu me atrazei. Não me apressei, e nesse caso um caminho, mesmo curto, se torna longo. Enfim, eis-me aqui. Bem a

contra-gosto. E se bem que não saiba nada, direi tudo. Seja como for: só o que tiver que suceder, sucede! CREON — Mas o que é que há? O que houve?

GUARDA — Não fui eu quem fez. Seria injusto que, por isso, viesse acontecer-me alguma coisa.

CREON — Certamente, é alguma grande novidade. Fala.

GUARDA — É que ninguém gosta de dar más notícias.

CREON — Fala de uma vez!

GUARDA — Pois bem, vou contar:

O cadáver...

(Movimento do côro)

CÔRO — Ah!

CREON — O que houve?

GUARDA — É isto mesmo.

Coberto de terra enxuta: os rituais fúnebres realizados.

CREON — Quem terá feito?

GUARDA — Ninguém! Nem o menor vestígio de enxada: o chão estava duro e sêco, intacto.

Nada!

Quando o sentinela da manhã mostrou a nós o que havia, foi uma surpresa. Não se via mais o cadáver. Êle não estava propriamente enterrado, mas uma poeira leve o cobria todo, como se quem o fez não pudesse fazer outra coisa melhor. Mas afinal, foram prestadas as honras dos funerais e o princípio do sepultamento foi respeitado. O morto está em paz com os deuses.

Nem sinal de cães ou feras que o fizessem.

Entre nós, então, estouraram as injúrias. Cada um acusava o companheiro. Já se agrediam: "Fôste tu. — Não, não fui eu. — Então, fôste tu? — Eu! — Quem então? — Ninguém sabe." E cada um de nós estava pronto a jurar, a tomar nas mãos ferro em brasa, a entrar nas chamas, a fazer qualquer coisa para provar que êle não sabia quem teve a idéia da coisa nem quem a tivesse realizada.

Enfim, vendo que seria inútil continuar, um dos nossos fala qualquer coisa que nós tivemos que aceitar: contar-lhe tudo... não era possível ocultar-te alguma coisa. Pois bem.

(3) Mesma indicação que no trecho acima entre aspas. "É preciso que se note o egoísmo dos velhos que dissimulam a alegria patriótica."



Mas quem iria? Foi tirada a sorte. Fui eu quem tirou a palha mais curta.

CORIFEU (a Creon) — Creon, foi o céu...

CÓRO — Sim.

CORIFEU — Foi o céu que assim o quis.

CREON — Imbecil! Não venham estúpidamente dizer-me que seja a vontade dos deuses honrar o cadáver de um rebelde que só voltou para queimar os templos e perturbar as leis. Será que nossos deuses querem consagrar os criminosos?

GUARDA — Não.

CREON — Cala-te!

GUARDA — Está bem.

CREON — Pois bem, está claro: minhas ordens não agradam a alguns. Eu vi quem dava de ombros. Ouvi quem murmurava contra mim. Os revoltados! Os subversivos! São eles, não há dúvida, que corromperam os sentinelas. Eles lhes deram dinheiro. Dinheiro! Não há planta mais daninha que o dinheiro, lepra das cidades! É ele que corrompe a virtude nos lares e desencadeia os vícios. Em todos os tempos, foi ele o mestre de todas as perfídias e impiedade. Pois bem, tanto pior para aqueles que, pelo dinheiro, realizaram este ato. Darei um exemplo. Que se arranjem! Mas quero estar morto se estiver mentindo: se vós não me trouxerdes o culpado, vós todos sereis suspensos num madeiro até que tenham confessado. Sabeis daqui por diante de que mãos convém receber dinheiro e aprendeis que o ganho ilícito e vergonhoso leva mais à ruína do que à prosperidade.

GUARDA — Será que posso dizer uma simples palavra somente?

CREON — Não.

GUARDA — Permite, eu te peço.

CREON — Não posso mais suportar tua voz.

GUARDA — Será que ela fere os ouvidos ou o íntimo do teu ser?

CREON — E o que tens tu a ver com isso?

GUARDA — Sim, porque é o verdadeiro culpado que te fere o coração. Eu, as orelhas.

CREON — Ó, que grande tagarela te revelas.

GUARDA — Sim, mas não o autor do crime de que o acusas.

CREON — Eu te digo que foste tu.

GUARDA — Ai do que julgou, e o que julgou é falso!

CREON — Verás onde conduz o dinheiro da corrupção. Basta de palavras! Trazei-me o culpado (Ele sai.)

GUARDA — É isto, tragam o culpado... se for encontrado.

Vou correndo em seu encalço.

(Enquanto sai) — Quanto a mim, nunca mais porei os pés aqui.

Conseguí escapar, o que não esperava. Devo aos deuses minha vida! Boa-noite!

(Sai. A cortina dos fundos fecha, escondendo Creon. O côro se coloca no centro.)

—:—

## VII

CORIFEU (1) — “O homem! Que será o homem?”

CÓRO — Muitos milagres há, mas o mais portentoso é o homem.

UM CORISTA — O homem navega sobre as águas e no ar.

UM CORISTA — O homem trabalha.

UM CORISTA — O homem caça, o homem pesca.

UM CORISTA — Ele submete as feras.

UM CORISTA — Ele pensa.

UM CORISTA — Ele fala.

UM CORISTA — Ele constroi casa e leis.

SEMI-CÓRO — Cada vez mais aumenta os seus recursos, à medida que ele penetra no futuro.

CORIFEU — Mesmo a morte:

SEMI-CÓRO — Ele possui remédios para retardar sua hora.

(Pequena pausa.)

UM CORISTA — O homem pode seguir o mal.

DOIS CORISTAS — E pode seguir o bem.

CÓRO — Mas quando ele confunde as leis que ele constroi e as leis de

(1) Tudo que se segue, até à cena VII, bem declamado, quase cantado, como acima.

Deus, quando um chefe faz o mal com audácia.

CORIFEU — Nós o renegamos.”

(Bateria em um ritmo de marcha lenta. Movimento.)

(O côro descobre Antígona prisioneira, porém invisível ainda aos espectadores.)

CÓRO — Ó!

Ó! Triste filha de Édipo!

Ó! Infortunada Antígona!

—:—

## VII

A cortina do fundo se abre.

(Entra Antígona, conduzida pelo Guarda e mais outros.)

CÓRO — Prêsa.

GUARDA — Em flagrante!

CÓRO — Antígona!

GUARDA — Onde está Creon?

CORIFEU — Ei-lo.

CÓRO — Antígona!

(Aparece Creon no palanque que a cortina novamente descobre.)

CREON — Ah! Ah!

GUARDA — Eis-me novamente aqui, por mais extraordinário que pareça, e agora para te satisfazer. Desta vez, não espere! que se tirasse a sorte para te trazer o que encontramos.

CREON — Como a prendestes? Onde?

GUARDA — Quando saí daqui, fui transmitir aos outros a tua cólera e o que nos guardava se não fosse nossa a última palavra de todo este caso.

Começamos, então, por tirar toda a terra que cobria o cadáver e depois nos instalamos atrás de um pequeno monte, com o vento às nossas costas por causa do mau cheiro, — e nos pusemos a espionar.

Ao meio-dia, à hora em que o sol está à pino, houve uma tempestade seca, e bruscamente o vento ergue contra o céu uma tromba de poeira com tal violência, que não se enxergava mais nada. Quando, por fim, tudo se acalmou, o que vimos? Esta moça ajoelhada perto do morto.

CÓRO — (cheio de admiração e fervor) — Ah!



GUARDA — Ela se põe a dar gritos estridentes de ave que, desesperada, soluçasse sobre o ninho vazio. Ela soluçava, maldizendo aquêles que haviam desfeito o seu trabalho. E eis que, obstinadamente, recomeça a cobrir o cadáver de poeira. E verte sobre o corpo a tripla libação.

CÓRO (novamente cheio de admiração) — Ah!

GUARDA — Nós nos atiramos sobre ela e a prendemos.

Ela não procurou resistir. Parecia calma.

Sim, parece não ter medo de nada.

Confessa, mesmo sem ser acusada.

CÓRO — (da mesma maneira) — Ah!

GUARDA — E eu fico contente e triste ao mesmo tempo.

Foi a minha salvação, por certo, mas a sua perdição.

É bem duro desgraçar os outros.

Mas só tenho uma pele.

Cada um por si, vós compreendeis. (Pausa.)

CREON (a Antígona) — Tu confessas ou negas teres feito aquilo?

ANTÍGONA — Eu confesso tudo, nada negarei.

GUARDA — Posso ir-me embora?

CREON — Vai-te aonde quiseres!

(O Guarda sai. Pausa.)

CREON — Conhecias o edito?

ANTÍGONA — Conhecia o édito.

CREON — E não hesitaste em transgredir minhas ordens?

ANTÍGONA — Os deuses não se submetem às tuas leis.

Tuas leis não têm poder contra outras leis.

CREON — Que leis?

ANTÍGONA — Elas não são de ontem, nem de hoje, nem de amanhã.

Elas nunca foram escritas e contudo são imutáveis.

Não se conhece sua origem.

Mas aos que a infringem, os deuses condenam.

CREON — Bem sabias que com isto perderias tua vida.

ANTÍGONA — Todos nós morreremos. Quando se viveu sempre no infortúnio, como eu, a morte é benvida.

O mal com o qual me ameaças não é para mim. O mal seria se o fi-

lho de minha mãe permanecesse sem sepultura.

Tudo mais me é indiferente.

CREON — Louca!

ANTÍGONA — Não, Creon, não sou louca. E se pensas assim, é porque talvez tu sejas o louco.

CÓRO — Inflexível e simples.

Ah! incapaz de se curvar diante da desgraça.

