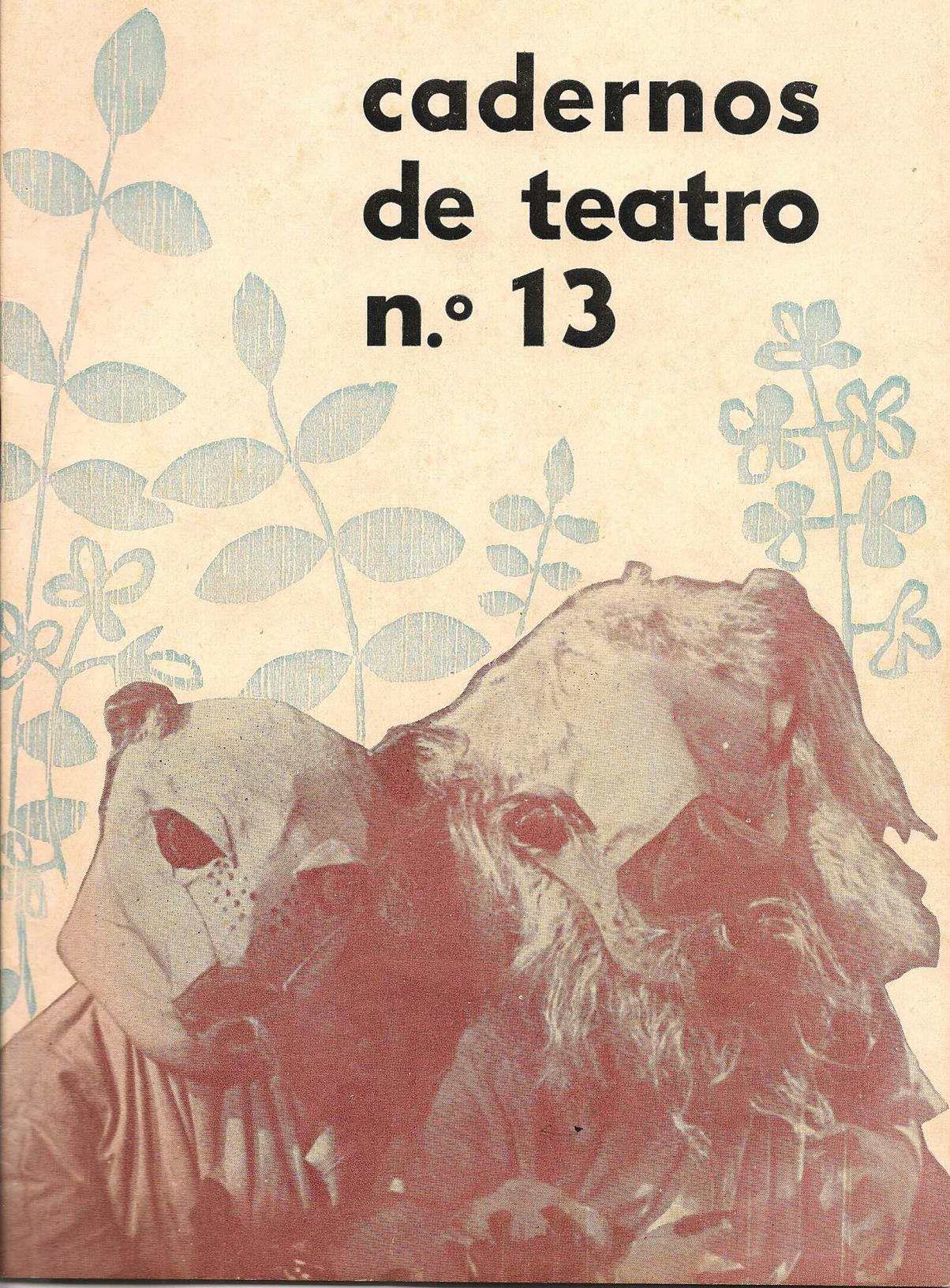


**cadernos
de teatro
n.º 13**



cadernos de teatro n.º 13 - 1960

Publicação de "O TABLADO" sob o patrocínio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC).
Av. Lineu de Paula Machado, 795 - Jardim Botânico - Rio de Janeiro

Diretor responsável: João Sérgio Marinho Nunes * **Redator chefe:** Maria Clara Machado * **Redatores:** Maria Tereza Vargas * Vânia Leão Teixeira * **Secretária:** Cordelia Torres * **Tesoureira:** Eddy Resende Nunes * **Colaboraram neste número:** Bárbara Heliadora * Leo Gilson Ribeiro * Maria de Lourdes C. Martini * Ophélia Santos * Virginia Valli * Ian Michalski * João Bethencourth.

