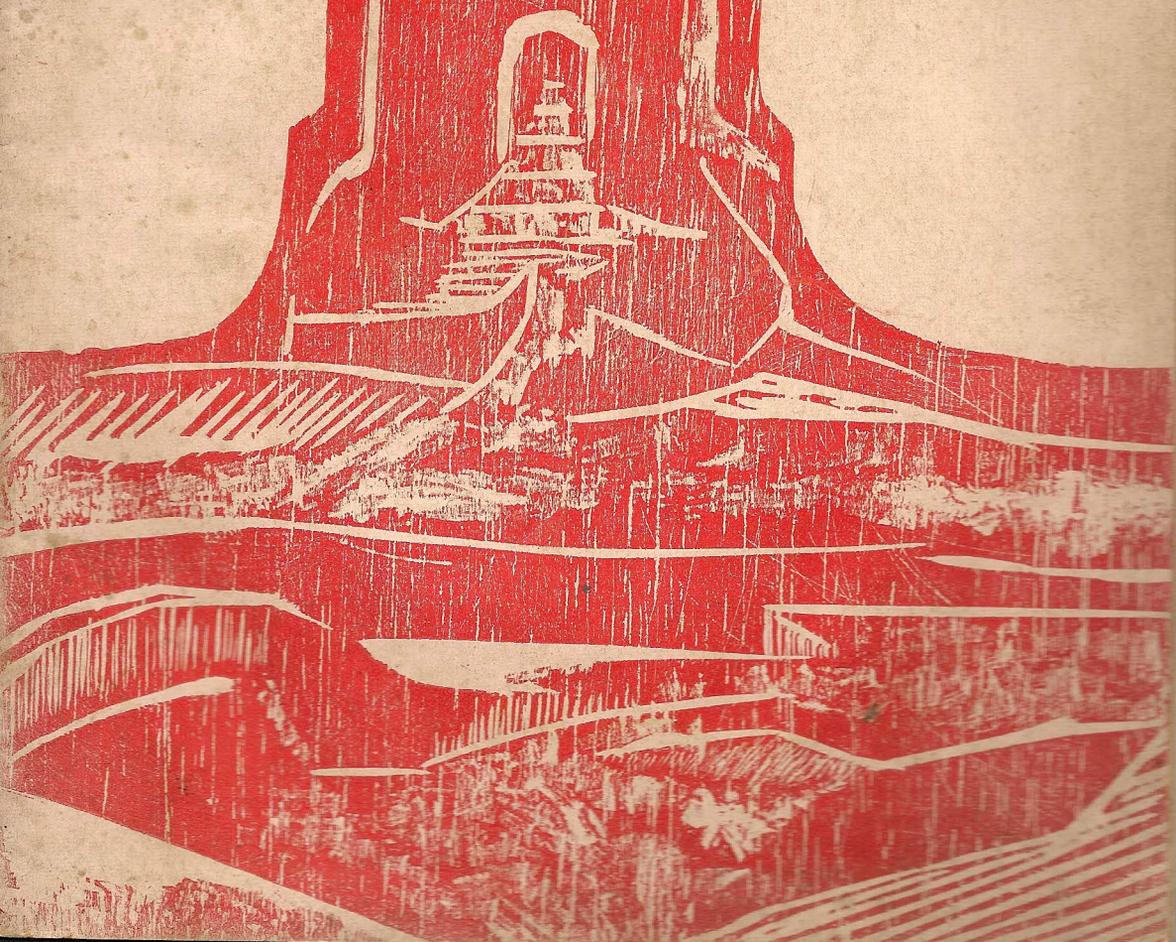


**cadernos
de teatro
n.º 12**



cadernos de teatro

Publicação de "O TABLADO" sob o patrocínio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC).

Av. Lineu de Paula Machado, 795 Jardim Botânico D. Federal

Diretor Responsável:
João Sérgio Marinho Nunes

Redator chefe:
Maria Clara Machado

Redatores:
Maria Tereza Vargas
Vânia Leão Teixeira

Secretária:
Wanda Torres

Nossa capa:
Cenário de Appia para a montagem de «Ouro de Reno», de Wagner - 1891

Tesoureira:
Eddy Resende Nunes

Colaboram neste número:
Cezar Tozzi

Fredy Amaral
Gianni Ratto

Heloisa Guimarães Ferreira
Risoleta Ferreira Cardoso

PROBLEMAS

Necessidade de Comunicar

GIANNI RATTO

EXISTEM exigências às quais é difícil fugir, se acreditarmos no que somos, no que queremos ser. Entre outras, uma é fundamental: a de não nos mentirmos, a de sermos sinceros à nossa custa, para uma coerência à qual nunca conseguiremos escapar, sob pena do sacrifício de nossa própria vida de homens de teatro, de profissionais do palco, de artesãos do espetáculo.

A razão pela qual faço teatro está contida na própria essência do teatro: a necessidade de me comunicar com os outros, numa linguagem e numa forma que constituam o anel de junção, o denominador comum entre o autor e o público. É a necessidade, talvez ingênua, de criar um mistério no mesmo momento em que nos revelamos, com o pudor, com o igual receio ruborizado que acompanharia uma declaração ligada a um sentimento profundo e por tanto tempo acariciado e não revelado.

Necessidade de comunicar.

É, ao mesmo tempo, a irritação, a raiva que surge em nós por não termos conseguido encontrar as palavras certas, as expressões exatas, a forma definitiva, inamovível, fixada e inequívoca, idêntica à que o autor, na sua obra, conseguiu: a angústia derivada da flutuação do que realizamos numa impossibilidade de fixação definitiva do que foi um trabalho duro, amargo e feliz ao mesmo tempo.

O problema que eu sinto vivo em mim (porque, parece-me, é do próprio teatro) é o da falta de coincidência entre o que nós, hoje, continuamos fazendo, e o que deveríamos fazer; entre o que nós dizemos e o que as platéias — sem percebê-lo talvez — quereriam ouvir e ver.

Continuamos a expor pequenos temas, em pequenas figuras contidas, destilando os sentimentos e os dramas numa procura hábil mas limitada. O tempo de hoje é tempo de tragédia. Não é mais o tempo das pequenas conversas à luz baixa de um quarto sombrio, ou de pesquisas sublimadas e artifícios de sentimentos que pretendem alcançar o tamanho da humanidade. Hoje em dia, parece-me, temos que descobrir os temas que correspondam não a uma latitude, mas que coincidam com uma generalização universal, na qual não exista mais o problema de preciosidade da língua ou a necessidade de compreender uma determinada mentalidade ou um modo de ser.

Precisamos ter a coragem de voltar a ser felizmente primários.

Essa necessidade de ser sinceros é qualquer coisa que luta contra as luzes artificiais, é qualquer coisa que precisa do sol, do ar livre, para uma comunhão dramática, para uma definitiva coincidência de linguagem. Para um reconhecimento definitivo, puro e apaixonado.

O teatro luta hoje contra as gaiolas que ele próprio veio se construindo para ficar sempre mais precioso e sempre mais secreto. O teatro, hoje, é como aqueles passarinhos mecânicos que cantam a comando: talvez o tempo de hoje seja tempo de "mambembe".

O teatro pela sua verdadeira essência (não é por isso que o amo no mesmo momento em que detesto sua impossibilidade de se repetir, a comando, como êssa passarinho dourado?), o teatro tem que ser confiado, para se realizar, a essa flutu-

ação que se determina a cada representação. Estou compreendendo (e estou encantado com isso — embora saiba muito bem não estar descobrindo nada de novo) que o fascínio desse teatro reside pròpriamente na impossibilidade de ser o que procurei até agora: uma obra fixada para um dia e para sempre, para satisfazer a uma ambição tôda pessoal e narcisista.

Compreendo que não é a forma que damos às palavras o que tem razão de ser, mas as palavras é que são o teatro. São o teatro no momento em que são projetadas a uma massa de ouvintes, com tôdas as imperfeições e as variantes que uma platéia diferente e as influências dos homens que as pronunciam determinam.

O teatro não está sòmente na mecânica maquinosa dos efeitos, na complicação técnica que o envolve. O teatro está na comunicação livre, na livre interpretação que cada um realiza na reconstituição, consciente ou não, do processo criador do poeta.

Precisamos voltar às origens. Penso que o caminho certo esteja nas praças, ao ar livre, à luz do sol ou das tochas; para um público sempre diferente e sempre idêntico, com as palavras repetidas sob a influência de um ambiente sempre novo, num clima, todavia, imutável.

Não é a representação que conta, enfim, mas a soma de representações, a lembrança das representações, a semente que elas deixaram na alma de cada um e de todos. A coincidência feliz de uma descoberta que nunca cessará de ser mistério por ter sido revelado na forma mais clara e menos fechada.

Se quero ser sincero comigo mesmo, tenho que afirmar que o meu grande desejo, na minha aspiração secreta (embora eu faça com tôda a melhor boa vontade e seriedade um teatro, digamos, profissional) é conseguir realizar um teatro que não tenha limites de espaço nem obrigações de horários; que viva — quase por germinação espontânea — nas condições que o momento e o ambiente determinem. Um teatro anônimo, pelo que me concerne, que encontre a sua razão de ser, sua única razão de ser, na necessidade que o homem tem de se comunicar com os outros, revelando seus temores, suas esperanças, seus mêdos, sua fé.

Transcrito de Teatro Brasileiro.

«O "faz de conta" possibilita a realização dos sonhos e fantasias... A criança medrosa desempenha o papel de bandido. A menina feia posa diante do espelho de elegante e bonita... É assim que são feitos os desejos íntimos de coisas proibidas ou inatingíveis. No brinquedo é permitido ser malvado, desobediente, preguiçoso. Nesses momentos a criança liberta-se da pressão da consciência.»

M.^a JUNQUEIRA SCHMIDT

QUAL SEU MÉTODO DE ENSAIO?

O n.º 33 da revista "Théâtre Populaire" é dedicado ao Piccolo Teatro di Milano, uma das mais importantes organizações teatrais da atualidade. Acharnos proveitoso transcrever a resposta de GIORGIO STREHLER (um de seus diretores) à pergunta:

«Qual seu método de ensaio?»

NÃO se esqueça de nossas condições de trabalho. Evidentemente foram bastante melhoradas após a "Libertação", e no "Piccolo" essas condições são talvez melhores do que nos outros teatros. Mas ainda assim mesmo, não podemos ir além de quarenta e oito ensaios. O que é pouco, muito pouco, mesmo para atores tão "imaginosos" como costumam ser os atores italianos.

Começo por uma leitura da peça, à maneira italiana, reunindo atores, cenógrafo, músico, chefe da costura... Sou quem lê o texto. E logo a seguir tento dar aos atores a chave, não tanto dos personagens (isto irá acontecer mais tarde) mas sim da própria peça. Acentuo certas frases, de maneira que tudo possa ficar mais claro possível. Procuo, entretanto, não usar truque nenhum. Não encubro nem as fraquezas, nem as dificuldades do texto.

Este primeiro contacto deve ser claro. Fixo-me nesta clareza. Clareza do texto, clareza nas relações humanas com os atores, apesar de ambas estarem ligadas. Minha preocupação essencial, em seguida, é de concretizar tudo.

Subo ao palco, represento, tento demonstrar tudo. Mostro aos atores a "maquette" do cenário — "maquettes" construídas. O ator tem necessidade disso, de conhecer o espaço onde irá representar. O ideal seria mesmo dar ao ator, desde o primeiro ensaio, uma concretização desse local, e de associá-lo ao trabalho do cenógrafo e mesmo do costureiro. Não temos infelizmente nem os meios (seria necessário um palco especial para os ensaios) nem tempo suficiente.

Quero dar liberdade aos atores. Sem dúvida no começo dos ensaios essa liberdade é mais aparente do que real, mas em seguida, uma vez que o ator compreendeu concretamente qual era seu lugar no texto e no palco, ela se torna real. É então que o ator italiano pode "inventar". Os últimos ensaios tornam-se apaixonantes.

Digamos, se você quiser, que em cada uma das minhas direções há uma metade que é minha própria criação, corrigida pelos atores e outra metade que é uma criação dos atores, corrigida por mim.

Foi assim que pouco e sem nunca termos abordado o problema, chegamos a uma metodologia nova de ensaios em palco. Isso ficou patente, por exemplo, nos ensaios de "A alma boa de Setsuan", onde o trabalho de interpretação e a criação do ambiente, da cena, caminharam juntos. Vou dar apenas um exemplo: o da roupa dos deuses. Tínhamos uma inicialmente, para os ensaios. Progressivamente, dia após dia, nós a fomos modificando, numa relação constante, concreta com o conjunto do espetáculo.