CREON (ao Córo) — Não vos esqueçais que os espíritos mais tenazes são às vezes os primeiros a ceder. O mais duro ferro temperado a fogo é o que mais depressa estala e se estilhaça. Sei de débeis freios que domaram, prontos, indomáveis potros.

(a Antígona):

Não é permitido ser soberbo assim a que depende de outrem.

Agravas teu caso, vangloriando-se de tua indisciplina, exaltando teu crime.

Eu não seria mais um homem se permanecesse impune tal ousadia. Seja, embora, filha de uma irmã a que o lar a mim mais próxima ligou, nem por isso, ela e a irmã, escaparão à morte. Pois também acuso tua irmã. Evidentemente, ela é tua cúmplice. Ide já buscá-la. Há pouco, em casa, a vi tóda amedrontada: Como um pássaro, à noite, ela rondava pelo palácio. Sempre é assim: os que na sombra tramam crimes são que primeiro a si mesmos se traem.

Não há nada que eu odeie tanto como os que tentam enfeitar seu crime e que erguem, a si mesmos, estátuas.

ANTÍGONA — Queres mais que a minha morte?

O que esperas, pois? Tu me desgraças tanto quanto eu a ti. E, no entanto, poderia eu ter feito mais do que fiz?

CREON — Mentas.

CÓRO (a Creon) — Ela diz a verdade.

CREON — Só ela em Tebas pensa dessa maneira.

CÓRO — O silêncio de Tebas, Creon, não o tomes por um assentimento: É o silêncio do medo.

CORIFEU — A tirania prende e liberta as línguas conforme seu capricho.

CREON — É o outro, não é também teu irmão?

ANTÍGONA — É.

CREON — E então?

ANTÍGONA — E o que tem isso?

CREON — Como podes prestar a um as honras que se tornam um insulto para o outro?

ANTÍGONA — Etéocles, na outra vida, não prestará testemunho contra Polínice.

Inimigos ou não na terra, do outro lado, eles permanecerão irmãos.

CREON — Etéocles defendia sua pátria. O outro a atacava.

ANTÍGONA — A lei da morte iguala a todos.

CREON — Não, não e não! O herói não pode estar do mesmo lado que o criminoso.

ANTÍGONA — Sabes tu qual será o julgamento entre os mortos?

CREON — Um inimigo é sempre um inimigo.

ANTÍGONA — Não nasci para ódio, mas para o amor.

CREON — Se amar é o que queres, vai amar os mortos!

Enquanto eu viver, mulheres não governam.

(Ismenia aparece conduzida por um guarda).

CORIFEU — Não sejas dura com ela, Antígona.

Ela te ama profundamente.

ve suas lágrimas no seu lindo rosto.

CREON — viboras! Sim, eu alimentei no meu palácio duas viboras, prontas a me dar o bote.

(a Ismenia)

Participaste do ato? Ou insinuas que foi reanizado contra tua vontade?

ISMENIA — Também sou culpada.

Se Antígona me permite, me declaro tao culpada quanto ela.

Tenho a mesma culpa e respondo por ela.

ANTÍGONA — Não. A santa justiça te proibe.

(a Creon)

Ela não consentiu no ato. Ela não participou dele.

ISMENIA -- Deixa-me continuar sua irmã no infortúnio.

ANTÍGONA — Os deuses e os mortos sabem quem agiu.

ISMENIA — Antígona!



ANTÍGONA — Não creio nos que amam só com palavras.

ISMENIA — Quero morrer com você para honrar o morto.

ANTÍGONA — Vive com Creon. Só vê através seus olhos.

ISMENIA — Como te faz prazer me humilhar.

ANTÍGONA — Um prazer bem doloroso, te asseguro.

ISMENIA — Não posso fazer nada por ti?

ANTÍGONA — Tu escolheste a vida. Vive.

ISMENIA — Ai de mim!

ANTÍGONA — Eu escolhi a morte. Há muito que minha alma morreu, para viver com meus mortos.

CREON — Estas duas moças estão loucas. Uma acaba de se tornar. A outra o é de nascença.

ISMENIA — O bom senso. Senhor, mesmo vindo do berço, não é coisa que resista à desventura. (Ela mostra Antígona.) — Sôzinha, sem ela, como queres tu que eu viva?

CREON — Sua morte já está decidida. É um fato consumado.

CORIFEU — Creon!

CÓRO — Creon!

ISMENIA — Antígona, tua sobrinha e Hemon, teu filho, estão prometidos um ao outro.

CREON — Não há de faltar a Hemon terras férteis a lavar.

CORIFEU — Creon, tu não vais matar a noiva do teu próprio filho?

CREON — Não quero mulheres ruins dentro da minha casa.

CÓRO — Creon, Creon, tu irás arrancar do teu filho a mulher amada.

CREON — É a morte que romperá estas núpcias.

CÓRO — Creon!

CREON — Conduzi estas moças. E amarras-as. Nunca se sabe. Sempre os audaciosos pensam em fugir quando vêm a morte a um passo da vida. (Antígona e Ismenia saem com os guardas. Creon continua imóvel. Ele reflete.)

CÓRO (1) — “Quando o mal se abate sobre uma casa, parece que a desgraça se estabelece sem tréguas sobre sua descendência.

Nesta família dos Labdacidas e desdita gera a desdita.  
 — Uma geração não redime a outra.  
 — Agora que um clarão de esperança iluminava a casa de Édipo, eis que...  
 — A eterna Justiça,  
 — Mestre dos meses infatigáveis,  
 — Para sempre prevaleceu.  
 — Ela prevalecerá para sempre.  
 — Aquêlê que, diante da Santa Justiça, merece perecer, toma o mal por bem.  
 — Ele próprio se arrasta à ruína.”

(Pequena Pausa)

— Creon!  
 CREON — O que é?  
 CÓRO — Toma cuidado!  
 (Aparece Hemon. O Córo o rodeia)  
 CÓRO — Hemon, querido Hemon.  
 — Nós somos do mesmo sangue, Hemon.  
 — E te lamentamos.  
 CREON — (Ele convida Hemon a se aproximar. Pausa.)  
 Sabes, meu filho, a sentença irrevogável que fui obrigado a decretar contra tua noiva. Qual é a tua reação? Vens enturecido contra teu pai?  
 Ou continuas sempre nosso filho, cheio de amor e submissão?  
 HEMON — O filho deve aconselhar-se com seu pai e incinar-se diante de sua vontade, mesmo que seja dura, contanto que esta vontade seja justa.  
 CREON — isto! Assim e que se deve fazer!  
 E para nossa glória e nossa segurança que vale a pena procriar, e não para a nossa desgraça e vergonha. Vejamos!  
 (Pequena pausa.)  
 Conserva em teu peito sempre êstes sentimentos, querido filho. Que a atração do prazer (por causa de uma mulher!) não te desvie do teu

(1) Em tom bem solene, ritmado, como acima.

caminho. Além disso, sabes muito bem que os beijos de uma mulher indigna são sem calor no leito conjugal.

(Silêncio de Hemon.)

Eu a apanhei em flagrante, no estado formal de insubordinação.

(Silêncio.)

O que decidi, não é possível mais destazer. Eu a mandarei matar diante de toda a cidade. É imprescindível. Não pode haver piedade para quem, por orgulho, menospreza as leis e pretende opôr-se à autoridade. Sou ou não sou o chefe? — Então? Então é bem simples, é preciso que me obedçam, tanto nas pequenas como nas grandes coisas, justas ou não. Tem que ser assim. Senão é a anarquia. A anarquia que destrói as cidades, subverte lares, desbarata as tropas.

Ordem!

E sobretudo não se deixar dominar por mulheres.

Ninguém poderá dizer que sucumbimos por causa de uma mulher.

(Silêncio. Em seguida:)

HEMON — Pai, os deuses deram a razão ao homem como o maior bem dentre quantos existem.

CREON — Pois bem.

HEMON — Será que estás com a razão?

Que os deuses me dispensam de dizê-lo.

CREON — Eles te dispensam.

HEMON — Entretanto,

CREON — O que?

HEMON — Outros também poderão estar certos e pensar de maneira diversa.

CREON — Não.

HEMON — Diante de ti, todos se calam: receiam te desagradar. Ouvi o que andam falando na cidade. Eu me misturei ao povo e eu o ouvi lamentar a jovem. Eles celebram mesmo a virtude de seu ato. Tu queres que ela morra ignominiosamente e dizem:

CÓRO — “Ela merece uma coroa de ouro.”

CORIFEU — Eis o que, secretamente, está nos corações e nos lábios de todos.

HEMON — O bem mais precioso para um filho é a glória de seu pai, as-



sim como para um pai, a de seu próprio filho. E por isto, meu pai, que suplico: não te obstines, nesta unica attitude. Não penses que somente o que tu dizes é razoável. São, muitas vezes, as pessoas sem consistência que julgam possuir a fonte de toda intelligência, de toda eloquência e de toda sabedoria.

Para um homem, seja um sábio, não é vergonha saber escutar e mudar de opinião. A árvore que verga sob a tempestade não é desarraigada. E também o navegador que, com punho de aço, mantém firme a escota e não a afrouxa nunca, emborcando a nau, navega a quilha no ar. Cede no teu íntimo.

Revoga teu édito.

CORIFEU — Príncipe, escuta a juventude. Ela é sábia.

CREON — (ao Côro) — (1) — Então concordais que um homem da minha idade tenha que aprender com um menino?

CORIFEU — Ele disse somente a verdade.

UM... — Considera menos a idade e mais os atos.

CREON — É uma bela ação honrar os sediciosos!

HEMON — Jamais eu defenderei os que fazem mal.

CREON — Não foi crime, acaso, o que ela fez?

HEMON — O que o povo diz, em Tebas, é que não.

CREON — A cidade de Tebas não há de ditar-me leis.