Nossa Capa: Casal de Leões * Juarezita Alves e Paulo Nolasco na peça "Embarque de Noé" de Maria Clara Machado, encenada pelo "O TABLADO" em 1957.

Lay-out, ilustrações, composição e impressão: **Atelier de Arte**

A Propósito de Crítica

JOÃO BETHENCOURTH

O TEATRO DA PRAÇA iniciou sua temporada com a peça CÂNDIDA de Bernard Shaw. O espetáculo inaugural teve uma característica insólita: a de apresentar-se exclusivamente para os vinte e tantos críticos que compõem o corpo de crítica teatral do Rio de Janeiro. Reunidas estas pessoas num auditório que dá para mais de trezentas, a representação foi recebida, como não podia deixar de ser, com total frieza. Fracos aplausos soaram apenas ao final da representação e tinham nítida característica de polidez.

Nas representações subseqüentes, ao contrário, o público mostrou-se caloroso e participante e embora não tenhamos ainda elementos para um prognóstico quanto à carreira da peça, o contraste entre a platéia de críticos e a de público comum e gente de teatro salta aos olhos.

Este contraste e as circunstâncias excepcionais da estréia servem de fundamento e pretexto para as considerações a seguir. Pois seria tolo e fútil liquidar-se o caso com um dar de ombros e um comentário: "Os críticos são umas bestas" ou "O público é grosso". A nosso ver deu-se nesta apresentação primeira de CÂNDIDA um fenômeno que esclarece alguma coisa a respeito do teatro, em geral, e do funcionamento da crítica, em particular.

Que a idéia de dar um espetáculo apenas para os críticos é das mais infelizes parece-me fato incontestante: nem os críticos tiveram oportunidade de apreciar devidamente o espetáculo dirigido pelo Sr. Claudio Correa e Castro, nem êle e sua encenação receberam o julgamento a que têm direito. Pois é essencial ao ato crítico a participação no espetáculo e uma platéia composta apenas de críticos resistirá violentamente a esta participação. As naturais exigências mínimas que um crítico faz a um espetáculo (requisitos de cuidado, de bom gosto, etc.) serão (na presença de colegas e na ausência de uma massa amorfa de público não-crítico) multiplicadas por mil, tornando impossível ao crítico relaxar-se e divertir-se. São até ante-condições, por assim dizer, pois o crítico ideal sendo eminentemente participante, as circunstâncias em que exerce o seu ofício devem contribuir para que possa relaxar-se, sentar-se em sua poltrona inteiramente despreocupado, suspendendo qualquer parti-pris. Seu "relax" vem, entre outras coisas, disto: de que não tem preconceitos, não tem uma idéia rígida, prefabricada, do que deve ser o teatro, não prejudga êste diretor ou aquela companhia, não afirma que esta atriz nunca faz nada de bom ou que aquêle ator é sempre e invariavelmente fabuloso. A noção de que o bom crítico é quem senta na platéia para buscar defeitos e esquadriñar imperfeições é inteiramente errada, formidavelmente errada. O crítico ideal, por mais estranho que pareça, é a platéia ideal. Êle se constitui no espectador super-sensível, que percebe as coisas boas mesmo quando formuladas apenas em intenção, que é capaz de participar do espetáculo mais integralmente que o espectador médio, que vê tudo, que sente tudo, que é capaz,

"a posteriori" de escrever um relato exato de suas impressões. (1). (Leia-se, a respeito, o excelente livrinho de Christopher Fry: *An Experience of Critics*.)

Tais condições, é fácil concluir, não são conjuradas, quando um crítico profissional é colocado na companhia de vinte outros, encontrando nêles um eco multiplicado da tensão que sente em si mesmo. Pelo contrário, é a atitude negativa, a da alienação, da vigilância depreciativa, da catalogação de defeitos que se vê estimulada, e quem passa o tempo observando êste detalhe do vestuário ou aquêlê detalhe de marcação encontra-se fora do espetáculo e seu depoimento pouco se relacionará com o que foi apresentado em cena. E se isto não aconteceu com todos os espectadores da estréia de CÂNDIDA, inegável que circunstâncias propiciadoras de ante-crítica e não de crítica é que predominaram devido à ausência da platéia comum. Ora, se há dificuldade de participação, todo o resto é dificultado. Dificulta-se o ato de apreciação que é o ato crítico; dificulta-se a formação do objeto-experiência (gestalt) que o crítico irá formular em termos conceituais. (Sem experiência não há conceituação.) Tende-se a não gostar de nada, e não gostar de nada não é sinal de gosto exigente mas sim de falta de confiança no próprio gosto. Tende-se a liquidar sumariamente o objeto de crítica e isto não é crítica: poderá ser bom jornalismo, poderá ser, inclusive, excelente humorismo, virulento, cáustico, gozado — crítica não é. Tende-se enfim aos muitos vícios que o leigo atribui à severidade de julgamento mas que freqüentemente são frutos de intransigência, de preconceito, de noção rígida do que constitui e do que não constitui teatro.