PARA OS DIRETORES

A Arte de ser Chefe

Para aquêles que se aventuram a formar um grupo de teatro amador, transcrevemos alguns conselhos tirados do livro de G. COURTOIS, "A arte de ser chefe". Para que o grupo continue a existir depois das primeiras experiências não basta que seu diretor tenha entusiasmo e algum talento artístico - é necessário sobretudo que saiba dirigir.

CHEFE, etimologicamente, é aquêles que está à cabeça, ou melhor ainda, aquêles que é a cabeça. A cabeça é que vê, pensa, promove a ação no interesse comum de todo o corpo.

- * Chefe é aquêles que sabe, quer, e realiza, e também aquêles que faz saber, querer, e realizar.
- * Chefe é aquêles que, sabendo o que quer, sabe também proporcionar o esforço ao efeito que pretende obter.
- * Não se é chefe senão na medida em que se é capaz de fazer partilhar a qualquer grupo o ideal que se vive, levando-o a realizá-lo através de todos os obstáculos.
- * Decidir não custa nada; o que importa é que as decisões se volvem em ação; daí o concluir-se que para ser chefe não basta mandar, mas há que saber escolher os homens de ação, educá-los, animá-los, ampará-los, "controlá-los".
- * Compreenda-se bem o sentido e a grandeza do nome "Chefe". Chefe é aquêles que sabe fazer-se obedecer e ao mesmo tempo fazer-se amar. Não é aquêles que impõe, mas aquêles que se impõe. Para comandar homens, há que saber dar-se.
- * Ser chefe não é somente fazer uma obra, é sobretudo fazer homens, conquistá-los, uní-los; amá-los e ser amado por eles. Saint-Exupéry, em "Terre des Hommes", diz: «A grandeza dum função está talvez, antes de tudo, em unir os homens.» A asserção é particularmente verdadeira, quando aplicada à função do chefe.
- * O chefe é mais que presidente. Êste é por definição não um homem de pé, mas um senhor sentado que arbitra as opiniões daqueles a quem preside e consegue uma maioria preponderante. Pode ser hábil, influente; todavia, não comanda, não se trata dum chefe.
- * Deseja saber-se qual é o verdadeiro chefe dum empresa? Pergunte-se a quem, em caso de fracasso, caberia a responsabilidade.
- * Ser chefe não consiste em dar prova de vigor, de eloquência, de audácia ou de habilidade. Ser chefe não consiste de maneira nenhuma em reunir à sua volta adesões sentimentais ou interesses. Ser chefe consiste essencialmente em saber como levar os homens a trabalhar em conjunto, em reconhecer e utilizar pelo melhor os recursos de cada um, em indicar o lugar em que êste ou

aquêles possa render mais, em dar a todos o sentido da sua solidariedade e da sua igualdade perante a tarefa que lhes está confiada nos diferentes postos dum mesmo grupo.

- * O chefe não se reconhece nem pelo magnetismo do olhar, nem pela proeminência das maxilas, nem pela finura dos lábios, nem pelo timbre da voz. Há chefes de olhos meigos, de aparência modesta, de face apagada; há-os até, como S. Paulo, feios e defeituosos, e os maiores detestam a ostentação. O chefe não se define por sinais externos, mas por uma missão própria. Antes de tudo, chefe é aquêles que tem encargo de outros.
- * Conhecer o homem em geral, os seus homens em particular, e a fundo os seus subordinados diretos; conhecer de modo exato seus compromissos e respeitá-los; lembrar-se de que, na ação, atua sobre vontades e não sobre engrenagens; abrir, por consequência, horizontes largos à sua iniciativa; obter dêste modo a docilidade, o zêlo, o ardor em vez da passividade indiferente e mecânica; preferir à violência a disciplina voluntária; manter a subordinação dos interesses particulares ao interesse geral; levar sem desânimo as tendências centrífugas a uma coordenação fecunda — tal é a função essencial do chefe, para a qual se torna necessário e insubstituível.
- * O homem é um ser social e a liberdade individual deve ser canalizada e disciplinada para o bem geral. Mas seria imprudente deixar à razão de cada membro da sociedade o cuidado de determinar o que o bem geral reclama dêle, e ainda menos deixar apenas à sua boa vontade o cuidado de conformar com êsse bem geral a sua conduta. O chefe não é mais do que o mandatário do bem comum — daquelle bem comum que deve interpretar, defender e realizar, ao serviço do interesse superior da comunidade e portanto, finalmente, da pessoa de cada um.
- * O verdadeiro chefe reconhece-se por êste sinal: basta a sua presença para levar os homens que dirige a entregarem-se por si próprios ao serviço da causa comum. Substitua-se "presença" por "lembrança", e teremos os grandes chefes.

Necessidade do Chefe

UMA assembléa é incapaz de comandar. Grupo sem chefe é corpo sem cabeça. Grupo sem chefe é rebanho, rebanho que anda à deriva e à mercê do primeiro pânico.

- * A despeito de tôdas as teorias igualitárias, muitos homens sentem instintiva necessidade de apoiar-se em alguém que os supere. Se não têm ninguém que os compreenda e encorage, tornam-se hesitantes e incertos. A presença do chefe digno dêste nome constitui para cada um apoio, força e segurança.
- * Sem chefe que ordene e coordene, sem chefe que pense e transmita aos seus subordinados o seu pensamento, como a cabeça transmite aos membros o seu influxo nervoso, qualquer grupo humano se esgota em esforços sobre esforços que, neutralizando-se, acabam sempre em fracasso, tanto mais desanimador quanto maior era a boa vontade de que cada qual estava impregnado, fracasso de que Babel e a côrte do rei Pétaud são imagens populares.
- * Quando falta o chefe, reina a anarquia, e anarquia serve apenas para destruir, nunca para construir.
- * O chefe, sinal sensível da autoridade, é-o também da unidade. Quando manda, coordena; impede que um grupo se desagregue, se decomponha e morra.
- * Permita-se que um grupo fique, por algum tempo, sem chefe; dividir-se-ão as energias mais bem temperadas, e aos atritos seguir-se-á a apatia.

- * Para unir eficazmente os homens em roda duma missão que se tem de cumprir, há que descobrir um chefe, princípio de unidade e de coesão, capaz de revelar e impor a todos o bem coletivo, capaz também de os prender a todos e de os encorajar na consecução d'êlé.
- * Em tôda e qualquer sociedade existem tantos elementos de discórdia quantos os membros, porque cada um traz consigo a tacanhez do seu egoísmo. Os conflitos de desinteligências, a incúria universal encarregar-se-ão de, bem depressa, tudo desagregar, se a causa do bem comum ou da missão que se deseja cumprir em prol do bem comum não estiver garantida por um chefe responsável.
- * Todo o agregado humano, seja êle qual fôr, tem necessidade de um chefe, mas de um chefe que se faça obedecer. A êle compete a coordenação das atividades, a fim de se obter o máximo rendimento. Ainda que generosas e desinteressadas, as dedicações que não são coordenadas levam fatalmente ao fracasso, tanto mais doloroso quanto mais sinceras e bem intencionadas forem as pessoas de que se trate.
- * Para fazer obra de monta, há que reunir esforços que dispersos, ficariam estéreis. Não é porque o caminho indicado pelo chefe seja o melhor em si que é preciso segui-lo — há, por vêzes, mil maneiras de proceder, também boas — mas é o melhor porque êle o indica, e porque será o único que há-de produzir a união fecunda das vontades e dos corações.
- * Um grupo medíocre pode tomar alento e ultrapassar-se ao sôpro dum chefe de valor. Um grupo excelente pode estiolar e desfazer-se na esteira dum chefe medíocre cujas atitudes amolecem as boas vontades e matam o entusiasmo.
- * Não é necessário invocar, para justificação do princípio de autoridade, qualquer contacto social primitivo ou o consentimento positivo dos súditos. Trata-se duma visão superficial do problema. Devendo a ação dos homens ser unificada, coordenada, para que do esforço de muitos resulte um esforço único, a autoridade é uma das condições da vida humana. Baseia-se na própria natureza das coisas, consequentemente em Deus, princípio da nossa natureza e do nosso ser.
- * Porque é Autor de tôdas as coisas, Deus é Supremo Senhor; Sua autoridade é soberana; quis, porém, associar os homens à Sua ação no mundo. Reside aqui a grandeza da missão do chefe: a sua autoridade participa da autoridade divina.
- * Não há dúvida de que o "espírito de grupo" é coisa excelente. Um chefe, por mais dotado que seja, não pode saber tudo, tudo conhecer e ver; e o zêlo pôsto no trabalho por todos os seus colaboradores estará em proporção com o sentimento que tiverem da sua responsabilidade na obra que têm de realizar. Há, no entanto, uma falsa noção de equipe, que pretende fazer dela um absoluto absorvente e condicionador do papel do chefe.
- * Um grupo sem chefe é um absurdo, mesmo — e sobretudo — se é constituído por pessoas de grande valor. Quanto mais forte fôr a personalidade dos membros do grupo, mais necessidade há dum chefe para canalizar as suas energias, orientá-los para objetivos determinados, aceites por todos, e ajudá-los a sincronizar a sua ação; doutro modo, correr-se-á o risco da perda de forças, da dispersão de esforços, da invasão do campo alheio e, sobretudo, das brilhantes tiradas individuais, sem atender ao vizinho, o que como resultado compromete a harmonia e o equilíbrio do conjunto.
- * Nada se adianta em imaginar que mandar é fácil e que, com um rosto hermético e uma voz imperiosa, está ganha a batalha. Para ser chefe, há que possuir aquêle amor do próximo e aquela cultura que permite conhecer os homens e prescrutar os mais íntimos recônditos da alma. Torna-se necessário pertencer também àquela aristocracia espiritual que tem por divisa: servir. Mas servir desinteressada, perseverante e corajosamente — consequência de convicções, entusiasmo, caráter.

A MISE-EN-SCÈNE DE HAMLET

NINA GOURFINKEL

Tradução de Cezar Tozzi

EXISTEM documentos, breves e fragmentários na aparência, que, uma vez decifrados, fixam com exaustiva plenitude pontos importantes da história. Como exemplo disso, temos o estenograma de um debate entre Stanislavski e Gordon Craig ou antes, de uma de suas intermináveis discussões que, durante anos, se estenderam em torno da *mise-en-scène* de Hamlet, por Craig, no Teatro de Arte de Moscou, em 1911.

Esse estenograma (*), apanhado pelo diretor L. Soullergitski, assistente de Stanislavski, a 24 de abril de 1909, refere-se ao estudo da 3.^a cena do primeiro ato da tragédia. Nestas poucas páginas dois mundos, dois homens, duas concepções profissionais e artísticas defrontam-se e o choque delas revela a cisão fundamental que, atingindo a maturidade trinta anos após, divide atualmente os defensores do figurativo (no sentido mais amplo de sua acepção) e do abstrato.

Reportemo-nos à data do debate: 1909. É a época em que havendo o simbolismo aberto a brecha, por ela irromperam num universo até então submetido às leis da razão, o inconsciente, o subconsciente e o ininteligível. Moscou que se encontrava então bem adiante de Paris, celebrava Picasso, Matisse e Braque, deslocando Hauptmann, Maeterlinck e os escandinavos.

Stanislavski, cujo teatro já contava dez anos, conquanto se houvesse afirmado como mestre do realismo psicológico, não se mostrava satisfeito. Tinha ciência dos apêlos provindos da transcendência do realismo, mas o seu temperamento artístico o impedia de encontrar o caminho que para lá demandasse. Escrupulosamente honesto em sua arte, tem um gesto que raramente se vê: abre as portas do seu teatro a um inovador estrangeiro. Já que Gordon Craig não pode montar Hamlet na Inglaterra, fá-lo em Moscou.

Além disso, Stanislavski põe-se êle mesmo a serviço de Craig: torna-se o intérprete — amiúde contrariado, mas sempre de boa-fé — dos desígnios do inglês para com sua própria companhia. Dia a dia discute com êle, longa, pacientemente, cena após cena, personagem após personagem, cada pormenor da tragédia e anota seus comentários, a ponto de constituir com êles um livro de "direção".

Entretanto, os dois homens estavam longe de entrarem em acôrdo.