HEMON — Pai, não vês que falas como uma criança?

CREON — Quem é o chefe da cidade?

HEMON — Não há Estado algum que pertença a um homem.

CREON — A cidade, então, não é de quem a governa?

HEMON — Talvez, se esse rei governasse um deserto.

CREON — Está claro! Ele tomou o partido daquela mulher.

HEMON — Se achas que és mulher: pois só defendo a ti.

CREON — Erguendo-se contra o próprio pai?

HEMON — Porque sei que estás violentando a justiça.

CREON — Eu defendo a autoridade.

HEMON — Não, não a defendes, desprezando as leis divinas.

CREON — Miserável, que se entrega a uma mulher!

HEMON — Domino perfeitamente os meus sentidos.

Creon: só tens palavras para ela.

HEMON — Fa-o em nome do mistério sagrado da morte.

CREON — Nunca hás de desposá-la viva!

HEMON — Pois se ela morrer, eu morrirei.

CREON — Ameaças-me?

HEMON — Está bem. Fala sozinho, pois que não queres ouvir.

CREON — Escravo de uma mulher!

HEMON — Não fosses meu pai, dirte-ia que estás louco.

CREON — Pelos deuses de Olimpo, hás de te arrepender de tais admoestações!

(Aos guardas) — Trazel já aqui aquêlê ser odioso para que pereça ao lado de seu noivo.

(Ele sai.)

HEMON — Adeus!

Não me verá nunca mais.

Continua tu junto daqueles que te bajulam.

(Sai rapidamente.)

O Côro se reagrupa ao centro.)

—:—

X

CORIFEU (1) — "Eros...

CÔRO — Eros, deus dos gregos, invencível Eros, que tua prêsa escraviza e que, à noite, repousas sobre as faces delicadas das virgens, vagueias sobre o mar e nos recintos das bestas selvagens.

SEMI-CÔRO — Nem mesmo entre os deuses do Olimpo houve quem te escapasse. Ninguém entre os homens efêmeros.

CÔRO — Aquêlê que tu possues, desvaira. (Pausa.)

SEMI-CÔRO — Tu, que aos justos tornas injustos, enlouqueces e levas à ruína.

(1) Todo texto entre aspas, bem melódico, quase cantado.

SEMI-CÔRO — Tu, que também armaste esta contenda entre dois seres do mesmo sangue.

CÔRO — Mas triunfa, fulgindo entre os cillos e o húmido olhar da amável noiva, como que sob o comando das fortes leis do mundo. Sem lutar, brinca conosco a divina Afrodite."

(Pequena pausa.)

CORIFEU — E eis que nós, neste instante, nem sabemos conter a torrente de lágrimas, vendo dirigir-se Antígona ao tálamo, que tudo adorna.

(Bateria. Lamento de Antígona de boca fechada. Antígona entra, amarrada, guardada por soldados. Marcha lenta do grupo assim formado, sob o ritmo das palavras do Côro):

CÔRO — Ela se dirige ao túmulo, a noiva de Hemon.

O túmulo é seu leito nupcial.

(Um passo.)

ANTÍGONA — (para) — Vêde, irmãos. Vêde-me partindo para a última viagem (Um passo.) Sol, contemplo-te pela última vez. (Dois passos.)

Ó vivos, desço para a morte sem ouvir o meu cântico nupcial. (Um passo.)

A morte será meu espôso.

CÔRO — Para o túmulo. Gloriosamente.

(Um passo.)

Ainda na fôrça da juventude.

E por sua própria vontade.

(Dois passos.)

CORIFEU — Ela é a vítima inocente dos crimes de seu pai. (São ouvidas, no canto do teatro algumas palavras em grego:)

"Zébein mén eusébia tis

Kratis d'otô kratos mélei..."

CORIFEU — Escutai.

Escutai o que a política lhe responde.

E a moral dos mediocres.

(Ouve-se a mesma coisa, vinda de um canto do teatro);

"Parabaton oudama pélei

sé d'autognôtos ôlés' orga".

CORIFEU — São os anciãos.

O que dizem êles?

CORIFEU — Êles dizem:

"Certamente é bom honrar os mortos".

(1) Tuco que se segue deve ser dito em tom vivo, bem articulado, sem deixar nenhuma pausa entre as respostas.



CÓRO — “Mas o poderoso não permite qualquer transgressão.

Foi o orgulho intransigente, que não queria atender ninguém, que levou Antígona à perdição.”

ANTÍGONA — Sem lágrimas, sem amigos, sem cortejo nupcial...

(Entra Creon, sobre seu estrado.)

CREON — Fazei-a calar.

Não sabeis que os que vão morrer não terminam nunca seus prantos e lamentos?!

Que esperais? Levai-a e encerrai-a viva na tumba de pedra.

Que morra ou viva a vida subterrânea.

Isto não nos interessa mais.

ANTÍGONA — (conduzida vagarosamente pelos guardas)

Dirijo-me aos meus, eu, a última e mais infortunada.

“Pai, sou eu. Que eu seja bem-vinda.

Bem-vinda a ti, minha mãe.

E a ti também, meu irmão amado. Cadáver que faz de tua irmã outro cadáver.”

(Um passo)

Quando os meus morreram, fui eu que os lavei e vesti.

Sobre suas tumbas fiz as libações prescritas, e hoje,

porque sepultei Polinice, eis a minha recompensa.

E, no entanto, o que fiz, se tivesse que refazer, o faria de novo.

CÓRO — E todos os de coragem e de direito te aplaudem.

(Três passos)

ANTÍGONA — (mesma coisa)

Eis que sou conduzida, sem haver conhecido nem a vida de esposa, nem os filhos por criar.

As alegrias de uma esposa e as alegrias de uma mãe me foram negadas.

(Um passo)

Que divina lei terei eu transgredido para ser tratada como uma ímpia?

(Dois passos)

CÓRO — Não.

ANTÍGONA — (no seu lugar)

perdoe aos meus carrascos.

Que nunca tenham que sofrer o mal que me impuseram.

CREON — Esta marcha lenta vos custará caro!

(Retornam a marcha)

CÓRO — Impiedoso!

CREON — Impiedoso, tu o disseste!

(Os guarda; conduzem Antígona)

ANTÍGONA — Vós todos, nos céus e na terra, vêde!

Êles conduzem a última filha de seus reis.

Vêde quanto sofre, e em mãos de quem, pelo crime de ser piedosa.

(Sai. P:quena, pausa.)

CÓRO — Em vossa misericórdia, Senhor,

Recabei Antígona filha de Édipo.

Pois ela praticou Vossa Sagrada Caridade diante do mundo pagão.

Antes mesmo de vós haverdes pregado entre os homens.

Amém!

—:—

## XI

(Entra Tiresias, o advinho cego, guiado por uma criança.)

CÓRO — Tiresias, o advinho!

CREON — Bom-dia, velho Tiresias.

CÓRO — Intérprete dos deuses.

CREON — Tens alguma novidade para me comunicar? Sabes, Tiresias, que nas dificuldades segui teus conselhos.

TIRESIAS — E, seguindo-os, sempre dirigiste a cidade por vias retas.

CREON — É verdade.

TIRESIAS — Novamente estás em má situação.

CREON — Má situação? Por que?

TIRESIAS — Vais saber, ouvindo os sinais de minha arte.

(Pausa.)

Estava eu sentado em meu velho tamborete, quando ouço um clamor mau de aves agourentas, num incompreensível falatório bárbaro.

Senti que se rasgavam com as garras; era fácil percebê-lo, pelo ruído.

Alarmado, tentei um holocausto.

Impossível; os deuses recusavam a oferta.

(Pausa. Creon continua calado.)

Por tua culpa. E ela recaí sobre a cidade.

Nossos altares, os lares dos deuses andam conspurcados por laivos de carne que cães e aves arrancam ao cadáver de Polinice e de seus soldados.

As aves gritam maus augúrios, fartos desse sangue humano.

Penra, filho, em tudo o que te digo.

Tu te enganaste. Os homens todos são sujeitos a freqüentes erros, mas ainda podes reparar o mal que sobre ti recaiu.

Cede à vontade dos mortos. Poupa este cadáver.

Pode ser façanha assassinar os mortos?

Falo por estima, Creon, e falo em teu interesse.

Acate meu conselho.

CREON — Tu também me fazes de alvo de tuas críticas.

Quanto à minha família, êles me venderam e me abandonaram há muito tempo. Seja! Enriquecei:

compra! todo o metal de Sardes e se vos aprouver todo o ouro da Índia, mas jamais sepultareis Polinice.

Mesmo que as águias de Zeus levem ao Olimpo essa carniça, nem assim, hei de me desdizer. Saiba, velho Tiresias, que mesmo o mais sagaz

falha vergonhosamente em seus hábeis discursos quando o que os inspira é a ambição.

TIRESIAS — Ai de ti! Mas sabes que...

CREON — O que? Fala logo. Não te facas de misterioso...

TIRESIAS — Sabes que a sabedoria ainda é o maior dos bens.

CREON — Como a insensatez ainda é o maior dos males.

TIRESIAS — E este, justamente, é o mal de que padeces.

CREON — Eu não sei pagar com injúrias a um advinho.

TIRESIAS — Mas é o que fazes, dizendo que são falsos os meus augúrios.

CREON — Ávida de lucro é a raça dos videntes.

TIRESIAS — Queres dizer, a raça dos tiranos.

CREON — Sabes a quem falas?

TIRESIAS — Rei, graças a mim, salvaste esta cidade.

CREON — És sábio advinho, mas mau homem.

TIRESIAS — Forças-me a dizer tudo que sei?

CREON — Fala, desde que não te inspire o interesse.

TIRESIAS — Acreditas verdadeiramente no que dizes?

CREON — Sabes que por nada mudarei de idéia.