O verdadeiro crítico, na sua atitude, aproxima-se muito da isenção e do ecletismo necessários ao cientista. O estudioso de ciências jamais poderá conceituar um fenômeno se o repele, antes de estudá-lo, por não se enquadrar em suas idéias de como deve ser a Natureza. Tal atitude é própria do crente, do seguidor de uma doutrina, do fanático, que toma por base determinados dogmas e recusa tudo que não corresponde a êles. Será então — no caso do crítico de teatro — apaixonadamente a favor (ou contra) esta ou aquela espécie de teatro, êste ou aquêlê estilo de peça ou de espetáculo. Encastelar-se-á no bastião daquela ou desta doutrina, no do realismo, no do teatro poético ou social, e daí arremessará seus vitupérios contra tôdas as posições que não coincidirem com a sua. Enquanto o crítico ideal é exatamente o reverso disto: é quem ama o teatro, é quem torna, por meio dêste amor, quase universal a sua sensibilidade. Não amor como manifestação sentimental, fazendo do crítico um bonzinho que gosta de tudo, mas amor como forma de conhecimento, não-recusa deante da experiência. E à universalidade de sua sensibilidade o crítico ideal dará particular relêvo, pois **o teatro tem o mais absoluto direito de existir por si mesmo e não apenas através desta ou daquela escola ou forma, ou servindo a êste ou aquêlê dogma político-religioso.**

O crítico ideal sabe disso: sabe que é sumamente perigoso para o teatro, mortalmente perigoso para o teatro, ser pôsto a serviço de uma crença ou de uma moral. A subversão dos valores será fulminante: a apreciação crítica passará a se fazer não em função do que o espectador experimentou, do que o artista propôs, mas sim em função da doutrina que se exige ao teatro servir. E os critérios críticos não serão mais estéticos e humanos mas sim políticos e totalitários. O teatro terá perdido a sua autonomia e não há maior desgraça para o artista que lhe dedica a sua vida e a sua vocação. Bertolt Brecht, a quem está tão em moda citar, afirmava, apesar de suas filiações evidentes, que a primeira função do teatro era DIVERTIR e que todo o resto era consequência. Vindo de quem vem, tal afirmativa vale por uma declaração de independência do teatro.

Ainda da noção de que "Crítico é Arrasar" decorrem duas atitudes fáceis e perigosas, das quais nem sempre se vê livre a crítica atualmente exercida no Rio de Janeiro. Da primeira: "Mais vale falar mal que falar bem" cremos ter tratado a contento nos comentários atrás; a segunda: "Mais vale não fazer que fazer" traz-nos de volta ao assunto que iniciou êste artigo: o atual espetáculo do Teatro da Praça e o tabú que se vem criando em tôrno de certos textos e certos autores. Quanto a êste último, a atitude convencional é a de que não temos um teatro maduro para a realização de determinadas peças, por exemplo, as de Shaw. E enquanto se defendem os méritos dêste ponto de vista, inspirados por uma saudável consciência do valor artístico de tais obras e do estrago que lhes causaria uma encenação inadequada, os argumentos que falam pela outra parte são inteiramente postos de lado. Ora, Shaw é, acima de tudo, um dramaturgo de soberbas qualidades técnicas, suas peças são pelo menos tão teatrais quanto as de autores ditos "comerciais". Mais: se as peças de Shaw apre-

sentam a dificuldade natural de todo bom texto (realizar integralmente suas possibilidades na cena) não deixam de apresentar iguais ou superiores facilidades. Embora possa parecer terrível iconoclasmo, a verdade é que as boas peças, de um certo ponto de vista, são mais fáceis de levar que as peças ruins porque, se por um lado elas exigem boa produção, sensibilidade e competência para trazer à tona todo o tesouro de poesia e emoção que contêm, por outro lado elas auxiliam com a sua dramaticidade natural e ritmo (mesmo quando interpretadas superficialmente) imensamente ator e encenador.