Gordon Craig não era um profissional; não se encontrava preso às necessidades práticas imediatas da realização. Era um artista livre, gravador, desenhista, construtor de um teatro do futuro que êle antevia como uma **arte em si mesma**, "liberta do jugo da literatura e da pintura", liberta sobretudo da "reprodução da vida", um teatro todo de sugestões onde o movimento, o cenário, a voz valerão por si mesmos, graças à sua forma autônoma. O texto, com o seu sentido e sua interpretação, é bom para ser lido mas no palco não constitui senão um pretexto. Para conduzir o ator a tais alturas de abstração estética, Craig solicita-lhe se desumanize, remontando à "arte pura" do marioneta.

Tais idéias, expressas nos ensaios de Craig, surgem no decurso do debate que se segue. Segundo êle a cena discutida — a que serve justamente de apresentação psicológica da família de Polônio — é secundária a ponto de se dispensar de precisar-lhe a direção, limitando-se a algumas observações gerais. Stanislavski tem um ponto de vista oposto.

Craig deseja que se deslize sobre essa passagem, tornando-a quase estática, com prejuízo do "efeito", isto é, com prejuízo para o público.

Frente a essa ativa concepção, vemos Stanislavski, profissional do teatro, aceitando suas leis e suas servidões, amante do texto, respeitador do público, idealista democrata como sabiam sê-lo os melhores representantes da *intelligentsia* russa (seu teatro porventura não se intitulara no começo "Artístico e Acessível a todos"?)

Como êstes dois homens se entenderão sôbre a interpretação do personagem de Ofélia, principal assunto do debate?

"Não passa de uma tôla", afirma Craig e é vão o protesto de Stanislavski de que uma tal Ofélia diminuiria Hamlet. O russo é destituído de astúcia. Não compreende nem o julgamento de Craig sôbre as heroínas de Shakespeare, nem a repugnância dêste em admitir que Hamlet ama Ofélia, nem a importância atribuída aos papéis de Rosenkrantz e Guildenstern. É que para êle importa sômente a tragédia do príncipe, filósofo assassino, com exclusão do complexo fundo estético sôbre o qual a situa Craig, um fundo de Sonetos de Shakespeare, de poemas de Swinburne, da tradição das "hetairas" dos colégios universitários britânicos.

Essas considerações literárias, técnicas, generalizadas, entrecam-se violentamente. A boa-fé de Stanislavski não é suficiente. Como estranhar então que a representação de Hamlet tenha resultado em um insucesso? Gordon Craig já declarou considerar Shakespeare irrepresentável. Se o fêz representar em Moscou, terá sido por razões accessórias e a fim de verificar suas teorias.

Em verdade, o insucesso de Hamlet em 1911 foi mais fecundo do que certos êxitos. Stanislavski obteve a libertação de seus escrúpulos: de consciência tranqüila, pôde retomar as vias clássicas do teatro russo, realista e psicológico. Craig, por seu turno, consolidou sua atitude negativa. Hoje em dia, retrospectivamente, podemos verificar que se o seu Hamlet não teve senão pouca repercussão sôbre a arte teatral propriamente dita, em compensação, dentro da ordem evolutiva da arte em geral, marcou uma etapa importante de desmaterialização.

(*) Publicado no ANNUAIRE DU THÉÂTRE ARTISTIQUE DE MOSCOU, vol. I, 1944.

DEBATE ENTRE GORDON CRAIG E STANISLAVSKI

CRAIG — O caso passa-se com a família de Polônio. Quereria que esta família se distinguísse de tudo o que precedeu... No fundo, Laertes não passa de um Polônio-zinho...

STANISLAVSKI — O que distinguirá a família de Polônio? Terá de ser simpática?

CRAIG — Não, antes absurda, estúpida...

STANISLAVSKI — Mesmo Ofélia?

CRAIG — Receio que sim. Precisarâ que ela seja ao mesmo tempo bela e estúpida. Eis o difícil.

STANISLAVSKI — Deverâ ela ser um tipo negativo ou positivo?

CRAIG — Eu diria incerto.

STANISLAVSKI — Não receia que o público, habituado com uma Ofélia simpática, ao vê-la estúpida e desagradável vá julgar que o teatro a deformou? Não seria melhor ter prudência?

CRAIG — Bem sei.

STANISLAVSKI — Não demonstraremos melhor tato tornando-a simpática e agradável em conjunto, não mostrando sua tolice a não ser em algumas passagens? Convirá tal procedimento?

CRAIG — Sim... Entretanto, parece-me, assim como a família tôda e sobretudo neste quadro, seja ela terrivelmente insignificante. Não é senão quando começa a perder a razão que vai se tornando mais e mais positiva. Todos os conselhos de Laertes e do pai, dados a Ofélia, revelam espantosa nulidade.

STANISLAVSKI — Deverá o público ver tais figuras pelos olhos de Hamlet ou pelos seus próprios? Hamlet encontra-se ausente da cena.

CRAIG — Mas não há tanto que ver!

STANISLAVSKI — Não irá o público perder o fio da ação?

CRAIG — Não creio... O que acha?

STANISLAVSKI — O público moscovita adora descobrir os erros do diretor e aproveitaria tal ocasião.

CRAIG — Isso não tem importância.

STANISLAVSKI — Sem dúvida. Entretanto, em ocasiões semelhantes se tem verificado ser o público capaz de esquecer o que o espetáculo tem de bom somente para demonstrar conhecimento do texto.

CRAIG — Não há-de querer, certamente, apresentar uma Ofélia bela, pura, educada, como habitualmente se faz. Nesse caso, segundo penso, não existiria tragédia.

STANISLAVSKI — Não refleti muito sobre isso. Mas estou habituado a considerar Ofélia — e também é essa a explicação de nosso crítico Bielinski (1) — como um ser um tanto insignificante, mas doce, capaz de deixar-se morrer, mas inapta a um protesto, a uma ação. Não obstante, Bielinski a considera poética.

CRAIG — Que o seja! Mas como pode esse crítico considerar poética Ofélia ou Desdêmona, conhecendo Cordélia?

STANISLAVSKI — Comparando Ofélia a Desdêmona, Bielinski acha que a segunda poderia...

CRAIG (**interrompendo-o**) — Eu diria que não passam de duas bobinhas.

STANISLAVSKI — Aí então é que não haveria tragédia.

CRAIG — Hum... Aliás, Ofélia tem pouco que ver com a tragédia. Não tenho simpatia alguma por ela. As únicas com as quais simpatiso são Cordélia e Imogênia.

STANISLAVSKI — E como Shakespeare considera Ofélia?

CRAIG — Tal como eu, acho.

STANISLAVSKI — Não estou de acôrdo. Se Ofélia não passasse de uma tolinha, diminuiria a Hamlet.

CRAIG — Sua única utilidade consiste em tornar a peça um pouco mais estética. Apenas isso. O crítico inglês Johnson (2) acha que ela é bôba desde o princípio, desde a infância. Talvez se houvesse assustado com algum garoto, a cavalo de algum muro, que lhe tivesse feito carêtas.

STANISLAVSKI — Se Hamlet rejeita uma bôba, isso não terá interêsse, mas se está absorvido pela sua idéia a ponto de renunciar a uma jovem bela e pura, então aí haverá tragédia.

CRAIG — Não o creio. Trata-se de um serzinho insignificante.

STANISLAVSKI — Mas por que a teria amado?

CRAIG — Ele não amou senão aquilo que imaginara. Uma mulher inventada.

STANISLAVSKI — Teria de explicar tal coisa durante os intervalos.

CRAIG — Hamlet é um imaginativo. Igualmente imaginou que Rosenkrantz e Guildenstern eram seus amigos.

STANISLAVSKI — Jamais Hamlet viu nêles amigos seus. Procura-se apresentá-los assim em cena, mas trata-se de um erro. Ele não ama senão Horácio.

CRAIG — O erro de Hamlet consiste em crer que todos são puros como ele. Eis porque haveria de querer tê-los por amigos. Por exemplo, ele acolhe Rosenkrantz e Guildenstern com enorme alegria.

STANISLAVSKI — Isso não está no texto. Ele acolhe Horácio com ternura e aos outros dois, com frieza.

CRAIG — Um dos momentos mais intensos da peça é a aparição de Rosenkrantz e Guildenstern. Hamlet deseja tê-los junto de si. Haviam sido colegas de escola. Tinha-os mandado buscar para reviver sua amizade.

STANISLAVSKI — Não foi Hamlet quem os mandou buscar, mas o rei.

CRAIG — Sim... Mas êles foram educados juntos.

STANISLAVSKI — Com quem não somos nós educados! Isso não significa que fôssem amigos.

CRAIG — Sem dúvida. Logo que souberam que Hamlet não herdaria o trôno, passaram-se para o lado do rei.

STANISLAVSKI — São minúcias, muito importantes, sem dúvida, mas não passam de minúcias, enquanto que a idéia dominante deverá ser, segundo seu pensamento, a colisão de dois princípios hostis: o espírito e a matéria. Nossa tarefa consiste em encontrar em cena, por tôda a peça, um tom para a matéria e um outro para o espírito. Como um e outro serão exteriorizados? Não esqueçamos que tal exteriorização deverá impor-se pela imagem e não pelo raciocínio.

CRAIG — Não vejo senão um único homem livre em tudo isso, enquanto que os três personagens, Ofélia, Laertes e Polônio, estão sob a influência do rei e Ofélia, ainda por cima, sob a de Laertes.

STANISLAVSKI — Sim, são traços realistas e aos atores caberá interpretá-los através de um apoio na caracterização. A atriz (Ofélia) procurará fazer aparecer nesta cena a mesquinhez. Polônio é um cortesão capacitado, mas vil e baixo; sua maquiagem será humana, nem um pouco exagerada, mas seus modos, seu tom revelarão o cortesão vil. Será preciso fazer a cena com um realismo que chegue até à banalidade.

CRAIG — Crê assim?

STANISLAVSKI — Na presença de Hamlet, êsses mesmos personagens deslisarão um pouco para a caricatura, não cômica, mas trágica. Aí talvez o público poderá apreender sua intenção.

CRAIG — Preferiria não suprimir coisa alguma em Shakespeare, mas esta cena contém tão pouca coisa (3) (que será preciso sublinhar, pôr em relêvo de uma maneira ou de outra). Aprecio a maestria com a qual os italianos escamoteiam as passagens que nada têm de essencial, expondo-as com graça, sem se apoiarem nelas. Fazem-no tão ligeira, tão agradavelmente, como se jogassem pelota. Dêsse modo propiciam descanso ao público, ao invés de fatigá-lo inutilmente, habilitando-o a reagir fortemente nas passagens importantes.

STANISLAVSKI — Esta é sua impressão pessoal. De minha parte, não irei adiante. Êste modo de representar acaba confundindo-se com a procura de efeitos, como é costume fazer nas **tournées**.

CRAIG — Não tanto assim. Já vi pequenos conjuntos aplicarem êsse processo e o faziam com conhecimento de causa. É uma maneira plena de finura.

STANISLAVSKI — Um diretor italiano, organizador de **tournées** com pequenos conjuntos dêsses, contou-me por que agem assim. É que não possuindo muito talento o ator que faz Hamlet, os demais, para lhe servirem de ressaltos, deslisam sobre as passagens em que êle se encontra ausente.

CRAIG — Não é um conjunto preciso. Quero dizer, a habilidade por meio da qual se sublinha o que é importante com dois ou três traços característicos e deslisa-se por sobre tudo que é insignificante é uma particularidade da arte italiana; constitui sua força, não somente no teatro, como também na pintura.

STANISLAVSKI — É o sistema italiano em geral.

CRAIG — Sim, e acho que poderemos chegar facilmente até êle.

STANISLAVSKI — Para o conseguirmos, para que a cena se desenrole ligeira, sem deter a atenção, será preciso movimentar o menos possível. Dá vontade de pôr a todos sentados.

CRAIG — Mas já o estavam na cena precedentel

STANISLAVSKI — Não se esqueça de que o mais difícil para o ator é permanecer em pé numa cena vazia.

CRAIG — Então não o seil Acaso nesse momento não vê Ofélia fazendo maus modos, choramingando, sem experimentar grande coisa no íntimo, permanecendo em pé, sem se mexer, sem fazer gestos inúteis?

STANISLAVSKI — Conhece uma única atriz capaz de representar assim? Crê, por exemplo, que a Duse o saberia?

CRAIG (*rindo*) — Oh! A Duse voaria de um lado para o outro da cena!

STANISLAVSKI — Quem, então, o poderia?

CRAIG — Creio que possui não apenas uma, mas várias atrizes capazes de fazê-lo.

STANISLAVSKI — Não conheço senão uma única, mas esta não gosta de falar.

CRAIG — Quem é?

STANISLAVSKI — Duncan.

CRAIG — Oh, não! Esta não o saberia.