TIRESIAS -- Não?

CREON — Não.

TIRESIAS — (com crescente energia):

Então saiba que tu, por tua vez, não verás muito tempo o sol cumprir seu giro diurno, antes de pagar por este morto o preço de outro morto do teu próprio sangue.

Mandaste prender sob a terra um ser que vivia sobre a terra; Impiedosamente deste a um vivo um túmulo, enquanto reténs, insepulto e sem exéquias, um cadáver, negando-o aos deuses inferos. Não tens este direito, nem ninguém, nem mesmo os deuses.

De violentar as leis da outra vida. Eis porque te espiam já as vingadoras Fúrias.

Tu serás esmagado pelas dores que causaste.

Dize agora se é por dinheiro que falo!

Pouco tempo falta, e teu palácio estará cheio de lamentações.

Contra ti, clamando, não de erguer-se as cidades, cujos mortos só cães e feras souberam enterrar.

Criador de pestilências, impediste o repouso eterno, carrasco dos mortos, todos, todos se erguerão contra ti.

Recebe as flechas que o arqueiro dos deuses, irritado, arremessa contra teu coração.

Não evitarás seu ardor infalível.

(Pausa, em seguida dirige-se a seu guia, já com voz serena).

Leva-me, menino, à nossa casa. Que ele descarregue sua fúria sobre os mais moços. Sua língua ficará mais tranqüila e ele alimentará idéias menos loucas.

--:--

## XII

(Silêncio. O Corifeu aproxima-se de Creon.)

CORIFEU — Príncipe, atenção!

Tiresias nunca mentiu em suas visões. (Ele sai)

CREON — Bem sei.

E é por isso que estou apavorado. Não quero ceder e entretanto...

CÓRO — Atenção, Creon!

CREON — Dize-me o que devo fazer.

SEMI-CÓRO — Libertar Antígona.

SEMI-CÓRO — Enterrar Polinice.

CREON — Isso é o que aconselhas?

Deverei ceder?

CÓRO — Quanto mais depressa, melhor.

CORIFEU — Os castigos dos deuses não tardam a alcançar os réus.

CREON — Custa-me voltar atrás.

Mas volto, já que é inútil ir contra o que é necessário.

CREON — (Em pé) — Tomai enxadas e pás...

Anulo o meu édito.

Liberto Antígona.

Com minhas próprias mãos, sim, eu a liberto.

Vós tendes razão, não se deve contrariar as leis divinas.

E vós, cidadãos de Tebas, inundai-vos de alegria, invocai Dionísios, que ele liberte a cidade de toda impureza e que as Bacantes celebrem com cantos e danças o grande acontecimento...

(Ele sai)

--:--

## XIII

CORIFEU — Tarde demais.

Hemon morreu.

Matou-se, indignado contra o crime paterno.

(Sobre o estrado aparece a Rainha)

CÓRO — Ela parece apertar alguma coisa com as mãos e estar à procura de alguém.

UM — Ela quer saber.

UM — Ela é corajosa.

UM — Ela conhece o sofrimento.

UM — Como fazer para lhe contar?

CORIFEU — A Verdade é o único caminho que se deve seguir.

(Dirige-se à Rainha.)

CORIFEU — Minha senhora, Creon, com os seus, dirigiu-se ao corpo de Polinice.

Eles lavaram o corpo com água cristalina.

Eles fizeram um fogo com ramos de oliveiras frescas e queimaram os restos da carne.

Em seguida ergueram sobre as cinzas um templo alto com terra morna, conforme as regras.

Dirigiram-se, então, à prisão de pedra, onde haviam aprisionado Antígona e ouviram um grito: Creon reconheceu a voz de seu filho. Ele corre o quanto lhe permite a idade. As suas ordens, seus servos se adiantam.

No fundo do antro, eis o que vimos: Antígona, estrangulada por um laço feito com seu cinto.

Hemon abraçava seu corpo.

Chorava a morte de seu amor e a crueldade de seu pai.

Creon se precipita no túmulo: "Miserere, que fazes? Enlouqueceste? Vem, sai daí, eu te conjuro."

Hemon, olhando-o firme e cheio de ódio, cospe-lhe na cara e, sem lhe dar resposta, saca a espada.

Lança-se contra o pai. Erra o golpe. Creon recua e se salva.

E então, desesperado, Hemon volta o seu furor contra si mesmo: atira-se sobre a arma que entra vagorosamente em seu peito. Ele se joga sobre Antígona e a enlaça docemente. E um jato de sangue, que lhe sai da boca, mancha a face pálida da jovem.

(Uma pequena pausa.)

Eles se esposaram na terra dos mortos.

(A Rainha volta ao palácio. Silêncio.)

UM — Ela partiu sem uma palavra.

CORIFEU — Ela é rainha.

UM — Este silêncio é cheio de ameaças.

(Entra Creon, pela primeira vez no mesmo plano que o Côro. Ele carrega o cadáver de Hemon. Ele o coloca no chão e se ajoelha ao lado.)

--:--

## XIV

CREON — Morreu em virtude da minha falsa sabedoria, da minha obstinação.

Não foi a tua, mas a minha loucura, que te matou.

Um deus fustigou-me impiedosamente.

A obstinação levou-me por caminhos cruéis.

Tirou de mim toda a alegria e calçou-a sob seus pés.

Ó vaidade dos homens!



(Enquanto isto o Corifeu dirigiu-se ao fundo do palco. Olha do canto do teatro um espetáculo invisível ao público. Depois êle diz:)

**CORIFEU** (a Creon) — Ó Senhor, parece que levas nos braços parte de uma dor, cuja outra parte te espera.

Logo a verás.

**CREON** — O que mais poderá acontecer?

Haverá em mim lugar para mais dor?

**CORIFEU** — Megareu, teu outro filho foi morto gloriosamente em combate.

**CREON** — Meu outro filho!

**CORIFEU** — Ao saber esta última novidade, a Rainha se apunhalou, maldizendo o assassino de seus filhos.

(A cortina se abre, descobrindo o cadáver da Rainha, estendida sobre os degraus.)

**CREON** — E mais esta desgraça!

Entre os meus braços carrego meu filho e diante de meus olhos eis êste outro cadáver.

Óh! Infeliz mãe! Óh! meu filho!

**CREON** — Estou esmagado sob tanta dor.

E tudo por minha culpa. Não posso acusar ninguém.

Que me levem daqui! Depressa!

**CORIFEU** — Longe daqui, talvez, êle sofra menos.

(O Côro o levanta e o leva.)

**CREON** — Venha depressa, morte, venha depressa, e que eu nunca mais veja um nôvo dia!

**CORIFEU** — Isso é apenas o futuro.

O futuro não pertence aos homens.

**CREON** — Morrer, é tudo quanto desejo.

**SEMI-CÔRO** — O homem não tem o direito de se livrar do sofrimento que o atinge.

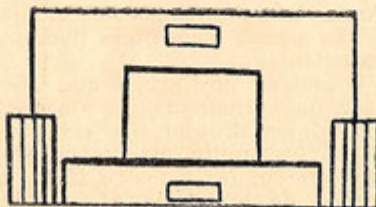
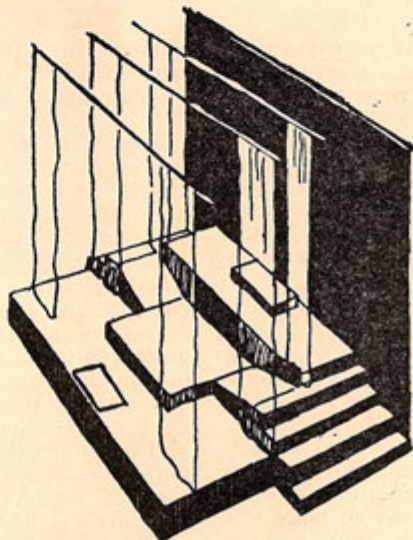
**CREON** — Não sei mais para onde ir, nem para onde olhar.

Não possuo mais nada.

Tudo está contra mim.

(O Côro se retira com Creon. O Corifeu fica só com os cadáveres.)

**CORIFEU** — Os orgulhosos têm que pagar por seus atos. E muitas vezes, só quando já é tarde demais, é que nos tornamos sábios.





## Dos Jornais

### Tablado, feliz aniversário

O Tablado, que começou como passa-tempo de um grupo de estudantes da PUC e se transformou numa das melhores escolas de teatro do País, está fazendo 15 anos e vai comemorar o aniversário com duas novidades: a peça "Interferências", primeiro trabalho para adultos escrito pela sua fundadora e diretora, Maria Clara Machado, e o emprêgo de música eletrônica.

Pela primeira vez, nestes 15 anos, Maria Clara troca a linguagem endereçada às crianças para falar aos adultos e usar um recurso que até agora ela desprezava: há dois palavrões (leves) em "AS INTERFERÊNCIAS". Esta peça, no entanto, não vai mudar a orientação do Tablado, porque Maria Clara quer que seu teatro continue a ser o lugar onde se pode experimentar livremente, sem a preocupação de ganhar dinheiro.

#### A FORMAÇÃO

Maria Clara queria salvar o mundo. Enquanto esperava a sua oportunidade, acordava cedo, tomava dois bondes, e ia dar injeções nos operários da fábrica de tecidos América Fabril, que dispunha de um centro social — o Patronato da Gávea. Logo descobriram que ela tinha muito mais jeito para distrair do que para curar. Um ano depois, Maria Clara estava na França estudando teatro e na volta, com a ajuda de Martim Gonçalves inaugurava alguma coisa semelhante a teatro amador, encenando a peça medieval francesa — O PASTELÃO E A TORTA. Os atores — bandeirantes e estudantes de Direito da PUC — contribuíram com Cr\$ 50

cada e as respectivas famílias sentaram-se na platéia.