Julga-se com extrema severidade a companhia que ousa levar um clássico, quase como se fôsse preferível, por exemplo, levar um Sauvajon que um Shaw, porque saindo mal o espetáculo o "crime" cometido terá sido menor. A nosso ver, no entanto, existindo um mínimo de condições, compreensão por parte do diretor e alguma possibilidade por parte dos atores, não se deve ter medo da aventura de apresentar um texto de nível. «Cândida», «Arms and the Man», «The Devil's Disciple», são peças levadas por inúmeros grupos amadores e universitários, na Grã-Bretanha e nos EE. UU., e com razão. Havendo um esforço sério, mesmo que resulte insuficiente a montagem, o grupo aprenderá muito mais do que se tivesse encenado um dramaturgo inferior, e nas montagens seguintes a benéfica influência de um texto literário fará sentir-se sobre atores e diretores. Em Yale, em Carnegie Tech, no Neighbourhood Playhouse, nas mil escolas de teatro espalhadas pela América, os textos clássicos e os bons textos modernos são montados com a finalidade de melhorar as platéias e a de aperfeiçoar os atores. E nos muitos Community Theatres de que se orgulham tantas minúsculas cidades americanas de província não há temporada que não se jacte de apresentar pelo menos uma peça que seja considerada de valor literário.

Sou dos que acreditam que é um hábito que pode ser introduzido em nosso meio. Não acho, por exemplo, que a montagem do Teatro da Praça tenha prestado um desserviço a Shaw ou aos seus espectadores. Muito pelo contrário, a apresentação de CÂNDIDA contribuirá para educar um público cuja safra anual maior é a de chanchadas e raramente de textos de qualidade literária, que expressem experiências humanas num plano mais profundo. A pureza, embora seja uma virtude, pode, como toda virtude, tornar-se esterilizante, até mortal, se praticada para além dos limites do bom senso e da realidade. Se formos seguir critérios destrutivamente puristas, torcendo o nariz cada vez que Shaw não for levado como o é em Londres, Giraudoux como em Paris, ou Miller como em Nova York, acabaremos por voltar a endossar a chanchada como o único gênero verdadeiramente nativo e popular, capaz de ser montada com autenticidade e desembaraço.

(1) O conceito exposto é perfeitamente coerente tanto com a psicologia elementar de que só se pode conhecer o conteúdo das coisas experimentando-as — e não permanecendo do lado de fora em atitude de mofa — quanto com a mais complexa psicologia da "gestalt" que diz que o contato com a realidade só se efetua quando se forma a "gestalt" e sem isso o experimentador não viveu a experiência e continua alienado.

Trecho do artigo "CÂNDIDA E A CRÍTICA"
Transcrito do "ESTADO DE SÃO PAULO"



A ESCOLHA DO REPERTÓRIO

BÁRBARA HELIODORA

QUANDO um grupo resolve "fazer teatro", tem duas alternativas: ou leva qualquer "pecinha fácil", mal montada e pior ensaiada, que nada adianta a ninguém — ao contrário, cria um clima de antipatia na platéia — ou então começa com humildade e verdadeira dedicação e realmente contribui para êste grande movimento de melhor teatro no Brasil.

A escolha do repertório, portanto, é realmente importante e deve ser feita levando em conta principalmente três coisas:

O diretor

Os atores

A platéia

Se na sua cidade nunca se fez teatro, será insensato começar com o "Hamlet" de Shakespeare ou os "Seis Personagens à Procura de um Autor" de Pirandello, pois peças assim requerem grande experiência anterior dos três elementos acima citados.

Portanto, vejamos como devemos proceder quando nos decidimos a "fazer teatro".

Fatalmente haverá um animador da idéia e um pequeno grupo que lhe será mais ligado. Entre êstes estará o diretor, e será seu o problema de selecionar o repertório.

É necessário fazer um levantamento dos elementos com os quais se poderá contar, e já daí surgirão limitações insuperáveis na escolha da peça. Mas há peças boas para todo tipo de elenco.

Escolhidos já diretor e atores, pensemos na platéia, que é um fator importantíssimo. Um dos grandes fatores para o sucesso da peça é a habilidade da platéia em se identificar com o que acontece no palco. Para a platéia estreada é preciso que o tema apresentado seja muito acessível, para que possa realmente integrar-se no enredo e antecipe com prazer uma nova experiência teatral.

Isto não quer dizer que se deva começar com obras inferiores, do tipo "chanchada". Há muitas peças realmente boas que atingem todos os públicos. É preciso nem sobrestimar nem subestimar a platéia. Os problemas basicamente humanos são comuns a todos os ambientes. (Nestes Cadernos têm sido publicadas sugestões para o repertório de grupos novos.)

Quem quer fazer teatro, não deve pensar em termos de uma só peça. A 1.ª peça deve ser a primeira de uma série; é preciso que seja bem escolhida, bem ensaiada e bem montada, para que a platéia queira ver mais teatro.