STANISLAVSKI — Já a vi... O que pede da atriz é muito interessante, mas somente possível a um gênio.

CRAIG — Qual de suas atrizes possui maior senso de humor?

STANISLAVSKI — Acredito que seja Mme. Lilina (4).

CRAIG — Creio que ela saberia fazê-lo... Apreciaria tanto que tudo se passasse sem movimentos, já que não existe ação, mas apenas conversas.

STANISLAVSKI — E por onde passará Laertes no momento em que sair?

CRAIG — Acho que toda a cena deverá desenrolar-se à direita do espectador. Segundo penso, à medida que a conversa aproxima-se do fim, todos irão insensivelmente deslocar-se, num movimento rítmico, em direção à saída, a mesma através da qual entram em cena. Em Shakespeare não existem sentimentos nem estados de alma a serem percebidos entre as linhas. Ele é por demais claro. Nas peças modernas, a atmosfera é criada geralmente menos pelas palavras do que por aquilo que está entre as linhas; em Shakespeare, são as palavras e tão somente elas a criarem a atmosfera.

STANISLAVSKI — Mas ainda assim é preciso levar o espectador a ouvir essas palavras.

CRAIG — Para isso faço tão simples o cenário. Preferia os movimentos mais simples e menos numerosos.

STANISLAVSKI — Por que julga fazemos tantos movimentos ao representar Tchékhev?

CRAIG — Porque assim deve emanar do texto.

STANISLAVSKI — Justamente. Tchékhev não tem movimentos. Nós movimentamos seus personagens exclusivamente para levar o público a acompanhar a peça e a escutar.

CRAIG — Sim, sim.

STANISLAVSKI — O mais difícil é colocar dois atores de pé e forçá-los a fazerem um diálogo sem se moverem. Imediatamente a cena torna-se teatral, não no bom sentido, mas banalmente teatral. Como fazer pra obter uma teatralidade artística e não desvirtuada? Em uma de nossas produções, "**Os dias de nossa existência,**" descobrimos um processo...

CRAIG — Mas aqui as palavras são belas por elas mesmas. A idéia está nas palavras.

STANISLAVSKI — Primeiramente não se esqueça de que essas palavras estão traduzidas e, portanto, não sendo mais tão belas quanto no original; em segundo lugar — e isso importa mais que tudo — para fazer escutar belas palavras, será preciso apresentá-las de maneira bela... Mas continuemos. Então, acho que nesse ato os personagens permanecerão todo o tempo sentados. Quero observar-lhe que sentadas as poses são mais ricas. De pé não há senão poucas possibilidades. Sentados, os atores podem mudar de pose muito facilmente.

CRAIG — Sim, mas preferia que houvesse o mínimo de movimento possível, em toda a peça. Gostaria compreendessem os atores que a feita de Shakespeare não exige grande variedade de poses e de movimentos. Não deverá, no entanto, acontecer que a procura da simplicidade os leve até a bizarrice. A substância de Shakespeare está nas palavras. Não será possível traduzir tais palavras na representação a não ser reduzindo ao mínimo os movimentos e as poses.

- (1) O maior crítico russo (1810 - 1848), cuja influência pode ser comparada a de Sainte-Beuve. (N. T. francês)
- (2) O estenograma traz "Jackson", mas trata-se certamente do Dr. Johnson, célebre shakespeareólogo do século XVIII. (N. T. fr.)
- (3) Ao que parece, aqui o estenógrafo enganou-se, pois a continuação da frase, colocada por nós entre parêntesis, está em contradição com o que Craig acaba de dizer. (N. T. fr.)
- (4) Espôsa de Stanislavski (N. T. fr.)



O PRODUTOR O DESENHISTA E O USO DA CÔR

NORAH LAMBOURNE

Tradução de
Heloísa Guimarães Ferreira

FIGURINOS e decoração do palco são aspectos do teatro pelos quais muita gente se sente atraída. Uns têm ambições de desenhar para o Convent Garden e se perguntam suspirosamente como tais alturas podem ser atingidas; outros têm a convicção de que, conseguida uma oportunidade, êles poderiam ter feito algo tão mais interessante do que Fulano-de-Tal fez com os figurinos da última produção de West End; outros ainda, mais humildes, vão ao teatro antes de mais nada para ver a peça e saem maravilhados com os quadros apresentados no palco e com o engenho e habilidade evidentes no guarda-roupa. Todos desejariam ir aos bastidores, às rouparias e aos camarins para ver como foram conseguidos os efeitos e se, vistas de perto, as roupas são tão perfeitas como parecem no palco.

Tôda essa gente tem necessidade de criar, seus dedos ardem para fazer coisas, e possuem, muitas vêzes, talento não desenvolvido para desenhar para o palco, talento que, se encorajado e dirigido, seria uma alegria para êles e um benefício para os outros.

Há modos certos e há modos errados de se considerar o figurino para o palco. Para começar, precisamos pensar com clareza sôbre os propósitos do figurinista de teatro; como êle difere de outros artistas, como difere do figurinista comum e como pode ajudar ou atrapalhar a produção de uma peça e o ator que nela toma parte.

Estamos evidentemente no caminho certo se consideramos a peça mais importante do que sua decoração, que o ator deve ser capaz de mover-se e sentir-se à vontade em sua roupa e que figurinos não podem ser tratados como coisa à parte da produção mas sim subordinada a ela. Se não podemos concordar com esta linha de pensamento (como o fabricante do marionete perfeito que não suportava vê-lo atuando), então devemos desviar nossos pensamentos do palco e dedicar nosso talento a desenhar costumes para museus de cêra ou a pintar quadros onde os personagens não possam tomar vida e se apossar das roupas que criamos.

O produtor e o figurinista de uma peça devem estar igualmente conscientes da função dos figurinos e devem trabalhar juntos na produção desde o começo. É êste o segredo da produção bem acabada, daquela da qual nos afastamos com um sentimento de satisfação pela perfeição e unidade do conjunto. O produtor sabia desde o primeiro ensaio as possibilidades dos figurinos e como êles poderiam ajudar a dar caráter e atmosfera à montagem, apontar movimentos e agrupamentos. O figurinista tinha lido a peça, e não apenas compreendido o enredo. Estava ciente das intenções do produtor no que diz respeito ao estilo da produção e conhecia bem o palco onde a peça ia ser apresentada.

É óbvia, para o figurinista, a importância de saber antes dos figurinos serem realmente planejados, se a peça será apresentada ao ar livre ou não, se numa plataforma do salão de uma escola, num palco de alguma profundidade com pros-cênio e amplamente iluminado, num palco em arena, no adro de uma igreja ou em qualquer outro lugar que possa parecer possível. Tudo isto condiciona, muito de perto, a natureza do figurino usado e apresenta diferentes conjuntos de problemas.

O desenhista dos figurinos pode também ser responsável pelos cenários, mas isso não é decorrência necessária. De qualquer modo é importante num estágio inicial considerar a natureza do cenário em relação com os costumes. Um cenário muito simples como um fundo de cortinas cinza neutro, ou um palco ao ar livre limitado por parede de pedras ou um grupo de árvores, dará oportunidade para côres, padrões e uma certa elaboração nos costumes que não será desejável onde o cenário em si mesmo, pela natureza de sua forma, côr e decoração, domine a cena.

Éstes os aspectos da produção que primeiro devem ser discutidos entre produtor e desenhista. Cooperação completa e desde cedo é a chave do sucesso final. Será muito tarde para começar a pensar em adquirir um conjunto completo de costumes, uma semana antes do ensaio de roupas.

Para o figurinista o próximo passo é criar um esquema de côres. Côr é idioma universal e tanta coisa pode ser dita por ela. Qualquer público reage a ela e se bem que poucas pessoas cheguem a analisar o esquema, todos estarão, em diferentes intensidades, conscientes de seus efeitos. A côr é valiosa para estabelecer atmosfera (côres e tons discretos e sombrios para cenas trágicas; côres alegres e vivas para comédia; contrastes violentos em cenas de conflitos, são exemplos óbvios) e também para sublinhar o caráter dos personagens quando nos costumes individuais.

Inteligentemente usada pelo produtor e figurinista, ela pode dirigir as atenções do público, acentuar uma ação importante e, certamente, tomada pelo valor imediato, realçar o quadro do palco e dar prazer aos olhos.

A côr no costume individual pode ajudar o ator a estabelecer ou sublinhar seu caráter e importância. Pode ser usada simbolicamente, mas deve ser usada como o autor da peça pretendeu. É errado, por exemplo, vestir um personagem secundário com a única côr viva no esquema quando ela ou ele está destinado a ser um no meio de muitos e não tem texto de alguma importância para dizer. Os olhos, naturalmente, seguem a côr viva (como seguem uma luz forte) e o público espera que aquêle que a usa desempenhe, ainda que momentaneamente, uma parte importante na ação. Sentir-se-á desapontado se isto não acontecer. Qualquer coisa no palco que distraia a mente do público da ação e argumento da peça é defeito de montagem, e tanto a luz como a côr podem causar isso.

A iluminação tem uma parte importante no esquema geral de côres e merece também considerações básicas nestes primeiros estágios de planejamento.

Não há regras exatas e precisas sobre côres que possam ou não ser bem sucedidas. O bom resultado é geralmente conseguido pela experimentação e adaptação às condições específicas que governam a montagem. É, entretanto, extremamente útil ao desenhista e ao produtor terem, como base para planejamento, uma coleção de pedaços de fazendas coloridas de várias contesturas e grossuras, um abajur de foco poderoso e as usuais gelatinas. Assim podem êles escolher um esquema preliminar e ver, com boa margem, como as côres e as superfícies comportar-se-ão sob certas condições de iluminação. Sòmente em casos extremos serão usadas gelatinas verdes, vermelhas e azuis fortes com a resultante diluição das côres e escurecimento de tom.

Por côr queremos dizer, naturalmente, os vários tons das côres puras — azul-claro, azul-médio, azul-escuro, azul-marinho, por exemplo. Uma peça pode ser vestida apenas em tons de duas côres contrastantes e dar, com a adição de branco e prêto, uma impressão de imensa variedade e riqueza. Diferenças de tecidos e efeitos obtidos pela aplicação de um tom e uma côr sôbre outros, na forma de padrão, faixas, franjas, stencils, etc., despertam interesse e beleza.

Uma côr pode ser tomada como clave e usada para um (ou talvez dois) figurinos importantes, sendo uma pequena quantidade dela usada, em várias proporções, como enfeite, para todos os demais costumes na peça. Isso une o quadro do palco de maneira surpreendente.

As côres neutras — castanhos, marrons, cinzas e tons escuros são importantes em qualquer esquema geral porque destacam a côres vivas e agem como as

estrias de chumbo nos vitrais.

Neste estágio do planejamento do esquema de côres, pode ser útil fazer um conjunto de pequenas figuras de papelão ou cartolina, uma para cada personagem da peça. Escreve-se-lhe o nome nas costas e cola-se na frente um pequeno pedaço do material básico em côr e tecido sugerido para o figurino. Se estas figuras são feitas em escala (0,5 ou 1cm. para cada 30cms.) e se há um modêlo em papelão do palco, êles serão valiosos para o cenarista e o produtor. Juntos poderão movê-los de um lado para o outro, arranjar grupos possíveis para momentos importantes na peça e planejar, com êste meio simples, uma série de padrões de côres que acrescentarão valor e significação à ação e prazer aos olhos. Isto é particularmente útil como método de planejamento do esquema de côres para um espetáculo ao ar livre ou produção que envolva grande elenco.

Finalmente o figurinista necessitará de uma espécie de cartão para assentar as côres e o material a serem usados em cada costume. O seguinte diagrama é uma sugestão para isto. Pedacos do próprio material são presos contra os vários nomes, preferentemente a côres indicadas por tinta.

material e largura								
	0,90m	1,20m	0,90m	1,20m	0,90m	0,90m	0,90m	0,90m
MARIA	vestido 7,50m	manto e capuz 2,50m						
JOSÉ			manto e capuz 6,30m	túnica 1m			mangas inter. 1,50m	fôrro capuz 1,80m
1º PASTOR			capuz 2m	manto 3/4 1,50m				túnica 2,30m
2º PASTOR	mangas int. 1,20m			cinto e calças 0,50m	túnica s/manga 1,80m			
3º PASTOR			túnica 2,80m		manto 4,50m		capuz 1,80m	barra túnica 1m
quant. total	8,70m	2,50m	11,10m	3m	6,30m	1,50m	4,10m	4,30m

Uma sugestão para o registro do figurinista, mostrando num relance os materiais e as quantidades necessárias para a produção, segundo o que se decidiu após o planejamento do arranjo dos personagens em cena. Durante a execução, o registro serve para que se possa conferir se tudo foi providenciado.