Estava criado o TABLADO, com Cr\$ 750 em caixa.

Acontecimentos marcantes dos primeiros anos: em 1955, a criação de um estatuto para subvenções oficiais e um incêndio nas vésperas do 5.º aniversário.

— Foi lindo — diz Maria Clara. Já íamos embora quando vimos a fumaça. Como todo mundo de teatro é muito teatral, as armas eram gritos e baldes de água, enquanto a vizinhança continuava tranqüila pensando que era ensaio. Resultado: tudo queimado e ajuda oficial para reforma completa. Começaram então as viagens para as Capitais e os primeiros sucessos: A SAPATEIRA PRODIGIOSA, de Garcia Lorca, e O TEMPO E OS CONWAYS, de Priestley. Até hoje, encenaram 37 peças.

#### O TABLADO

Quem quiser entrar para o Tablado, pode inscrever-se no curso de amadores, ou simplesmente encostar, isto é, na linguagem corrente do teatro, frequentar os ensaios, para se fazer notar pelos atores. Se tiver paciência e bom humor, pode conseguir um papel de elefante, dando talvez o primeiro passo para o sucesso. Geraldo Quelrós, Anna Letycia, Napoleão Muniz Freire, são alguns nomes que tiveram esta experiência.

Val encontrar um grupo que não pode ser mais chamado de amador, mas experimental, que não se preocupa em transmitir mensagens sociais, apenas em fazer teatro sério, e cuja renda de bilheteria é dividida

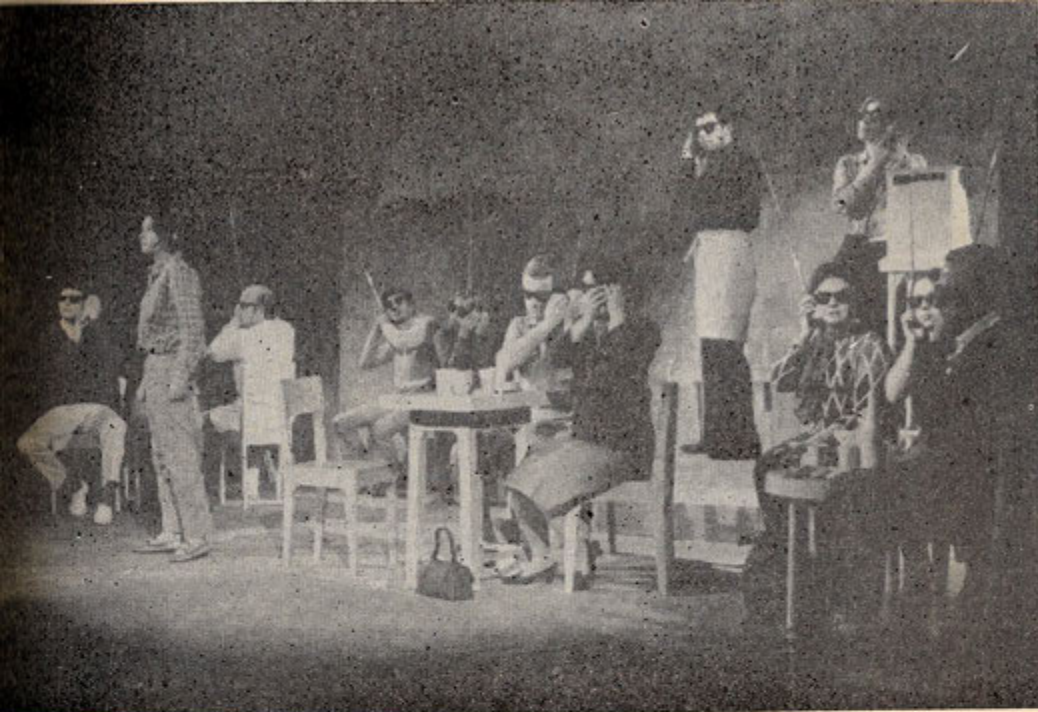
entre o pagamento aos técnicos (só os atores e diretores não recebem) e a montagem da próxima peça. Como atividades paralelas, o Tablado publica a revista CADERNOS DE TEATRO, de informação, orientação e técnica teatral, mantém os cursos de Iniciação Artística, para crianças e adolescentes, e Produção Teatral, para professores e educadores e ainda dá aulas semanais de improvisação e interpretação.

#### TEATRO INFANTIL

Maria Clara já escreveu 12 peças para crianças. Não conhece psicologia infantil através dos livros, e sim porque "guardou sua infância", com banho de rio, tombo de cavalo, e muita história contada por sua tia, Lúcia Machado de Almeida.

Até pouco tempo, Maria Clara fazia perguntas em suas peças infantis: — Para onde foi o bandido? E as crianças respondiam aos berros incentivadas pelo — Grita mais meu filho — das mães sentadas ao lado. Levou 15 anos para aprender que excitar é o contrário de emocionar e agora a ordem é fechar a boca, abrir os olhos e os ouvidos. Diz ela que a criança vive em permanente estado de poesia, achando muito natural que elefante cante ópera ou cobra vire bruxa. Suas peças têm pouca explicação, e grandes doses de ação, humor e fantasia. No terceiro ato, os bons sempre vencem, mas nota-se o cuidado em não transformar o palco em lugar onde "gente vestida diferente fala igualzinho ao professor"; a experiência ensinou que herói bonzinho é chato re-





sulta exatamente no contrário do que se pretende.

As peças O RAPTO DAS CEBOLINHAS, A MENINA E O VENTO e PLUFT, O FANTASMINHA foram encenadas na Itália, França, Dinamarca, Rússia e Holanda, e recentemente em Israel e Alemanha.

### A PROFISSIONALIZAÇÃO

Nos 15 anos de experiência teatral, o Tablado enfrentou várias vezes a maré da profissionalização. Público e amigos insistem: Por que o grupo não cria o teatro permanente da criança? Por que não produz maior número de peças? Por que não faz teatro popular? Finalmente, por que não se profissionaliza?

Maria Clara, no entanto, defende o amadorismo. Diz que a perda de atôres não é privilégio do Tablado, é que os bons saem, os novos entram, com oportunidade de trabalhar na profissão em condições ainda raras no Rio: palco, equipe preparada e sem problemas financeiros. Acha difícil sobretudo na juventude, harmonizar idealismo e lucro. Enquanto o Tablado continua a ser um celeiro de atôres e diretores e (estes deixaram o palco

da Gávea com uma consciência mais elevada do que seja trabalhar em equipe, ou ao menos com uma idéia da dignidade da profissão), vale à pena continuarem como amadores.

Quanto a maior produção de peças, sabe que a época é de plantar feijão, (que nasce uma semana depois), e não jacarandá, mas percebeu que o produzir mais para gente de pouca experiência implica produzir menos bem, e, convicta, escolheu uma formação técnica e moral mais exigente.

— Não planejamos nada. Nem mesmo a terceira peça de uma temporada. O Tablado vem se desenvolvendo naturalmente, procurando segundo o nosso temperamento viver o mais honestamente possível um ideal de teatro, porque cremos que o teatro pode fazer bem a nós mesmos, o que é a melhor maneira de fazermos bem aos outros.

### A MARCA PROFUNDA

Como se aprende a amar o teatro? Há 15 anos o Tablado se dedica com humildade à tarefa: Napoleão Moniz Freire, Ian Michalski, Bárbara Heliodora, Rubem Corrêa, Claudio Corrêa e Castro, Kalma Murtinho, Ivan Al-

## “As Interferencias” de Maria Clara Machado

buquerque, Stelio Roxo, Geraldo Queirós, João Bettencourt, Alfredo Souto de Almeida, Martins Gonçalves, Anna Letycia, Paulo Padilha são alguns dos nomes entre os de uma geração que aprendeu no Tablado a paixão do teatro. Hoje eles se reúnem na mesma sala-camarim-secretaria-batepapo de antigamente, ao lado do palco simples e modesto.

São 15 anos passados. Em todos, a mesma marca profunda.

### AS HUMILDES TAREFAS

Edi Resende é uma das que ajudaram a construir o Tablado na turma da retaguarda.

— No princípio não entendíamos nada. Foi tudo aprendido experimentalmente. Desde como marcar as reservas na bilheteria até fazer um cenário ou costurar uma roupa. Maria Clara sempre foi muito desorganizada, nunca soube lidar com dinheiro. Como sempre tive jeito para isto, compreendi que era mais organizadora que atriz, e passei a cuidar da tesouraria.

Até hoje, quem vai ao Tablado encontra na bilheteria a mesma sorridente “Edi dos dinheiros e papéis”.



O Tablado é uma escola diferente onde se aprende que tôdas as tarefas são importantes, e não apenas ser ator. É Napoleão Moniz Freire quem conta: — O Tablado me tornou, antes de ator, diretor, cenógrafo, figurinista ou iluminador, um homem de teatro. Lá fazíamos de tudo: limpeza da platéia, dos banheiros, trabalho de tipografia dos programas, éramos figurinista, contra-regras e atôres.

#### UM GRUPO DIFERENTE

O que faz o Tablado ser um grupo diferente dos outros? Para Ian Michalski, ex-integrante do teatrinho do Patronato, onde começou fazendo pequenos papéis, são estas as suas características principais:

1) É o único grupo no teatro brasileiro que se pode vangloriar de estar completando 15 anos de atividades ininterruptas, e além disso, sempre orientado por uma preocupação eminente cultural e artística.

2) O Tablado é também o único grupo que domina a vida administrativa e artística de nosso teatro, através de seus integrantes colocados em pontos-chaves: a Diretora do Serviço Nacional de Teatro e o Diretor do Serviço de Teatros da Guanabara, para citar apenas dois exemplos, já fizeram parte do grupo.