Começar com integridade, embora humildemente, é o essencial. Evitem-se, a qualquer custo, os casos agudos de "estrelismo". Cada grupo deve ser uma unidade total, em que haverá rodízio de todas as funções. No palco ou nos bastidores, todos são igualmente importantes para uma produção cuidada. Com a continuidade das atividades do grupo haverá também evolução do nível da platéia. Assistir ao teatro requer hábito — quase diria treino — e a platéia guiada seguramente pela orientação

inteligente de um grupo dramático aos poucos ficará ambientada com as convenções e ilusões do teatro e, conseqüentemente, mais apta a apreciar peças de valor, mesmo que versem sôbre temas alheios ao seu ambiente normal.

Em resumo:

Muito cuidado com a seleção do repertório.

* Um diretor inexperiente terá dificuldades com peças de muitos personagens.

* Um grupo principiante não tem meios para executar montagens caras e nem mesmo cenógrafos experientes que possam encontrar soluções satisfatórias para cenários complicados.

* Atores estreantes, mesmo dotados de grande talento, são incapazes de fazer "grandes papéis", por falta de escola e experiência. Comecem portanto com peças de equipe, com vários papéis equilibrados, em que as situações por si auxiliem os intérpretes.

* Não há teatro sem público. Faça teatro para o seu público e dentro de algum tempo terá público para o seu teatro.

* Não apresse a estréia. Deixe que a peça fique realmente pronta. E quando tiver seu sucesso, lembre-se de que é melhor deixar o seu público esperar ansiosamente durante meses por uma segunda peça igualmente bem escolhida e ensaiada do que estragar um bom começo com um fracasso montado em três semanas.



«Quando aparece em cena um personagem bonito, bom, brilhante, altruista, etc., enfim, dotado de qualidades geralmente apreciadas, cada um dos espectadores - por vaidade - passará a se identificar com o personagem e terá automaticamente maior prazer naquela peça. Do mesmo modo, um problema por demais complexo ou alheio ao ambiente não permitirá essa identificação e será barreira insuperável para uma platéia estreante.»

ALLARDYCE NICOLL

GARCIA LORCA FALADE TEATRO

Resumo de quatro entrevistas com Federico Garcia Lorca, reproduzidas na revista "Théâtre Populaire" de maio-junho de 1955.

Tradução de Yan Michalski

A

MISSÃO do Clube Teatral de Cultura é de fazer arte. Mas arte ao alcance de todos. Estamos radicalmente opostos a estas sociedades exclusivamente recreativas cujas principais razões de ser são os seus bailes ou as suas pseudo-representações teatrais. Essas sociedades são tão nocivas quanto o "teatro em geral", êste teatro de hoje que oscila entre a imbecilidade cômica de rosa e a completa grosseria. É impressionante ver a Sociedade X com os seus pequenos programas sem valor e que, em vez de oferecer um espetáculo de qualidade, parece antes servir de pretexto às moças casadoiras que desejam ter uma chance de satisfazer suas legítimas aspirações. Qualquer autor de pecinhas escritas às pressas encontra imediatamente admiradores que fazem do seu nome a bandeira de uma entidade que canaliza os seus esforços no sentido de acentuar a lamentável decadência que foi imposta ao público.

O nosso objetivo é de fundar vários Clubes Teatrais. Tantos quantos forem necessários para suplantar essas pseudo-sociedades teatrais já existentes. Suplantá-las pela persuasão. Nada de brigas. As nossas representações serão suficientes para conseguir a vitória.

O importante é que êsses Clubes Teatrais comecem a representar obras que não são aceitas pelas outras entidades. Em outras palavras, a maneira das atuais associações de amadores revela que o público que as frequenta está atrasado de vários anos em relação aos espetáculos públicos. Essas associações só representam obras ultrapassadas, fáceis, sem nenhum interesse. Nestas condições, não podem nascer bons atores, e muito menos bons autores. O caminho é êste: conceder acesso ao palco a rapazes verdadeiramente talentosos e que, por uma ou outra razão (falta de cooperação, falta de proteção por parte das associações em questão) acham-se afastados. Acreditem que nada foi feito na Espanha a êste respeito sem que as pessoas interessadas tomassem consciência de que os autores existentes se esgotam ou desaparecem, e que é preciso preparar os seus substitutos.



É necessário um grande número de ensaios, e muito carinho, para conseguir o ritmo que deve governar a representação de uma obra dramática. Para mim, êste ponto tem um valor enorme. Um ator não pode ficar nem um segundo mais do que o necessário atrás de uma porta. Uma falha qualquer neste sentido produz um efeito deplorável. É como se na interpretação de uma sinfonia, a melodia ou um efeito musical surgissem a contratempo. Que a obra comece, se desenvolva e termine segundo um ritmo adequado, eis a coisa mais difícil de se conseguir no teatro.