Os agrupamentos em cena e o esquema de côres podem ser planejados com o auxílio de bonequinhos de cartolina conforme a seguinte sugestão:



GRANDES MESTRES DO TEATRO

APPIA

ANDRÉ VEINSTEIN

OS primeiros trabalhos de Adolfo Appia datam de 1888. Aparecem mais ou menos como prelúdios ao vasto movimento de reação anti-realista, do qual Edward Gordon Craig será, anos mais tarde, o segundo grande promotor. Mas quer se tratando de Appia, quer se tratando de Craig, essa reação não traduz mais do que o aspecto negativo de seus trabalhos que têm por finalidade estabelecer os princípios de renovação que a arte dramática conheceu ao longo dos últimos sessenta anos, tentando devolver-lhe a autonomia, unidade, pureza e grandeza.

Nascido em Genebra em 1862, filho de médico e neto de pastor, Appia recebeu uma sólida formação musical, nessa cidade, depois em Leipzig, Paris e Dresde. Desenha e pinta por prazer. Seus estudos musicais levam-no ao teatro, que se torna para êle uma revelação de vocação. Vocação essa que se afirmará de forma decisiva ao descobrir a obra e as idéias de Wagner, fazendo do teatro a síntese dos meios artísticos de expressão, a arte total. Mas ao mesmo tempo Appia denuncia os defeitos que comporta o estilo absolutamente realista, próprio à execução cênica dessa obra sob a direção do próprio Wagner. Procura buscar os meios de reformar o teatro. Mas, após ter estudado história e manifestações recentes em Dresde, Viena e Paris, Appia, ao invés de constituir um grupo, de assumir a direção de um teatro, como fizeram Wagner ou o Duque de Saxe-Meiningen, Stanislavski, Max Reinhardt, retira-se para o campo. Invocará sua timidez. Com efeito um imenso esforço de meditação vai-se impor. Trata-se, nada mais nada menos, de derrubar fórmulas que trazem sucesso financeiro, adesão dos belos espíritos, a preocupação da moda. Trata-se de repensar o teatro inteiro. Mas essa meditação faz-se acompanhar de uma intensa busca concreta: esboços de cenário, encenações escritas. Em 1895 os primeiros resultados desses trabalhos são publicados em Paris sob o título de "A Encenação do Drama Wagnereano" (serão retomados e consideravelmente desenvolvidos num segundo trabalho que aparecerá em Munich, em 1899: "Die Musik und die Inszenierung").

Abandona o retiro muitas vezes. Em Paris, em 1903, monta para três representações privadas: "Astarte" (do "Manfred", de Byron). Três anos mais tarde: "A Rítmica", de seu compatriota Jaques Dalcroze é para êle uma revelação. Certos princípios sobre os quais se apóia o método, espalhado então pela Europa toda, completam e confirmam providencialmente suas próprias reflexões, visto terem por objetivo, segundo sua própria definição: «fazer uso desse teclado maravilhoso que é o sistema muscular e nervoso, a fim de tornar plásticamente um pensamento medido no espaço e no tempo.» Uma colaboração fervorosa estabelece-se entre os dois artistas (Appia desenhará para Dalcroze "Espaços Rítmicos", encenado em Hellrau, onde também é fundado um Instituto Jaques Dalcroze). Dois anos mais tarde é encarregado da "Festa de Junho"; em Genebra, onde aparecerá, em 1921, seu último trabalho: "A Obra de Arte Viva".

Um ano após sua morte (1929) seus amigos publicam um album de reproduções contendo seus projetos de cenários.

Essas "maquetes", esboços, concebidos na totalidade fora do teatro aparecem como a própria fonte das idéias e produções mais originais de encenações e cenografias modernas. Jacques Copeau nos apresenta como dois de seus mestres, Appia e Craig.

Constituído por todos os meios de expressão artística, o teatro total tão caro a Wagner tem uma natureza própria, não aquela, constituída por um dos meios de expressão: texto literário, música, representação, iluminação, mas sim pelo combinado de todos esses elementos. Essa representação não teria harmonia, unidade se não obedecesse a uma hierarquia. No alto dessa hierarquia, como meio direto de expressão, de ação dramática, situa-se a representação do ator. E como princípio interno de ligação entre as diferentes partes impõe-se o movimento rigorosamente tirado da partitura — se teatro musical, ou do texto — se teatro falado. Mas para traduzir o movimento, a música terá uma vocação verdadeira, no que expressará o movimento interior próprio aos sentimentos dos personagens, no que medirá e determinará, no espaço cênico, suas evoluções, suas atitudes e gestos. Por suas qualidades análogas de mobilidade e seus poderes de expressão irracionais, a luz será utilizada ao mesmo tempo, para criar o ambiente e para pôr em valor as qualidades plásticas do ator. Mas essa encenação exige uma renovação da concepção do espaço cênico: exclusão ou limitação de emprêgo de telas pintadas cujos motivos significam, informam racionalmente mas não expressam e exigem, para serem vistos, ser iluminados em detrimento do próprio ator. De mais a mais, colocados atrás dos corpos em três dimensões, essas telas apenas servirão para desconcertar o espectador, com sua superfície bi-dimensional. Assim, sem os tradicionais cenários o palco oferece ao corpo do ator, em função da ação, dispositivos construídos, arquitetados, praticáveis, rampas, plataformas, escadarias. Essa renovação da arquitetura cênica se inspira, igualmente em Appia, do desejo de fazer o público participar mais diretamente do espetáculo. A supressão do pano de boca e da rampa tradicionais são as primeiras medidas propostas. Depois — a fim de fazer que a arte participe de nossa vida — que se renuncie a idéia da divisão entre palco e platéia, dando lugar ao "espaço livre, vasto, transformável", partindo das mais diversas manifestações de nossa vida social e artística. Querer fazer do espetáculo um ato.

Essas idéias válidas para o lírico e também, segundo os últimos ensaios de Appia, para o teatro dramático, interpretadas, exploradas e redescobertas serão mais tarde revistas por Copeau, Gémier, Baty, Artaud, Pitoeff, Villar e mesmo certos cenaristas da televisão. Em muitos países reestudadas por movimentos tais como o expressionismo e o construtivismo servirão muitas vezes de pretexto a buscas formais sem os laços (que Appia queria "organico") com a obra interpretada. Desdenhadas por tanto tempo em Bayreuth, triunfam por fim anônimamente nos dias de hoje.

No fundo, não será pela intuição e pelo sentimento que se chega a tudo na nossa arte? A intuição e o sentimento é que fazem surgir tanto as imagens exteriores e interiores como a forma, as idéias, os sentimentos, a tendência política e até técnica do papel.

STANISLAVSKI

FORMAÇÃO CORPORAL DO ATOR
EXPRESSÃO CORPORAL (continuação)

V - O Contrôlo do Corpo

Exercícios de conduta e de disciplina pessoais.

JACQUES LECOQ

Mover-se à vontade, controlando cada parte do corpo, de tal maneira que dê impressão de um animal adestrado. É dessa forma que conseguimos o domínio dos gestos.

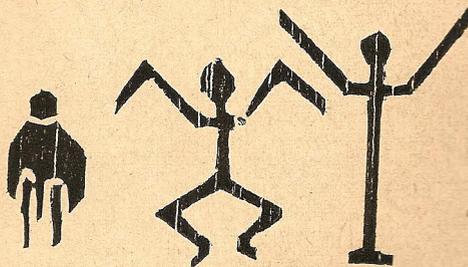
NOTA:

Todos êsses exercícios devem ser executados lentamente.

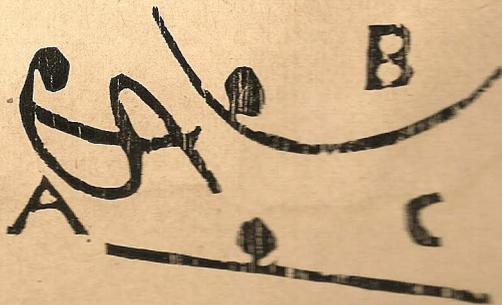
ECLOSÃO:

Partindo de uma posição chegar a uma outra, de maneira que o corpo participe — ao mesmo tempo — do movimento.

1) Agachado, ir se levantando até atingir a última posição, indicada no desenho.



2) Da posição A, atingir a C (pés e mãos tocando o chão ao mesmo tempo).



3) Da posição em pé, voltar a de agachamento, numa distância de 5m., (frente) de diferença da primeira, como se tivesse percebido um objeto, tivesse ido em direção a êle e o tivesse agarrado.

AFROXAMENTO:

Tomar um movimento natural, o andar por exemplo, é fazê-lo "ralentado" (em câmera-lenta).

O que fazemos naturalmente, inconscientemente, muda de valor no "ralentado" e somos obrigados a dar uma grande atenção ao controle de cada parte do corpo para lembrarmos como seria o gesto natural.

O "ralentado" tem grandes possibilidades expressivas. Dá ao gesto uma amplitude e uma profundidade, pois o sentimento, a sensação instalam-se no gesto.

O exercício do "ralentado" é rico de reflexões e aprendizado pessoal.

MOVIMENTO ONDULATÓRIO:

Refere-se diretamente à coluna vertebral, centro do movimento corporal. É dessa forma que a serpente se locomove, em ondulações. É também próprio do homem, quando nada, atira, etc. Compreenderemos a grande importância desse movimento que é a chave da expressão corporal. Por exemplo, para lançarmos um péso, a força do corpo se coloca no nível da bacia. A coluna vertebral transmite essa força aos membros superiores, em ondulações. As pernas servem para dar um ponto de apoio a essa força para se expressar.

Em todos os exercícios que iremos expor, é indispensável sentirmos o papel da coluna vertebral, no esforço de transmissão.

EXERCÍCIOS:

Sentar-se, deitar-se (evitando choques), brincar de jogar bola, um para o outro (sendo a bola imaginária). Quedas "ralentadas" (o mais difícil nisso: recorrer a um artifício, visto que não podemos "ralentar" o tempo da queda de um corpo.



- 1) Em pé, tendo os pés unidos, tronco flexionado, braços e cabeça pendentes. Joelhos para a frente, em seguida a bacia e sucessivamente cada parte da coluna vertebral e finalmente a cabeça, terminando o movimento.

NOTA:

A fim de facilitar o movimento, a princípio, executar o exercício frente a uma parede (a 10cms de distância), ir tocando nela, sucessivamente cada parte do corpo a começar dos joelhos.

- 2) Em pé, mesmo movimento, mas com menor amplitude.

- 3) Para ir dando cada vez mais destaque ao exercício da coluna vertebral, trocar de posição e fazer ondulações:

a) de joelhos.

JOGOS DRAMÁTICOS

O C I R C O

A "troupe" é composta de dois palhacinhos, doze palhaços grandes, duas bailarinas, dois cachorrinhos, um urso amestrado e seu domador.

O diretor apresenta sua "troupe"; cumprimentos, mesuras, cambalhotas etc. (Acompanhamento musical adequado). O cortejo desfila e sai.

Auxiliado pelos dois palhacinhos o diretor exhibe as habilidades dos cachorrinhos (meninas usando malha preta inteira, máscara e cauda): cumprimentam, pulam corda, dançam etc. Terminado o número os cachorrinhos sentam-se, sobre as patas traseiras, um ao lado do outro, à esquerda da cena. Entram logo em seguida os palhaços grandes carregando pesos (cartolina revestida de papel preto lustroso). Sob as ordens do diretor executam exercícios que consistem em fazer um esforço visível levantando um pêso irreal. Em dado momento o diretor chama a um canto da cena os palhaços, que abandonam os pesos. Aproveitando o momento de distração, os palhacinhos apoderam-se dos pesos (três ou quatro na mesma mão) para mostrar que se trata de um truque. Os palhaços, indignados, procuram alcançar os palhacinhos, que conseguem escapar. O diretor, aborrecido, ordena que o espetáculo continue.

Entram as bailarinas. Executam piruêtas sobre um fio de arame (invisível) equilibrando-se com as sombrinhas abertas. O diretor sorri satisfeito.

Voltam os palhacinhos carregando com grande esforço um enorme alter (balões de borracha). Enquanto se exibem, entram, distarçadamente, dois palhaços grandes, cada um com uma espingarda de brinquedo. Em movimento sincronizado, os dois atiram contra os balões que se esvaziam, revelando outro truque. Confusão: os palhacinhos perseguem os grandes. O diretor, furioso, ordena a saída dos palhaços e a entrada do urso e seu domador.