3) O Tablado tem cumprido, entre outras, a função de formar as futuras platéias brasileiras, acostumando-as desde cedo, através de suas exemplares montagens infantis, a um teatro feito sem concessões.

4) O Tablado vem ajudando centenas de elencos amadores, do Norte ao Sul do Brasil, através de uma revista especializada, de elevado nível técnico e didático.

#### UMA MARCA PROFUNDA

Em todos que passaram pelo Tablado ficou uma marca profunda, pois ele é, antes de mais nada, uma escola de vida.

— Considero o Tablado o melhor caminho para quem deseja começar no teatro. O espírito do grupo, o contato humano foram de grande importância para mim, talvez mais como gente do

que como ator — conta Ivã Albuquerque.

Para Rubem Corrêa, que se iniciou ao Tablado, em 55, fazendo um pequeno papel em SARA E TOBIAS, de Claudel, o importante foi que lá aprendeu a amar o espetáculo como conjunto, não apenas o papel, mas o cenário, figurino, tudo.

— O espírito do Tablado me marcou profundamente. Lá aprendi a amar intensamente o teatro, a seriedade profissional, o respeito pelo diretor e pelos colegas — diz Cláudio Correia e Castro.

Kalma Murtinho, que ainda faz parte do grupo, começou em 52, fazendo o figurino para ESCOLA DE VIÚVAS, de Cacteau. — O que há de melhor no Tablado é seu espírito de equipe, sua humildade, sua falta de vedetismo, a perfeição de acabamento, pois tudo é feito com o maior carinho.

— Devo quase toda a minha formação teatral ao grupo de Maria Clara Machado. Os amadores da Gávea me ensinaram a exigir de mim mesmo e dos outros uma verdadeira consciência profissional na execução de qualquer trabalho ligado ao teatro — afirma Ian Michalski.

#### O SEGRÊDO: MARIA CLARA MACHADO

Tôdas as tardes, durante 15 anos, com o mesmo entusiasmo que a levava a fazer teatrinho de fantoches para os operários do Patronato, Maria Clara Machado vai para o Tablado, que é, antes de tudo, fruto de seu trabalho e dedicação.

— A característica marcante do Tablado é a personalidade ímpar de Maria Clara, líder absoluta do grupo e responsável única pela sua subsistência. É o exemplo de humildade, no trabalho, coleguismo, esforço, tudo isto sem deixar de ser uma pessoa 100% humana: sensível ao extremo, vaidosa, teimosa e amiga sincera e devotada de todos os seus pupilos — diz Napoleão Moniz Freire, e com ele concordam todos os ex-integrantes do grupo.

Marta Martins

Ana Maria Carvalho.

Departamento de Pesquisas do "Jornal do Brasil".



## Teatro desenvolve personalidade

Em São Paulo

Jorge Andrade, autor de VEREDAS DA SALVAÇÃO, que também exerce o cargo de professor de Teatro no Ginásio Vocacional de Barretos, acaba de realizar uma interessante experiência didática e cultural, encenando a sua peça A MORATÓRIA.

Como o Ginásio Vocacional de Barretos é, no campo pedagógico, um dos mais adiantados do País, VISÃO ouviu Jorge Andrade sobre o entrosamento de sua peça no sistema vocacional e também sobre esse tipo de ginásio.

Explicando no que consistiu sua experiência, disse Jorge Andrade:

"O objetivo primeiro dos ginásios vocacionais é contribuir para o desenvolvimento integral da personalidade, quer fisicamente, quer intelectualmente, quer sob o aspecto social. Os alunos são iniciados em várias atividades técnicas, com a finalidade de explorar aptidões, desenvolver habilidades e despertar interesses.

"O aprendizado desenvolve-se em três grandes ramos: a) cultura geral: compreende aulas de Português, Matemática, Ciências, Estudos Sociais (Geografia e História Geral e do Brasil), Inglês, Francês e Teatro; b) iniciação técnica, visando o desenvolvimento de habilidades manuais e técnicas e abrangendo: Artes Plásticas, Artes Industriais, Economia Doméstica, Práticas Comerciais e Práticas Agrícolas; c) práticas educativas, compreendendo Educação Física, Educação Musical e Educação Familiar, Social, Cívica e Religiosa.

"Pelos processos de ensino adotados nos ginásios estaduais vocacionais, os alunos são levados a uma participação ativa e consciente nas aulas, realizam trabalhos em grupo, fazem apresentações dos resultados de suas próprias pesquisas aos demais colegas e participam de debates, onde defendem seus pontos de vista com relação aos assuntos estudados. Em cada disciplina

são sempre propostos os mais diversos problemas, cujas soluções deverão ser apresentadas pelos próprios alunos, apenas orientados pelo professor.

"Dentro desta integração quase absoluta, o teatro veio servir como área de apoio na fixação dos conceitos das outras áreas, além de levar os alunos a encontrar o verdadeiro significado do teatro como expressão pessoal, cultura de um povo, registro histórico, análise social e depoimento sobre os homens.

"Preparando-se para as dramatizações de fixações de conceitos, os alunos fazem improvisações sobre temas livres criados por eles mesmos ou dados pelo professor. Por outro lado, as improvisações, levarão a um maior desenvolvimento da expressão corporal e da imaginação, concatenação de idéias, desenvolvimento da sensibilidade, visão das coisas, capacidade de observação, autocontrole e desinibição.

"Além das improvisações, são feitas leituras de textos indicados pelos professores de Português, integrados na unidade. Esses exercícios melhoram a dicção e a voz dos alunos, desenvolvendo a compreensão e o poder de análise, além de dar aos alunos pequenos rudimentos de interpretação.

"Assim, pouco a pouco, pelo simples fato de falar em teatro, o aluno é levado a sentir a exata importância cultural dele. Desenvolvendo através das séries os conceitos: "Teatro é a representação viva de um fato"; "Teatro é o homem dentro de um fato"; "Teatro é um fato como expressão de um povo"; e "Teatro é o homem no universo", os alunos deverão procurar e dramatizar fatos da comunidade em que vivem, do Estado, do País e dos homens em geral, que exemplifiquem bem cada conceito e ajudem a fixação dos objetivos de cada série. O aluno terá então uma visão profunda do

verdadeiro sentido e da própria essência do teatro.

"Na quarta série — "Teatro é o homem no universo" — os alunos, seguindo uma orientação diferente, devem ler peças que englobam os principais problemas do homem moderno. Para a análise do problema político, foi escolhida a peça MÃE CORAGEM, de Bertolt Brecht; para a do problema religioso, a peça CRISTÓVÃO COLOMBO, de Paul Claudel, e para a análise do problema do indivíduo, a peça OS RINOCERONTES, de Ionesco.

"Conjugando com o plano de Estudos Sociais, determinamos um corte na História, programando a leitura e estudo das peças: UM INIMIGO DO POVO, de Ibsen, REI LEAR, de Shakespeare, e ANTÍGONA, de Sófocles. As peças serão lidas, analisadas e debatidas pelos professores, localizando, nelas, os problemas que devem ser ressaltados para os alunos. Depois são feitas a leitura, a análise e a interpretação das peças pelos alunos, que localizarão os principais problemas do homem em face do mundo, encontrados nessas peças. Os alunos estarão, assim, fixando os problemas do homem moderno já registrados pela arte teatral contemporânea e tendo uma visão geral da dramaturgia atual e do passado. Ao mesmo tempo, aliam as peças do passado e do presente, no que se refere aos depoimentos sobre os homens e seu tempo.

"É dentro desta visão que procuramos dar à encenação de A MORATÓRIA o seu melhor significado. Mais do que um espetáculo teatral, é uma aula dramatizada sobre importantes problemas brasileiros: a crise do café em -929, a Revolução de 1930 e a nova ordem que se estabeleceu no Brasil a partir de então."

**TÉCNICA DE INTEGRAÇÃO** — "Integração é uma técnica de abordagem, pelas diversas áreas (matérias), de um determinado assunto, sob as-



pectos os mais diversificados, para que se tenha uma visão global dele. Fazemos integração, por exemplo: durante o desenvolvimento de um conteúdo, em que a área de Estudos Sociais (História e Geografia) serve de núcleo, e as outras áreas colaboram para a formação daquele conteúdo, ou para dar uma visão global sobre o assunto estudado.

“Este espetáculo serve, também, como exemplificação, pois tôdas as suas fases foram estudadas, debatidas e executadas pelos alunos, nas diversas áreas do currículo, tendo a de Teatro como núcleo. Esta área lançou o texto e dirigiu a peça, dando aos alunos a oportunidade de, através da assistência aos ensaios, aprender o sentido das marcações, inflexões, interpretações, e de toda a mecânica do espetáculo.

“Assim, alunos em Artes Industriais acompanharam a execução do cenário, na oficina e no palco, prestando ajuda na iluminação do espetáculo. Outros, em Práticas Comerciais, discutiram a técnica a ser empregada para a elaboração do orçamento, utilizando fórmulas de contas correntes, para registro de fatos; levantando receitas (financiamento, vendas e outras rendas) e despesas (propaganda, cenário, guarda-roupa, maquiagem e outras despesas); confecção do balancete, após o espetáculo; objetivos e alcance da propaganda, através de diversos veículos de publicidade. O currículo de Práticas Comerciais integrou-se ainda com Artes Plásticas e Português para a realização das ilustrações e textos a serem colocados nos cartazes.

“Por outro lado, alunos em Artes Plásticas planejaram e executaram a ilustração dos cartazes e da capa do programa. Ainda, foi um aluno de Artes Plásticas quem fez as ilustrações, empregando a técnica da xilografia. A este mesmo grupo foi entregue a pintura do cenário.

“Alunos de Português encarregaram-se da coordenação dos textos do programa, dos convites, biografia do autor, coleta de dados para a página central, planejamento das frases que iriam nos cartazes (em integração com as áreas de Práticas Comerciais e Artes Plásticas).