As preocupações de ordem comercial estão muito distantes das minhas aspirações. Quando termino um dos meus trabalhos, só sinto o orgulho de ter criado alguma coisa, sem ter de resto a convicção de que se trata de um mérito particularmente meu, mas sim à maneira de um homem que descobre que é pai de uma bela criança. Afinal, trata-se de um dom que nos é dado pelo maior dos acasos. Aprendi do mestre De Falla, que é não somente um grande artista mas também um santo, uma lição exemplar. Ele tem o hábito de dizer: «Nós que exercemos a profissão de músicos...» A pianista Wanda Landowska ouviu um dia essas humildes e magníficas palavras do mestre e que tiveram, para ela, o efeito de uma heresia. Há pessoas que acreditam que tudo deve ser feito à medida delas, somente pelo fato de serem artistas: «Tudo é permitido ao artista, etc...» Eu estou com De Falla. A poesia é um dom. Eu exerço a minha profissão e cumpro o meu dever, mas sem pressa; quando se vai terminar uma obra como, digamos, quando se coloca o telhado de um edifício, há uma grande alegria em trabalhar devagar.



Eu serei sempre partidário daqueles que não têm nada, e a quem se recusa até a tranqüilidade dêste nada. Nós — refiro-me aos intelectuais educados naquilo que se pode chamar de burguesia abastada — somos chamados ao sacrifício. Aceitemo-lo. Neste mundo, não são forças humanas mas sim forças cósmicas que estão em luta. Diante de mim, é colocado numa balança o resultado desta luta: aqui, minha dor e meu sacrifício; lá, justiça para todos, mesmo com a angústia da passagem para um futuro que presenciamos mas que ignoramos. O meu punho abate-se, com toda força, dêste último lado.



Espero, para o teatro, a vinda de uma luz lá de cima; das galerias. Quando o público descer lá de cima para a platéia, tudo estará resolvido. A "decadência do teatro" de que tanto se fala é, para mim, uma estupidez. Os lá de cima são aqueles que nunca viram "Otelo", nem "Hamlet", nem nada. Há milhões de homens que nunca viram teatro. Mas como sabem vê-lo, quando têm a oportunidade! Pude ver em Alicante todo um povo em transe diante da obra-prima do teatro católico espanhol: "A Vida é um Sonho". E não venham me dizer que êste povo não sentia a peça. Para compreender o teatro, todas as luzes da teologia não são demais. Mas para senti-lo, o teatro é o mesmo seja para a senhora grã-fina, seja para a sua criada. Não foi sem razão que Molière costumava ler suas obras à sua cozinheira. É claro, há pessoas irremediavelmente perdidas para o teatro. Mas trata-se, naturalmente, daquelas "que têm olhos e não enxergam, que têm ouvidos e não ouvem". E são êles que vão quando, num palco, uma mãe vende a sua filha, como aconteceu em "Casa de Jogos" de Ugarte e Lopez Rubio.



O teatro sempre foi a minha vocação. Dei ao teatro muitas horas da minha vida. Tenho do teatro uma concepção pessoal e, até certo ponto, combativa. Teatro é poesia que sai do livro e se faz humana. Fazendo isso, ela fala e grita, chora e desespera. O teatro precisa que os personagens que aparecem no palco tenham uma roupagem de poesia e mostrem, ao mesmo tempo, seus ossos e seu sangue. Devem ser tão humanos, tão terrivelmente trágicos, ligados à vida e ao dia com uma força tal que descubram suas traições, façam medir suas dores, e que saia dos seus lábios todo o orgulho das suas palavras cheias de amor e de desprezo. O que não pode continuar, é a sobrevivência dos personagens dramáticos que sobem hoje ao palco, empurrados pelas mãos dos seus autores. Hoje, na Espanha, a maior parte dos autores e atores ocupam uma zona intermediária. Escreve-se teatro para a platéia, menospreza-se as galerias. Escrever para a platéia é o que há de mais triste no mundo. O público que vai a um espetáculo fica frustrado; o público virgem, o público cândido — o povo — não compreende porque o teatro vem lhe falar de problemas que estão sendo desprezados no seu meio-ambiente.



A verdade, do teatro é um problema religioso e econômico-social. O mundo está imobilizado diante da fome que arruína os povos. Enquanto persistir o desequilíbrio econômico, o mundo não poderá pensar. Eu o vi com os meus próprios olhos. Dois homens andam nas margens de um rio. Um é rico, o outro pobre. E o rico exclama: «Como é bonito o barco que estou vendo navegando no rio! Olhe para a beleza desta flor de íris!» E o pobre murmura: «Estou com fome, não vejo nada. Estou com fome.» Naturalmente.