O urso (menino usando máscara de urso) sobe num cubo de madeira, dança, senta-se para comer (com um babador atado ao pescoço), etc. sempre sob a direção do domador. O diretor, sorridente, conduz o urso para um dos lados da cena, entregando-o a um dos palhacinhos.

Em seguida voltam os palhaços executando uma série de acrobacias cômicas. Os palhacinhos, curiosos, aproximam-se para ver, abandonando os cachorrinhos e o urso, confiados à sua guarda.

O urso aproveita a oportunidade para escapar. Atravessa sorrateiramente a cena e desce para a platéia. Súbito o diretor, voltando-se, percebe o perigo. Com um gesto interrompe o número acrobático. Os palhaços olham assustados. Dois dentre eles saem correndo e voltam carregando as espingardas. Apontam e quando estão prontos para atirar, o diretor os detém com um gesto. Surge o domador com uma corda na mão, persegue o urso e consegue laçá-lo. Na fuga, o urso machuca uma pata e caminha mancando. Penalizado, o diretor ordena que quatro palhaços façam uma "cadeirinha" para transportar o urso que geme de dor. A "troupe" acompanha a retirada do urso.

Desolado pela perda do mais belo espetáculo de sua "troupe", o diretor aproxima-se da "ribalta" e faz um pequeno discurso; desculpa-se e promete voltar logo que o urso se restabeleça, com um repertório completamente novo.

DRAMATIZAÇÃO NA ESCOLA

Para uma classe de Português

A LETRA X

ESTA dramatização poderá ser desenvolvida da seguinte maneira:

Um aluno, representando a letra **X**, convidará os colegas presentes a participarem com êle da brincadeira que constará do seguinte: Declamada por êle a primeira quadra, passará outro aluno a recitar a primeira estrofe, silenciando em determinadas palavras que, no momento oportuno, serão apresentadas por outros alunos, em pequenos cartazes. Essa palavra deverá ser lida, em voz alta, pelo auditório, que completará assim, em conjunto, o sentido dos versos. A apresentação da palavra poderá ser feita por meio de cartazes, escrita em quadro mural, indicada por meio de um mostrador, à guisa de ponteiro de relógio, ou ainda do disco de Newton, onde se apresentaria, vasado, um dos setores, de modo que deixasse aparecer a palavra procurada. Para cada estrofe é aconselhável modificar-se a maneira de apresentar as palavras, para que, havendo variedade de aspectos, seja evitada a monotonia. Tornar-se-á agradável passatempo, quando as crianças adquirirem rapidez na apresentação das palavras omitidas pelo declamador para que a sequência e o sentido não sejam cortados pela demora da pronúncia. A fase preparatória para a apresentação total da dramatização constituirá motivo de exercício e treino diário na sala de aula: o professor só passará de uma estrofe para outra, quando a anterior estiver perfeitamente dominada pela turma e tiver sido aproveitada em exercícios diversos, a relação de palavras correspondentes a cada estrofe e que acompanha êste trabalho. Cada professor, com a habilidade que lhe é inerente, poderá variar a apresentação das palavras quando proceder à representação final desta dramatização, para que, através dos alegres aspectos de tão útil passatempo, seus alunos dominem, com inteira segurança, o uso da letra **X** que apresenta, para a criança, sérias dificuldades, por suas diferentes modalidades de pronúncia.

Sou letra muito engraçada!
Gosto tanto de brincar...
As vêzes fantasiada
A vocês vou complicar.

1

A pronúncia sobe e desce
Sou **QC** ou **Z, C, S**
Sempre inconstante e variado...
Sei que cansa o **maxilar**
Êste esforço que é sem **nexo**
De palavras como **sexo**
Ou **tórax, box e complexo**
Ter você de pronunciar.
Não sou mesmo arrevesado?

4

Nem sequer pensem que eu tremo
Se chego até mesmo ao **extremo**
De em **S** me disfarçar.
Experimente e verá
Que é fácil ler **excedente,**
Texto, excesso, expediente.
É mesmo um treino **excelente.**
Sendo **X - S** dirá
Se tiver de se **expressar.**

2

X você me **deixará**
Em **xicara, feixe, xará**
Não é mesmo de fazer
Qualquer um ficar aflito?
S ou **Z** meu som lhe diz:
Guarde-me alegre e feliz
Sempre e sempre como um **X**
Em seu caderno bonito
Se tiver de me escrever.

5

Quando tenho o som de **Z**
Exausto fica você
O meu som **exercitando.**
Diga comigo: **exaltar**
Ou diga então: **exigir,**
Exemplo, exato, exhibir
Mas sempre é bom insistir
Que devem a êste **X** perdoar
Por estar sempre brincando.

3

Faça, a seu **próximo,** o bem
Diz a **máxima** tão doce...
Pois meu **auxílio** também
Benefícios não lhe **trouxe?**

6

TRAVESSURAS DE D. CEDILHA...

Objetivos - Emprêgo correto da cedilha, levando a criança a observar a necessidade de utilizá-la antes de **a**, **o**, **u**, quando o **c** tem som de esse.

Preparação - Confeccionar um flanelógrafo, isto é, um retângulo de flanela (1m x 0,80m); escrever em tiras de cartolina, cada uma de uma côr, as frases:

**De tranca estava a vizinha
Que na roca comentava:
- Vi a louca da Rosinha.**

Colar, em pedaços de flanela, as tiras de cartolina que, depois de bem sêcas, poderão ser seccionadas em cartões, de modo que cada cartão apresente uma das palavras das frases; recortar, em cartolina preta, algumas cedilhas, confeccionadas pelo mesmo processo, acima citado. Depois de prontos, tanto os cartões como as cedilhas aderirão, com facilidade, ao flanelógrafo.

Desenvolvimento - No local, numa das paredes mais visíveis, vê-se, bem estirado, um flanelógrafo. Ao lado, sôbre uma cadeira há uma cesta ou caixa, onde estão guardados os referidos cartões. Aparece **A**, que se dirige para o flanelógrafo. Retira da caixa os cartões e começa a arrumá-los sôbre o flanelógrafo. Quando está colocando a última palavra, surgem **B** e **C** que param em frente do flanelógrafo. **B** começa a ler em voz alta, as frases que ali se acham organizadas.

**De tranca estava a vizinha
Que na roca comentava:
- Vi a louca da Rosinha.**

A faz um gesto de surpresa e, levando a mão à cabeça, pergunta a **B**, em tom angustiado:

**A nossa amiga, Cedilha
Vocês viram por aí?**

B responde, solícitamente:

**Julgo que estava, há bem pouco,
Passeando por aqui.**

A, gesticulando, exclama, muito aflito:

**Deixou-me ela em apuros.
Fugiu não sei para onde.**

B, colocando as mãos na bôca, para conduzir melhor o som, chama em voz alta:

**Cedilha! Ó D. Cedilha!
Por que a senhora se esconde?**

Aparece, então, a **Cedilha** carregando uma grande bôlsa, e com a aparência de quem volta de um passeio. Diz:

**Pronto! Aqui estou! Que é que há?
Por que tanta confusão?**

A, segurando a **Cedilha** por uma das mãos, puxa-a para o flanelógrafo e pede-lhe, em tom de súplica:

**Cedilha, venha ajudar-me
A sair dessa aflição.**

A, apontando para as frases organizadas no flanelógrafo, dirige-se a **B**:
Leia depressa isto aqui.

B, lendo em voz alta:

**De tranca estava a vizinha
Que na roca comentava:
Vi a louca da Rosinha.**

C, num tom zombeteiro:

A vizinha andar de tranca?

E na roca? Não podia!... (dá uma risada e se afasta um pouco).

B, muito penalizado:

Meu Deus! E a pobre da Rosinha
Ficar louca, quem diria?

A, explicando:

Vocês estão enganados
Nada disso aconteceu.

C, aproxima-se rapidamente e pergunta em tom de galhofa:
E a tal vizinha de tranca?

B, curioso:

E a Rosa que enlouqueceu?

A, sacudindo a cabeça:

Houve, apenas, confusão
E vou dizer-lhes porque:

Sômente nestas palavras (aponta para as palavras tranca, roca e louca)
Falta a cedilha no c.

A Cedilha, muito risonha:

É só isto? Que alegria!

Vou logo tudo acertar.

Nas palavras apontadas

Cedilha vou colocar. (Retira, da bolsa, as cedilhas e vai colocar nas palavras indicadas.)

A, muito satisfeito:

Agora sim, podem ler.

C:

De trança estava a vizinha

B:

Que na roça comentava:

- Vi a louça da Rosinha.

A, num tom de quem se sente aliviado de um grande pêso:

Tudo afinal, resolvido. (Virando-se para a Cedilha):

Que falta a cedilha fez.

Cedilha, em tom de súplica:

Mil perdões, foi sem querer

Não farei isto outra vez.

A, abraçando a Cedilha:

Muito obrigada, Cedilha! (Em tom de advertência):

Mas agora não se esqueça:

Se eu estiver escrevendo

Você não desapareça.

A turma toda dirá, então, em côro:

O c antes de a, o, u

Vejam só o que acontece:

Leva logo uma cedilha

Quando tem o som de esse.

Mas antes de um e ou i,

Isto também é importante,

O c não leva cedilha

Já tem o som sibilante.

Experiências com um Grupo de Arte Dramática

ERA uma paróquia. Existia portanto um núcleo definido em torno dela. Sabiam o tanto quanto é possível no mundo de hoje o que pensar das coisas e dos acontecimentos. Havia pelo menos entre os componentes do grupo **aquêle** mínimo acôrdo que faz com que um trabalho em comum seja menos difícil do que costuma ser.

Uma coisa era patente: um grupo ali no bairro queria fazer teatro para o resto do pessoal... não lá muito dotado de vocação cômica. Duas coisas portanto se definiam: público, atores.

Três ou quatro estando de acôrdo era preciso arranjar quem os orientasse. Nascia o grupo espontâneamente. E por espontaneidade entenda-se aqui: não era um diretor quem os vinha procurar para determinada peça que desejava montar, idéia sua, movimento seu, dando chances a disponíveis (um grupo desse tipo — sem uma idéia motora, própria de alguns, sem espírito próprio, absolutamente "livre" de compromissos terá pouquíssimas possibilidades de sobrevivência. Terá a duração do entusiasmo do diretor. E êste, desprovido desse "intercâmbio" de entusiasmos e idéias verá pouco a pouco o esmorecer de suas fôrças, planos e idéias. Um grupo é bem verdade, não poderá nunca ser fruto de uma vontade única, mas sim, de três ou quatro vontades, em torno de um pensamento comum).

Havendo pois essa **espontaneidade**, cabia ao diretor "armar" o grupo a partir das seguintes perguntas:

- 1 - **Por quem seria feito** (conhecimento das possibilidades de cada um)
- 2 - **Para quem seria feito** (a que espécie de público se destinava)
- 3 - **Onde seria feito** (possibilidades materiais do local a ser ocupado. Palco e platéia).

Além das três perguntas, um perigo a ser evitado: a imposição natural de quem enxergasse um pouco mais. Poderíamos com isso chegar a um repertório incompreensível, cheio de diletantismo, ou cair noutro extremo: uma facilidade desmedida, numa ânsia de comunicação, não só com o público, mas com os próprios componentes do grupo.

Quanto às perguntas o "**para quem seria feito**" era evidentemente a coisa mais importante. A comunicação deveria ser estabelecida com uma platéia semi-operária, em São Paulo, cidade cosmopolita, onde o povo em geral perdeu qualquer sentido de tradição, tanto destas terras quanto de outras...

Quais seriam os textos que nos permitiriam ir além de simples monólogo, penetrando fortemente em conversas comuns, plenas de vitalidade e estímulo?

Sabemos quão difícil é hoje em dia achar-se tal obra. O teatro há muito que se tornou propriedade exclusiva de determinadas classes que o mantêm mais ou menos de pé: ora gira em torno à intelectualidade — que dêle exige mil e uma especulações, compreensíveis apenas para os iniciados — ora, muito pelo contrário, junto a um público fácil, burguês e bem nutrido que o obriga a problemas também fáceis, absolutamente desinteressantes à classe trabalhadora. De mais a mais, donde tiramos a razão **de ser** do grupo, aquela que paira acima das tribulações cotidianas, das possíveis injustiças, das escolhas não lá muito satisfatórias para um ou dois elementos?

Impressionara-nos a idéia de Leon Chancereal, que percorria a França com um grupo de escoteiros, buscando mais uma maneira "nobre" de divertir o povo e de tornar útil o ator, do que apresentar um espetáculo qualquer.