“Coube a alunos em Educação Doméstica a decoração do cenário, obedecendo, o quanto foi possível, ao estilo da época; procura dos objetos decorativos; estudos dos ambientes; maneira de atendimento ao público, de roupas adequadas a isto, e a direção de convites a estudantes de outros estabelecimentos de ensino.

“Na área de Educação Musical os alunos escolheram as músicas que deveriam ser tocadas nos intervalos do espetáculo, obedecendo às preferências da época.

“Um grupo de alunos, em Estudos Sociais, estudou a história da época com seus problemas sociais, econômicos e políticos, a fim de tomarem parte no debate sobre o espetáculo e os problemas brasileiros que encerra. Este debate deverá ser realizado no último dia de espetáculo.”

“Todo este trabalho”, esclareceu Jorge Andrade, “foi executado pelos alunos da 4.<sup>a</sup> série. Os alunos da 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> séries assistiram aos ensaios como se frequentassem aulas de teatro.”

(Da revista “Visão”)

#### No Rio Grande do Sul

### Teatro no Curso Normal do Instituto de Educação “General Flôres da Cunha”

Em 1956, criada a unidade “Teatro” no grupo ARTES, na Escola de Formação de Professores do Instituto de Educação “General Flôres da Cunha”, assumimos a orientação dela.

Hoje, cumpridos 10 anos de experiência, podemos afirmar que o teatro proporcionou um excelente recurso didático às normalistas e ao mesmo tempo muito contribuiu para a formação de suas personalidades. Nos mais diferentes tipos de alunas, notamos a influência formadora do teatro. Nunca foi nossa intenção preparar atrizes, e sempre a de usar o teatro como instrumento útil às disciplinas escolares, meio e caminho de chegar ao aluno, ao alcance da professora em formação e na bagagem da professora formada.

A princípio, novidade na escola, o teatro era encarado como uma espécie de recreio ou diversão (apesar do horário e caderno de chamada). Pro-

var o contrário não seria questão de longas dissertações mas de fatos, pois entrávamos numa experiência de grande alcance e responsabilidade, e nela só o trabalho realizado teria sentido prático para a escola.

Primeiro problema: não existia material didático. Se nos livros didáticos encontrávamos menção ao teatro como recurso, não havia nêles qualquer indicação de uma técnica a empregar, de como levar à rotina da escola o benefício do teatro. Voltamo-nos, pois, para o teatro, para a arte cênica em si, para a movimentação e formação dos atôres. Partindo da experiência teatral como um todo, chegados a uma extrema simplificação, necessariamente empírica, em torno da qual fomos construindo, por adaptação, um instrumento a ser manejado pelo professor primário.

Nossa experiência era o próprio trabalho das alunas; dêsse modo, nenhu-



ma teoria poderíamos levar aos cursos de que, posteriormente, nos incumbiu a Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul. A fim de assistir os professores desejosos de fazer teatro em suas escolas. Pouco lhes valeria, por exemplo, um conhecimento dos ensinamentos gerais de Stanislavsky, e ainda menos, das fecundas experiências de Dullin e Jouvet. Em pleno artozato, estávamos nas cercanias da arte mas não dentro do seu complexo estético. O que podíamos, e fizemos, era mostrar o que estávamos fazendo praticamente, com uma dúzia de palavras e muitos trabalhos: dávamos uma aula de mímica, montávamos um jogo dramático. Por outro lado, professores de outras cidades e Estados se dirigiam ao nosso IE à procura de material para as suas aulas e experiências, solicitando uma exposição geral das linhas em que realizávamos o nosso trabalho. Foi o que nos moveu a escrever o livro, em preparo, "TÉCNICA TEATRAL APLICADA À ESCOLA PRIMÁRIA".

Enviando ao I Congresso Brasileiro de Ensino Normal nosso trabalho, realizado no IE, apresentamos uma síntese do livro, procurando, ao mesmo tempo, ilustrar nossa experiência com trabalhos realizados com a participação direta das normalistas.

Criado o Clube de Teatro, contando com 18 alunas, a apresentação da peça Infantil, "A Chave Perdida", despertou o interesse para a fundação de um grupo teatral, o TIPIE (Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação), cujos objetivos eram bem definidos: fazer teatro, despertando interesse pela arte na escola e na comunidade.

A estréia desta peça trouxe um primeiro e importante resultado: as futuras professoras entraram em contacto directo com os alunos, interessaram-se vivamente pelas opiniões e reações das crianças e com toda a naturalidade se foram enquadrando em nosso objetivo essencial.

No desenvolvimento do trabalho, além de o manter adstrito à sua condição de instrumento didático, aos poucos estendendo à comunidade, de sorte que hoje o TIPIE faz parte da cidade e tem os seus espetáculos se-

manais anunciados nas colunas de teatro dos jornais, reunindo uma platéia de crianças vindas das diversas escolas locais e de municípios vizinhos. Outrossim, realizam-se excursões pelo Estado, levando os espetáculos a outras escolas.

O TIPIE é dirigido por um grupo de normalistas que se ocupam de todos os detalhes do espetáculo, desde o seu preparo até a sua apresentação na escola, na comunidade e em outras cidades. Como trabalho escolar, o TIPIE bastaria por si só para ocupar tôdas as nossas atenções; no entanto, nossa primeira finalidade continuava sendo a de levar as crianças a fazer teatro em estreita ligação com as disciplinas estudadas.

Como era natural, a Música e as Artes foram as primeiras. Cada grupo, procurando encenar a sua peça da melhor maneira possível, dirigiu-se às Professoras das respectivas cadeiras e obteve os elementos sobre os quais construir o espetáculo. Entrementes e paralelamente com os ensaios, eram preparados cenários, costumes, máscaras e acessórios.

Aumentando o número de alunos, para quase uma centena, formamos diversos grupos e cada um deles pôs-se a trabalhar em uma peça. Já agora não era possível que uma só professora acompanhasse proveitosamente o labor de todos os grupos sem haver um programa constitutivo para os três anos do curso normal. Esse programa foi elaborado à vista da experiência em realização, da gradativa capacidade dos alunos, das prescrições disciplinares e da orientação geral da escola.

Ao findar o primeiro ano de trabalho tínhamos apresentado muitos espetáculos de peça infantil, pantomima e coral falado. No ano seguinte, iniciamos o trabalho com um programa elaborado a partir das possibilidades que se haviam oferecido para o teatro na escola e dos ensinamentos colhidos na primeira tentativa. Na organização de programas análogos, os professores levarão em conta as exigências e recursos de suas escolas, procurando, acima de tudo, ajustá-lo às disciplinas e despertar o interesse

constante dos alunos. Este interesse é fundamental.

Presente a orientação do professor, todo o trabalho de teatro da escola deve ser confiado inteiramente à responsabilidade do aluno. Seleção e organização de espetáculos, ensaios, confecção de máscaras, costumes, acessórios, observação da platéia crítica assim como traduzir, adaptar ou escrever peças, tudo pode o aluno idealizar, construir e apresentar. Assim temos feito, e com os melhores resultados, pois ao contrário não estaríamos agora trabalhando com trezentos alunos — número suficiente para provar o alcance da responsabilidade e interesse do aluno.

O seguinte programa de teatro para o Curso de Formação de Professores Primários, estruturado na experiência e nos princípios acima referidos, foi inteiramente aplicado no Instituto de Educação, onde continua a receber modificações em face de novas experiências ou necessidades, tal como as poderá receber se aplicado em outras escolas.

#### PRIMEIRA SÉRIE

Expressão corporal  
Jogos dramáticos  
Mímica  
Pantomima  
Composição de argumentos para a pantomima  
Estudo e confecção de costumes  
Coral falado  
Jornal falado  
Teatro de fantoches  
Confecção de fantoches  
Teatro de máscaras  
Teatro de sombras

#### SEGUNDA SÉRIE

Interpretação de peça infantil  
Confecção de cenários  
Confecção e adaptação de costumes  
Maquiagem  
Sonoplastia  
Crítica de espetáculo de teatro infantil na escola  
Crítica de peças de teatro na cidade  
Observação da platéia infantil  
Composição, adaptação e tradução de peças infantis



## TERCEIRA SÉRIE

Direção de peça infantil  
Planejamento de direção  
Construção de maquetas de palco e cenários  
Observação da platéia infantil como diretor  
Organização de grupos de teatro  
Estudo de teatro na educação  
Noções de psicodrama e sociodrama  
Técnicas Teatrais aplicadas à Escola Primária.

A posição do teatro, como havíamos previsto, sofreu modificações feitas pela Comissão de Currículo, passando de facultativo ao currículo, no grupo Práticas Educativas, no II ano do Curso Normal, embora o conteúdo programático permaneça o mesmo.

Gostariamos de salientar que trabalhamos desde 1956 até 1965, com o Clube de Teatro, atividade extra-classe, e que foi o interesse e aproveitamento demonstrado pelas normalistas que levou a Comissão de Currículo a incluir o Teatro nas Práticas Educativas, e mais tarde se impôs o ensino das Dramáticas paralelamente à Didática Especial, das disciplinas do currículo.

Continuamos mantendo, no I ano, o Clube de Teatro, atividade extra-classe, como campo para aplicação das técnicas dramáticas estudadas e para manter o grupo teatral permanente "TIPIE" que apresenta espetáculos semanais para a escola e a cidade.

Nossa experiência, trabalhando com teatro no currículo, durante um ano, foi inteiramente satisfatória, como poderá ser verificado pelos trabalhos realizados pelas alunas, os quais acrescentamos a esta exposição, assim como pelas opiniões manifestadas através do questionário feito no II ano (I e II semestres).