A ATUALIDADE DE BRECHT

LEO GILSON RIBEIRO



COM a morte de BERTOLT BRECHT, em 1956, a Alemanha enterrou o seu maior dramaturgo e a nossa época perdeu a sua expressão teatral mais simbólica e mais viva. Atualmente, críticos cuja imparcialidade os coloca acima de partidarismos e propagandas ideológicas, interpretam, de maneira arguta e objetiva, a obra complexa e rica desse grande dramaturgo. Entre êstes, merecem destaque **Gisselbrecht** na França, **Willet** na Inglaterra e **Walter Jens** na Alemanha. Interessantíssimo também, para quem quiser conhecer melhor a atuação de Brecht como diretor de teatro, o livro publicado em Berlim oriental, sob o título de **"Theaterarbeit"**. Esse volume, enriquecido por preciosas e profusa documentação fotográfica, focaliza a preparação dos ensaios, a lenta e orgânica maturação de uma representação do célebre **"Berliner Ensemble"**.

Como um sismógrafo sensível, a obra de Brecht reflete os comosões interiores da sua concepção do mundo: a cada novo matiz da sua atitude política — sempre dentro do Comunismo — corresponde o início de uma nova fase artística. Os críticos costumam dividi-la em três fases ou, mais linearmente, em duas: antes e depois de seu estudo aprofundado do Marxismo, na Escola Operária de Berlim, em 1922. Durante a sua permanência em Munique, cidade para a qual se transferira cedo, Brecht sofre forte influência de **Buechner**, seu predecessor no processo de renovação da dramaturgia alemã. Este autor de extraordinário talento, morreu aos 24 anos, deixando-nos duas obras-primas: **"A Morte de Danton"** e um fragmento dramático: **"Wozzeck"**. Foi justamente a representação da tragédia moderna que marcou profundamente a sensibilidade do jovem Brecht. As suas peças dessa época: **"Baal"** e **"Tambores na Noite"** (premiada com o prêmio Kleist) denotam acentuados traços expressionistas e naturalistas, no seu pessimismo, no seu "culto do cáos" e no seu desespero perante a insolúvel condição miserável do homem.

É portanto a sua **"Ópera de Três Vinténs" (Dreigroschenoper)**, para outros críticos a ópera **"Mahagonny"**, que assinala o início da sua segunda fase. Brecht abandona esse expressionismo extremado — mais tarde ele renegará, artisticamente, esse período e passará a assumir uma atitude mais serena perante os problemas sociais que constituem o fundamento da sua complexa estrutura teatral. Nessa obra, ele ainda utiliza os temas citadinos, constantes na lírica expressionista de Heym e nos primeiros poemas de Stadler (dois poetas alemães do Expressionismo). Seus personagens são os marginais, as chagas da sociedade burguesa: as prostitutas, os bêbados, os mendigos, os ladrões, todos os derrotados na batalha social que constitui a "luta de classes" segundo Brecht. Ambientada numa Londres vista sob um prisma deformante, que só mostra os seus aspectos mais esqueléticos, essa peça integra-se na fase anglo-saxônica, em que o dramaturgo condenava os "choques de classe e de raça típicos das sociedades inglesa e americana". Já nas peças **"No Emaranhado das Cidades"** e **"Joana nos Matadouros"**, localizadas em Chicago, Brecht traçara um retrato amargamente sarcástico do capitalismo nos Estados Unidos. A sua Joana D'Arc, irreverentemente transformada em Joan Dark, fanática do Exército da Salvação, é um mero instrumento dos plutocratas, que utilizam a sua ingenuidade e a sua cegueira, da mesma forma que a Joana

D'Arc legendária «sucumbira aos mitos da Igreja e da Monarquia». Inspirada na **"Beggars's Opera"** (**Opera dos Mendigos**) de John Gay — uma sátira ácida da aristocracia inglesa do século XVIII e das óperas de Haendel — a ópera de Brecht obteve um sucesso fulminante desde a sua primeira apresentação em Berlim, em 1928. Musicada de maneira brilhante por Kurt Weill, essa blague, de uma pornografia irresistivelmente espirituosa, com os seus duetos e trios cínicos e hilariantes, constituía, na realidade, uma crítica mordaz e profunda de uma sociedade «prêsa a convenções hipócritas, mas que de fato só ama o seu conforto material e se mostra totalmente indiferente ao infortúnio alheio».

A partir de 1933, depois do advento do Nazismo e mais tarde impossibilitado de regressar ao continente europeu, assolado pela Guerra, Brecht vive no exílio. Da Escandinávia êle passa aos Estados Unidos, onde reside sete anos, regressando a Berlim em 1949, depois de breve permanência em Moscou. Transcendendo uma curta fase didática, em que adapta muito do estilo das peças japonesas "No" (verdadeiros rituais de ensinamentos religiosos e preceitos morais), êle produz, na fase final, as suas maiores obras-primas, tôdas decalcadas, generosamente, de idéias e enredos de outros autores. É a fase da sua maturidade artística, em que suas peças são apresentadas, em première mundial, na Suíça.