Utilizou-se para tal, de velhos textos conhecidos das diversas regiões percorridas, facilitados ao máximo (tanto na linguagem, quanto na própria duração), desejando um entendimento perfeito.

«Todo verdadeiro teatro é uma aventura interior. De vez em quando surge alguma coisa dessa aventura. É o espetáculo». Cumprir plenamente essa aventura era também uma das vontades. Dependeria muito do chefe, bastante dos componentes do grupo e muito principalmente do texto escolhido.

Portanto o que montar? O que servir da melhor forma possível à formação (nos dois sentidos) do grupo? O que seria bastante digno para "encarnar" dali há um tempo, as alegrias, os aborrecimentos passados, o próprio trabalho, o "crescimento" de cada um? Onde encontrar obra bastante rica — símbolo das grandes obras — onde cada pessoa, dos mais diferentes graus, pudesse, ora menos, ora mais, desfrutar-lhe uma facêta?

Começar pelo mais simples, pelo mais comunicativo, pelo mais rico em possibilidades inventivas.

É fácil perceber que restaram comum a todos, várias formas de fazer rir. E foi assim que tentamos, por primeiro, o caminho da farsa. "A Farsa do MAÎTRE PATHÉLIN", mas numa adaptação PARA O NOSSO MEIO (evidentemente muito bem adaptada). Era simples e podia servir de ponto de partida. Obedeceria portanto o trabalho a uma certa evolução (coisa importante: verificar a própria possibilidade e a possibilidade do grupo. Geralmente a inexperiência do animador e dos atores não resistem a três atos, a milhares de personagens que não são lá muito facilmente encontrados, a meses e meses de trabalho que na certa será falho. Por que não começar pois com um trabalho menor, de poucos personagens, que dará margem a coisa mais satisfatória?).

Vejam os dois textos: antigo e novo, para observarmos bem o seu "rejuvenescimento". «Pathélin, advogado, adquiriu um corte de fazenda do comerciante Guilherme, prometendo pagar-lhe sem falta ao anoitecer; o comerciante ficou satisfeito, pois vendera por doze **soldos** um tecido que não valia nem nove. Julgou-se mais esperto que o espertíssimo advogado... Este porém, à noite, quando Guilherme vem buscar o dinheiro é encontrado agonizante. Sua mulher assegura que há onze meses não sai da cama...

Logo em seguida a êste encontro, Pathélin é visitado pelo **pastor** Teobaldo que está procurando um advogado para defendê-lo das «injuriosas acusações» de seu patrão Guilherme, que o declara ladrão de ovelhas. Pathélin aceita e ensina ao pastor um astuto plano para facilitar a sua defesa. No "Tribunal", Teobaldo deveria responder a tôdas as perguntas de quem quer que fôsse, com ternos e indefesos balidos.

Assim foi feito. Guilherme, furioso, atormenta o juiz com reclamações da fazenda roubada por Pathélin, **carneiros** desaparecidos por culpa de Teobaldo e histórias de doença. O **juiz** o considera louco e a causa é ganha por Pathélin. O **pastor** porém, impressionado com o efeito de seus balidos, insiste em longos e eloqüentes "béees..." quando o advogado apresenta-lhe a conta de seus serviços.» (Cd. T. n.º 3)

A adaptação usada por nós (traduzida e adaptada de um texto já facilitado por Leon Chancereal): «Abdulla, turco de prestações, vende alguns metros de casemira a um certo advogado. Êste lhe promete pagar sem falta no dia seguinte. Ao chegar porém, para buscar o dinheiro, o turco de prestação vê, com espanto o advogado na cama, em pleno delírio, ora falando em idiomas ignoradíssimos, ora cantando, ao som de um violão, as mais disparatadas músicas. Abdulla sai assustado e topa com seu chacareiro Manoel, a quem pede conta de algumas cabras que andaram sumindo de seu sítio. Manoel sai assustado e não vê outro jeito senão procurar um advogado, visto Abdulla o ter ameaçado com queixas na Delegacia. O advogado ensina-lhe o truque. A tôdas as questões, deverá responder com um simples: "méeee". A confusão será também geral, e o Delegado declara-os loucos. Um provérbio para concluir: **Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão.**»

Atualizamos também as roupas. O advogado usou fraque, uma gravata vermelha para quebrar um pouco o preto e ao mesmo tempo simbolizar a cor de sua classe; usou também um anel bem grande no dedo. Abdulla, terno riscado marron, uma grande mala de onde tirava a mercadoria. O chacareiro, uma calça branca e uma cami-

sa bastante remendada — sendo os remendos de côres variadas. O Delegado, um terno branco e um chapéu de abas largas. O empregado, uma calça cinza e um avental riscado.

O cenário era composto de uma rotunda preta, uma porta e pedaço de janela sugerindo a casa do advogado. "Dentro", um estrado, coberto com uma colcha de côr viva, um banquinho, um violão prêso ao fundo. Quando o advogado se dirigia para a rua, uma cortina ia cobrindo lentamente êsse "cenário". Havia uns apliques de flanela, fazendo as árvores. Uma mímica de "andar" sugeria um passeio até aparecer o turco das prestações, com quem conversaria.

A mesma rotunda foi usada para a Delegacia, sendo que os móveis (a mesa do Delegado, os dois outros bancos) foram feitos com caixotes comuns, pintados de verde-claro.

Essa busca de maior comunicabilidade — condensação do texto, facilidade do linguajar — seria mais tarde tentada também com uma peça de Martins Pena, bastante dificultosa para aquêle bairro, para o qual "Guarda Nacional", "Império", etc., tornaram-se tão distantes como qualquer outra coisa estrangeira...

Falamos muito em **comunicação**.

Mas que seja ela tomada em seu sentido mais amplo. Não se trata evidentemente de querer apenas que tudo seja compreendido pelo simples fato de se compreender. Qualquer texto secundário, ou mesmo programas de rádio teriam essa virtude.

Gostaríamos — isso sim — que **compreensão** fôsse vontade muito forte de **texto vivo**, cheio de valores, ultrapassando monólogos, obrigando a diálogos e a um certo pensar que trouxesse ao teatro renovação e atualização constantes.

Por isso mesmo é que o Natal era para nós uma época privilegiada. Sendo ainda uma festa de todos (quando menos, no sentido fraternal) possibilitava não só uma união num tema comum, mas também uma série infindável de outras pequenas coisas: ora a rica imaginação dos autores a contradizer com a exigüidade do local, exigindo-nos uma síntese e conseqüentemente um trabalho de nossas idéias; ora a simplicidade requerida pelos temas, conduzindo-nos à força ao despojamento e muito provavelmente à sinceridade. O que mais desejar depois disso? Tendo-a como aliada é bem difícil ser vencido.

M. T. V.



O QUE VAMOS REPRESENTAR?

Três peças curtas

ESPALHANDO BOATOS

LADY GREGORY

Tradução de Alceu Nunes

Peça em 1 ato

ANÁLISE:

Um novo magistrado chega à aldeia, pronto para agir, segundo as mais sábias e últimas experimentadas leis criminalistas. Terá o que procura, percorrendo os arredores da feira do povoado, cujos habitantes têm como officio principal meter-se constantemente na vida alheia. De simples conversa a história atinge proporções enormes. Um dos feirantes só porque ouviu dizer que seu companheiro Bartley Fallon correu atrás de Jack Smith com um forçado (esquecido pelo último na barraca do primeiro), imagina logo ter havido séria briga entre os dois. Espalha a notícia entre os demais companheiros e a coisa vai aumentando. Alguns juram até que houve ferimento grave. Vão além: viram Kitty Keary, mulher de Jack Smith, estendendo um lençol na cerca de arbustos. («Não há dúvida: o lençol é para o morto...») Fallon na certa o matara com o forçado! E por que não seria a própria Kitty a inspiradora do crime? Um feirante afirma mesmo tê-la visto dizendo não sabe o que aos ouvidos de Fallon. («Talvez fossem juntos p'ra América.») A discussão cessa um pouco com a presença incômoda do "criminoso", de objeto de crime na mão (não conseguira alcançar Jack Smith) olhando espantado o alvoroço... Alguns minutos mais é o próprio "morto" quem vem interromper por instantes o falatório. Mas Mrs. Fallon é inabalável, mesmo perante a presença física da morte não consegue diminuir seus ciúmes. («Então sua mulher ia fugir com meu marido pr'a América?») Jack Smith avança sobre Fallon. Algemas nos dois! «Agora compreendo... fingindo-se de morto. É uma conspiração! Nas Ilhas Andaman houve um caso idêntico», conclui o "experimentado" magistrado. Bartley Fallon apavora-se diante disso. Prêso, na mesma cela de Jack, não há dúvida que o morto será êle. Mas dessa vez verdadeiro...

PERSONAGENS:

Bartley (o sem sorte. De uma inoportunidade quase triste); **Mrs. Fallon** (exuberante); **Magistrado** (uma crítica à sabedoria "sherlockiana"); **Jack** (impassível como todo aquêle que provoca um grande acontecimento sem muito o desejar); **Feirantes** (vivos, falantes).

CENÁRIO:

Êste ato único, que tem por cenário uma feira de aldeia da Irlanda pede alegria e vivacidade por parte dos intérpretes. Com relação aos personagens haverá contudo, bastante contraste entre a alegria de todos e a cara "desesperada" de Bartley Fallon sempre pronto a assumir uma desgraça seja ela qual fôr.

OS GRANDES ABORRECIMENTOS

de GEORGES COURTELINE
Tradução de Anibal Machado

RESUMO:

Uma conversa fútil entre duas jovens senhoras parisienses, abordando, num mesmo plano de seriedade — ou melhor: de falta de seriedade — os problemas mais diversos, tais como a infidelidade dos maridos, a desonestidade das empregadas, as festas, o maxixe, etc.

ESTILO DO ESPETÁCULO:

No limite entre sátira de costumes e farsa.
Elementos essenciais: ritmo, graça, elegância.

PERSONAGENS:

Gabriela e Carolina, duas jovens (aprox. 30 anos) senhoras parisienses, cada qual mais fútil que a outra.

CENÁRIO:

Elementos sugerindo o salão de **Carolina**.

ROUPAS:

De época.

QUEM PODE LEVAR:

Todos os grupos de amadores, para todos os públicos. Acreditamos, porém, que esta brincadeira — cuja duração é no máximo de 10 minutos — é mais recomendável como exercício do que como espetáculo. Parece-nos que somente duas atrizes de muita tarimba, muita técnica e muita elegância saberiam tirar alguma graça deste texto que pode ser simpático como ilustração de uma época, mas que nem por isso funciona como teatro. No mesmo gênero e sobre o mesmo assunto, "Antes da Missa" de Machado de Assis é incomparavelmente superior.



FARSA DO MANCEBO QUE CASOU COM MULHER GENIOSA

de ALEJANDRO CASONA

tradução de Walmir Ayala

RESUMO:

Um rapaz sem fortuna resolve casar com uma moça rica mas temperamental e de péssimo gênio. Prevenido pela família e pelos amigos, responde a todos que saberá domar a megera. Chegando em casa, depois das bodas, avisa a esposa que desejaria lavar as mãos. Esta não reage. O marido pede então ao cachorro que lhe traga água. Não sendo, evidentemente, atendido, mata o animal. Em seguida, recomeça a mesma cena com um gato e com um cavalo, matando-os também, e repetindo sempre que não admitirá dar ordens em casa sem ser obedecido. Quando, finalmente, se dirige à esposa com o mesmo pedido, esta, apavorada, obedece sem hesitar; de agora em diante, está claro que o marido dará ordens em casa, e que a mulher as acatará humildemente. Porém, quando o sogro do herói tenta experimentar a mesma política com a sua esposa, tão temperamental quanto a filha, a armadilha falha lamentavelmente, pois é necessário «puxar forte a rédea desde o princípio».

ESTILO DO ESPETÁCULO:

Farsa popular espanhola. Deve-se insistir sobre a cõr local e enriquecer o espetáculo com música espanhola.

PERSONAGENS:

Patrônio - uma espécie de narrador ou mestre de cerimônia. **O Mancebo** - rapaz pobre, porém seguro de si e astucioso. **A Moça** - o próprio pai a define como «áspera e geniosa como uma megera». **A Mãe da Moça** - mesmo caráter da filha. **O Pai do Mancebo** e **O Pai da Moça** - homens bons porém de personalidade fraca. **Comparsaria: Músicos e Dançarinos.**

CENÁRIO:

O espetáculo funcionará perfeitamente com apenas uma cortina de fundo e uns poucos elementos sugerindo as duas casas, a da moça e a do mancebo, e uma praça pública.