Entre dois caminhos, teatro facultativo e teatro no currículo, ambos considerados positivos pela nossa experiência a primeira de 9 anos e a segunda de 1 ano, recorremos à Coordenadora do Departamento Pedagógico, Professora Eloá Kunz, conhecedora e entusiasta do trabalho, para que nos orientasse até uma solução, junto à Comissão de Currículo.

Sugeriu que nossa escola incluísse o TEATRO nas PRÁTICAS EDUCATIVAS, no I ano, dando desta forma oportunidade a todas as alunas, e atendendo, ao mesmo tempo, aos objetivos gerais das Práticas Educativas, permanecendo no II e III ano TÉCNICAS DRAMÁTICAS APLICADAS À ESCOLA PRIMÁRIA, junto ao grupo de DIDÁTICA ESPECIAL. Outra sugestão valiosa foi a de colocar o teatro a serviço da psicologia, no último semestre do III ano, para que este, através de seus meios próprios, acrescentasse à bagagem do futuro professor primário mais um recurso para o conhecimento e atendimento de seus alunos.

Podemos, atualmente, dentro do currículo, contar com o ensino de teatro na formação do professor primário, obedecendo à seguinte distribuição:

I ano — PRÁTICA EDUCATIVA  
II ano — TÉCNICAS DRAMÁTICAS APLICADAS À ESCOLA PRIMÁRIA  
III ano — TÉCNICAS DRAMÁTICAS A SERVIÇO DA PSICOLOGIA.

Todo o trabalho de teatro realizado na escola tem sido uma busca constante de integração com as disciplinas do currículo, destacando-se como é natural, a completa integração com as ARTES PLÁSTICAS, a MÚSICA e a LINGUAGEM.

Anexamos cópias de trabalhos apresentados em nossas sessões de auditório que atestam a afirmação.

Com o mesmo objetivo trabalhamos junto à ESCOLA PRIMÁRIA, colocando as técnicas de teatro à disposição dos professores para o desenvolvimento da Unidade de Trabalho.

Anexamos a publicação feita na REVISTA DO ENSINO, da Unidade — A Estrada BR2 — Coord. de Liba Juta Knijnik.

### TÉCNICAS DRAMÁTICAS APLICADAS À ESCOLA PRIMÁRIA

O teatro, paralelamente à Didática Especial das diversas disciplinas do currículo, apresenta às alunas do II ano do curso normal um estudo detalhado das técnicas dramáticas.

Entre as técnicas dramáticas adaptadas ao ensino na escola primária destacamos: jogos dramáticos, mímica, pantomima, dramatização, coral falado, jornal falado, expressão corporal.

Procuraremos, resumindo o livro em preparo, dar uma imagem do que temos realizado com as normalistas.

Nosso trabalho com os grupos do I ano é feito no sentido de levar as alunas a interpretar todos os jogos dramáticos, já enunciados, para que possam no II e III ano estudarem as técnicas dramáticas postas em prática no ano anterior, com o objetivo de aplicá-las na Escola Primária, no estágio.

A aplicação de tais técnicas na escola primária obedece à orientação da Didática Especial. Em 1965, trabalhamos com as professoras de Didática da Linguagem, estudando as técnicas, à medida que se tornavam necessárias, ao estudo da leitura, composição, etc.; da mesma forma, procedemos com as outras disciplinas.

Entre as técnicas, escolheremos a pantomima para estudo mais detalhado. Não sendo possível alongar esta exposição, anexamos trabalhos do II ano, no 1.º semestre, como material ilustrativo.

### PANTOMIMA

Se perguntássemos a uma normalista o que é uma pantomima, ela responderia: é uma peça que representamos utilizando a mímica, a música e as artes plásticas. A mesma pergunta, dirigida a uma criança da escola primária, teria prontamente esta resposta: é uma história em que a gente não fala, às vezes põe umas máscaras e também faz música e barulhos.

Essa antiquíssima forma de teatro, tenha esta ou aquela definição, utiliza primariamente o gesto como forma de expressão, e dela nos valem na escola por seus recursos próprios e, especialmente, como ensejo para encaminhar o instinto lúdico às disciplinas do currículo.

Ao contrário do que possa parecer, a pantomima oferece um campo vastíssimo, tão útil quanto o das peças ou dramatizações, e, em certos casos, indispensável. Dêle nos valem para



servir aos mais variados interesses da escola: composição (na criação dos argumentos) artes plásticas (na confecção de máscaras e acessórios), música (canções, ritmos e acompanhamentos).

É evidente que a pantomima se liga estreitamente a essas matérias (linguagem, música, artes plásticas), mas todas as outras disciplinas são por ela utilizadas (ciências, história, geografia, etc.) como fontes para os argumentos.

Outra vantagem é o fato de ser compreendida claramente pela espontaneidade e emoção com que o aluno vive o seu personagem. O fascínio, a força, a veemência dos gestos compõe uma linguagem imediata, espontânea, natural, em que o sinal de uma sensação é a própria sensação, a imagem de um sentimento o próprio sentimento, e cujo poder de comunicação remonta aos albos da raça humana.

A escolha e adaptação do texto constitui os primeiros trabalhos para a apresentação de uma pantomima. O texto escolhido deve:

- a) fazer parte da bagagem da aula;
- b) encerrar um fato definido;
- c) ter dramaticidade;
- d) desenvolver-se claramente quanto ao enredo, com um princípio, meio e fim.

A adaptação do texto deve ser feita pelo aluno, orientado pelo professor no sentido de que:

- a) tudo é transformável em ação, isto é, toda palavra pode ser representada por um verbo;
- b) sejam utilizadas frases simples e direta, visando à leitura pelo coral e seguidas no gesto pelos intérpretes.

Na organização dos grupos, tomamos um para o coral falado, que lê o texto adaptado, e outro, que interpreta a pantomima paralela ou simultaneamente com a leitura.

### TÉCNICAS DRAMÁTICAS

#### *Direção de peça infantil*

Para o estudo de direção de peça infantil que fazemos no II ano normal, nossa fonte foi o estudo de direção teatral, mas em função do trabalho escolar, tal orientação foi modificada e, às vezes, criada por nós, a fim de

tornar possível que a normalista seja capaz de "planejar" e "realizar" sua direção de peça, com os grupos do I ano ou alunas do ginásio que, paralelamente, estudam interpretação.

A aluna diretora, após estudada a técnica, recebe o grupo para dirigir, devendo, nesta ocasião, apresentar-nos o planejamento de direção que é recebido por nós com objetivos bem definidos: correção e avaliação.

Após alguns anos de experiência, verificamos que o planejamento em grupo é mais eficiente, pois as alunas demonstram suas diversas tendências artísticas (costumes, maquiagem, cenários, etc.) liderança (coordenação do grupo), intelectuais (interpretação, marcação, etc.).

*Olga Reverbel*



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

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

Caminho de Estréla de MCM (peça de Natal para ser representado por crianças) .....	14
Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas, por Octávio Lins .....	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo .....	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças de MCM .....	19
Irmão Chiquinho e o Lóbo, peça para ser representada por crianças de MCM .....	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente .....	20
O Pastelão e a Torta, 1 ato .....	23
Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode .....	24
2 Farsas Tabarinicas .....	25
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo .....	25
O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel .....	26
O Môço Bom e Obediente, de Barr Stevens .....	28
O Urso, peça de 1 ato de Tchekov .....	29
O Vaso Suspirado, peça de Francisco Pereira da Silva .....	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona .....	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM ..	32

**S Ô B R E F A N T O C H E S**

Acham-se publicados os seguintes artigos nos Cadernos de Teatro, à venda na secretaria do TABLADO:  
N.º 14 — O Palco — A História — Temas simples para serem improvisados

Peças de Fantoches: nos. 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 24 — 26 — 31.

N.º 22 — Fantoche de Vareta

da Editora AGIR:	Cr\$
Bôdas de Sangue, de G. Lorca .....	2.500
Yerma, de G. Lorca .....	2.500
D. Rosita, a Solteira, de G. Lorca .....	2.500
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes .....	2.500
Oração para uma Negra, de Faulkner .....	2.500
Living-Room, de Graham Greene .....	2.500
O Natal na Praça, de Henri Ghéon .....	2.500
O Auto da Compadecida, de Suassuna .....	2.500
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel.....	2.500
O Rinoceronte, de Ionesco .....	2.500
A Visita a Veiha Senhora, de Duerenmatt .....	2.500
Teatro II, de Maria Clara Machado .....	2.500

Da Editora LETRAS E ARTES:

A Megera Domada, de Shakespeare .....	2.000
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins .....	1.100
Teatro, de Stark Young .....	2.000
Método ou Loucura, de Robert Lewis .....	1.500
Alto Tor, de Maxwell Anderson .....	2.000
Anjo de Pedra, de Tennessee Williams .....	2.000
Como Fazer Teatro, de Henning Nelms .....	4.500

Acha-se à venda na secretaria de O TABLADO:

Pinto-calçado descobre o Brasil, de Virginia Valli ..	3.000
O Disco de Cavalinho Azul, música de reginação de Carvaiho .....	2.000
CADERNOS DE TEATRO, número avulso .....	500
Assinatura (4 números) .....	2.000

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida à: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — 20-20 — RIO DE JANEIRO — G.B. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezenue Nunes, ou pelo Serviço de Rembolso Postal.

**ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:**

**RIO DE JANEIRO:**

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795  
LIVRARIA AGIR — Rua Mexico, 98-B  
LIVRARIA LER — Rua Mexico, 31-A  
LIVRARIA S. JOSÉ — Rua S. Jose, 38  
LIVRARIA EDITORA LETRAS E ARTES — Rua Raimundo Correa, 23  
LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

**SÃO PAULO:**

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40 — Caixa Postal, 258 — S. Paulo-1