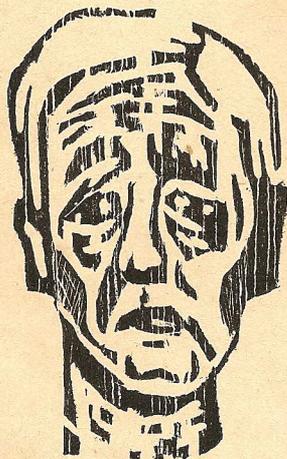
ROUPAS:

Roupas populares espanholas, que poderão contribuir bastante para o colorido do espetáculo.

QUEM PODE LEVAR:

Todos os grupos de amadores, para todos os públicos.

CARACTERIZAÇÃO DE VELHO



(cêrca de 60 anos)

De início, usar muitas linhas horizontais e verticais não ajuda muito a envelhecer um rosto. Há certos acessórios que devem ser usados sempre que possível:

- 1 - Cabeleira branca.
- 2 - Bigodes e barbas ajudam enormemente.

SOMBRAS:

As sombras são usadas para acentuar as cavidades (sob os ossos das maçãs do rosto, acima das pálpebras superiores, lados do nariz, cantos da bôca, têmporas). Para as sombras mais fortes (o que significa cavidades mais profundas) usar **Terra de Siena** misturada com **Chumbo**. Para sombras mais ou menos normais usar **Vinho** ou **Violeta** misturada com **Terra de Siena**; para sombras leves **Terra de Siena** com **base n.º 6**.

CÔRES DE RELÊVO:

Nessa altura é importante saber que, em caracterização, tôda zona escura vem acompanhada de uma zona clara.

- Onde usá-las?
- Como usá-las?
- Com o que?

Como já foi dito anteriormente, nas partes do rosto que se quer realçar, que são as maçãs do rosto, as pálpebras (dão ilusão de olhar apagado), queixo, dorso do nariz. Devem ser aplicadas com um pincel ou mesmo com o dedo, dependendo da habilidade digital, esbatendo suavemente tanto para a sombra que a acompanha como para o tom geral do rosto. Como as sombras, tais côres de relêvo sofrem diferença de intensidade. Assim:

- a) Relêvo muito forte — branco (reflete 100 o/o).
- b) Relêvo médio — misturar **base n.º 1** com amarelo (reflete 70 o/o).
- c) Relêvo fraco — **base n.º 2** (máximo de reflexão de 40 o/o).

Tendo já feito o "chiaro-oscuro" das sombras e relêvo, pega-se um lápis dermatográfico **marrom** e, por meio de contrações dos músculos faciais, traça-se muito de leve as rugas, esbatendo-se bem. Com um pincel fino e com a **base branca** faz-se contrastes junto às rugas (sempre o claro-escuro e sempre esbatendo). Por fim, com **Vermelho**, traça-se uma linha junto aos cílios inferiores (para dar a impressão de olhos cansados) e passa-se um pouco de **base 2½** nos lábios (lábios corados significam mocidade!). Fixa-se esta velhice com pó de arroz (sugiro **MAX FACTOR — Oliva ou Rachel escuro**).

PROBLEMAS DO NOSSO TEATRO

RUBÉN CASTILLO

AACREDITAMOS que o movimento amador de nosso teatro dá mostras de querer estacionar. Nada muito evidente ainda: mas é como se a medula estivesse atingida.

Existe ou não um estacionamento?

Desde que causas externas e internas provocaram o renascer teatral dos últimos tempos — firmado depois de 1940 — o movimento se desenvolveu quantitativamente (teatro, elencos, pessoas interessadas), mas seu crescimento qualitativo foi muito mais lento, apresentando já agora, sinais de detenção. As duas últimas temporadas e especialmente a atual, poderiam ser um sintoma.

Entre outras razões o "fator tempo" é de trágica importância. Na maioria dos casos o ator e o técnico apenas dispõem das horas imprescindíveis para ensaiar um espetáculo. Pouco ensaiado quase sempre.

Sabe-se que ator e técnico necessitam de outras coisas. Fazê-las sempre significa "sacrifício" de algo.

Êstes últimos anos apresentaram em Montevideú magníficas realidades. Dez salas que se levantaram com grande esforço, realizando um trabalho permanente.

Técnicos que melhoram seu ofício, espetáculos dignos, em geral, falando de uma superação e permanecendo um mês ou dois em cartaz, em vez daquelas escassas representações de uma década atrás. Instituições que têm vida estável, com atividades culturais diversas e um público mais numeroso e conseqüente que aquêle primeiro, composto de familiares e amigos.

Mas assinalar o positivo, reconhecer os avanços não se pode fazer por ignorância ou temor — que percamos de vista o panorama total.

A verdade é que existem muitos conjuntos, mas dificilmente podemos assinalar um Teatro equipado tècnicamente, dotado de elenco homogêneo, dono de sala de capacidade e comodidade, seguro numa linha de repertório. Podemos nos aproximar disso, nada mais.

Por outro lado já existem cêrca de quinze conjuntos estáveis. Não seria hora de pensar porque motivo, quase todo mês, aparece um novo elenco?

O crescimento quantitativo do teatro uruguiaio parece não ter permitido ou podido realizar-se no que diz respeito aos planos de vocação, humano e ideológico. Rapazes com mais "boas intenções" que arte, critério e formação, querem chegar de qualquer maneira, o mais depressa possível, nem que seja à glória efêmera da noticiuzinha no jornal ou a umas quantas aparições no palco.

Os sintomas de crise ou estacionamento aparecem no plano da formação técnica e humana da gente que faz teatro.

Isso impede que o movimento teatral se desenvolva interna ou

externamente, no que diz respeito, por exemplo, a aproximar-se de público mais numeroso. É quando o problema da profissionalização se põe na ordem do dia.

A época heróica suportou que jovens com vocação, após horas de trabalho ou estudo, trouxessem para o teatro suas inquietações e também seu cansaço. Nessas condições pode-se cumprir uma etapa, mas chega-se logo ao seu limite.

Se não são alteradas estas circunstâncias o ator ou o técnico de teatro não pode levantar seu rendimento, sua formação técnica, humana, ideológica e, como conseqüência, o nível qualitativo do seu teatro.

Fazer teatro no Uruguai, e fazê-lo a sério, custa muito mais do que, em geral, se supõe. Esta realidade incômoda começa a freiar uma evolução necessária e urgente.

Levantar o nível técnico e a formação humana é agora de importância fundamental. Vamos tentar assinalar algumas medidas possíveis: o caminho para o profissionalismo deve ser discutido sèria e corajosamente por cada grupo e pelo movimento em geral. Inclusive pela Federação.

Não estamos nos referindo à falsa profissionalização praticada por alguns grupos, aliás muito meritórios e respeitáveis, os quais, organizados em cooperativas, distribuem lucros, quando êsses existem, durante um ou dois meses por ano.

Estado e Teatro Nacional

O teatro, expressão artística eminentemente social, com projeções sociais, pode e deve ser considerado um cadinho, uma fonte de cultura. Não nos deve assustar, se soubermos fazer bem o trabalho, ir a fundo na questão das relações entre Estado e Teatro Nacional.

Se o Estado prevê o necessário para a escola, a universidade, a previdência social; se êle subvenciona esporte e carnaval; se protege indústria e produções que considera justo proteger, não vemos porque não possa o teatro uruguaio exigir o que lhe cabe.

Afinal êsse teatro pode ser algo mais que simples fuga para jovens sensíveis de outras atividades. Pode ser uma poderosa ferramenta de cultura, de vocação, de luta popular.

Mas o Estado não é uma abstração. É uma relação de forças. Partidos políticos e associações de classes formulando programas e fazendo exigências atuam sôbre êle ao estabelecer esta relação de forças que influencia na estrutura governamental.

Propomos o despertar político de um programa, uma plataforma que obrigue o Estado a preocupar-se sèriamente com o Teatro Nacional. E sem mencionar, por óbvia, a premissa de uma independência total que deve ser defendida pelas instituições no que se refere aos planos de orientação e seleção de repertório.

Também queremos deixar claro que não pleiteamos a ajuda tímida para montagem de um espetáculo, ou a supressão de algum impôsto, mas a política clara, aberta, de conjunto, que represente os interêsses da relação Estado-Teatro Nacional. E dizemos nacional porque sabemos das dificuldades existentes também no interior do país.

Outras medidas possíveis:

Não afirmamos que a relação Estado-Teatro resolverá o problema. Talvez nem a metade dêle. Mas poderemos conquistar posições até que haja um profissionalismo ideal que eleve o nível de qualidade (e por isto de possibilidades), do Teatro Nacional.

Por outro lado, deveríamos procurar conseguir imediatamente bôlsas para atores e técnicos com tôdas as garantias de um funcionamento melhor e maior contrôle dos resultados obtidos.

Quatro ou cinco integrantes do teatro uruguaio, por ano, se estudassem em lugares mais desenvolvidos ofereceriam, em pouco tempo, resultados estimáveis.

Professôres estrangeiros de valor reconhecido poderiam ser contratados e trazidos ao país. Temos bons diretores mas escassaz de professôres, que são necessários num meio sem tradição, nem experiência como o nosso. Um só professor por ano, contratado por várias ou por tôdas as Instituições, encenando algumas peças, dirigindo cursos especiais e seminários, nos traria grandes benefícios.

Da relação Estado-Teatro Nacional, poderemos conseguir importantes resultados econômicos que influenciarão as possibilidades materiais e estéticas do teatro e seus integrantes. Com bôlsas e professôres estrangeiros ajudaremos o levantamento do nível artístico. Enquanto isso a federação poderia buscar meios para editar sua revista teórica, de formação e informação, de publicação certa que ajudasse a situar, a definir e a polemizar o teatro.

Uma publicação séria e estável poderá fazer muito pela vocação de tantos jovens mal orientados e mal informados.

Ainda outra sugestão; que tôda atividade cultural hoje existente, pluralizada, dispersa, sem planificação (cursos e escolas dramáticas inclusive) se tornasse mais coerente e unificada. Resultaria maior atenção sôbre o que está sendo feito e um eco maior seria conseguido em volta.

Também o problema do público-repertório vem se tornando uma questão importante. Porque é preciso que não nos enganemos! (público médio, na sua maioria de pequena burguesia) em um milhão de habitantes mostra mesmo aqui na capital, uma realidade bem cruel.

Acreditamos que, abstraído que cada Instituição faça ou pense a respeito, as ações deveriam ser unificadas. A obtenção de salas maiores e estrategicamente localizadas apresenta, por motivos óbvios, grandes dificuldades. Poderíamos notar então as experiências com teatro ambulante, feitas na França, URSS, EEUU e até mesmo Buenos Aires.

Tentamos mostrar o que acreditamos ser o problema atual mais sério do nosso teatro. Um aspecto que pode estar relacionado, é certo, com sua etapa de crescimento mas que, se não fôr enfrentado agora, poderá provocar uma crise, num futuro muito mais próximo do que se imagina.

Possibilitar economicamente a existência do teatro uruguaio, preo-ocupar-se na elevação do seu nível técnico e de formação humana ideológica, são problemas a resolver... Aqui ficam algumas sugestões.

Extraído da Revista "TEATRO INDEPENDIENTE" n.º 9, janeiro de 1959

NOTÍCIAS

IV Congresso de Folclore

A Mesa Redonda sôbre Folclore e Teatro do IV Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Pôrto Alegre, em julho do ano passado, fixou conclusões que o plenário transformou em recomendações.

A primeira: «O IV Congresso Brasileiro de Folclore recomenda ao Serviço Nacional de Teatro, ao Teatro do Estudante e aos grupos amadores que incentivem e apoiem a representação de peças de inspiração folclórica ou que aproveitem motivos folclóricos.»

A outra: «O IV Congresso Brasileiro de Folclore recomenda aos autores de teatro o cuidado de, nas peças em que se verifique o aproveitamento ou inspiração do folclore nacional, recorrerem à colaboração de músicos intimamente ligados à temática folclórica e mesmo que façam imprimir, junto aos textos a serem cantados, a notação musical correspondente, o que facilitará a ambientação da peça onde quer que seja ela representada e evitará o desaparecimento da necessária característica nacional. Da mesma forma se procederá quanto aos figurinos, cenários, etc., dos quais se dará a devida descrição.»

«Antes de mais nada seja um bom
artesão: isto não impedirá de maneira
nenhuma que você tenha gênio.»

RENOIR