A sua **"Mãe Coragem"** foi inspirada num tema barrôco: a adaptação magistral da novela picaresca espanhola, feita por Grimmelshausen — o maior prosador alemão do período anterior a Goethe. O monumental **"Simplizissimus"** dêsse autor do século XVII, relata a evolução espiritual de um **pícaro** perdido no caos da cruenta Guerra dos Trinta Anos, em que metade da Europa se debatia em choques religiosos sob os signos da Reforma e da Contra-Reforma. **"A Alma Boa de Setsuan"**, peça situada na China, retrata a maldade e a hipocrisia humanas, que forçam os elementos mais frágeis da sociedade, neste caso a prostituta Shen-Te, a praticar a bondade, já que os ricos e os fortes são incapazes de sentir comiserção pela desgraça dos seus semelhantes.

Finalmente, a sua obra mais ambiciosa e talvez mais importante, o magnífico afresco que é o seu **"Galileu"**, contém — supomos que deliberadamente — traços autobiográficos. É como se Brecht, chamado a depôr perante o Comité de Atividades Anti-Americanas e o Conselho de Ministros Soviéticos, citasse nessa figura ímpar da dramaturgia contemporânea a sua própria rebelião contra a forma atual de intolerância e tirania: a opressão política do Estado. Se êle se insurgira contra os cânones vitorianos e anti-artísticos da cultura soviética — Brecht defendeu durante horas o seu ponto de vista, como artista, perante o Conselho de Ministros que criticara a sua **"Condenação de Luculus"** — o seu Galileu se insurge contra o aparato poderoso da Inquisição. A sua derrota perante o Tribunal Inquisitorial («Eu vi os instrumentos de tortura», declara Galileu) é a derrota de um ser humano acovardado pela ameaça dos tormentos físicos e da morte, mas a vitória final da Verdade é meramente retardada pela sua abjuração forçada das teorias científicas que conseguira provar.

Através de tôda a sua trajetória artística, podemos notar a mesma preocupação, que constitui o móvel constante da personalidade de Brecht, como ser humano, como ser político e como artista: — a transformação do "status quo" social. Utilizando conscientemente a dialética comunista, êle tenta revelar ao público «não um teatro digestivo... de belas ilusões...» mas sim o «choque de opressores e oprimidos». A sua intenção utópica e única é a de justamente **«transformar um mundo criado pelos homens»**. As suas peças são, portanto, verdadeiros **processos** instaurados contra uma sociedade «que ainda admite a anomalia prehistórica da propriedade e a existência de ricos e pobres». Os espectadores, como juiz supremo, deverão julgar se essa sociedade é justa ou se ela deverá ser fundamentalmente modificada.

Veremos que na obra de Brecht o imperativo moral da sua consciência coincide com as diretrizes da sua Arte, identificando, até certo ponto, a ética e a estética, como queria Henry James. O seu nome permanecerá como o símbolo de uma época animada por uma profunda consciência social e como libelo «contra uma sociedade que até hoje permitiu uma distribuição tão arbitrária quanto absurda de uma riqueza que, de direito, pertence, fundamental e intrinsecamente, a todos os homens». A sua mensagem artística é de importância para todos, comunistas e adversários do Comunismo, porque, sem violar jamais a integridade da Arte, ela expressa essencialmente a doutrina marxista. E, como é evidente concluir, o conhecimento dos móveis e dos propósitos dessa doutrina é a única arma de que dispõem os que a queiram defender ou combater eficazmente.

Transcrito do "DIÁRIO DE NOTÍCIAS" do Rio de Janeiro.

A EDUCAÇÃO DO ATOR

JACQUES COPEAU

O ATOR em cena quase nunca interpreta o real. Está sempre **imitando** a realidade. Pressente o efeito que poderá produzir mais tarde. Nos ensaios, por razões múltiplas (as vêzes até a falta incompreensível dos acessórios), nunca o vemos fazer o que fará na representação (um mínimo gesto, por mais elementar que seja, de forma autêntica). Acredita que dará tudo na representação, ou melhor, que na representação reencontrará por instinto o equivalente teatral. Mesmo os atores experimentados, conscienciosos e ordeiros não vão nunca até o fim de uma indicação nova. Desfiguram-na ao traduzi-la. Dir-se-ia que não ousam ou simplesmente que não se "deixam tomar", como se seus corpos em cena se encontrassem fora das leis da gravidade ou do tempo.

Não esqueçamos de acrescentar que a comédia moderna, literária, intelectual, de conversação ou de discussão empobrece de maneira singular os meios físicos do ator.

O que pretendemos dar aos nossos alunos é o conhecimento (na experiência) do corpo humano. Mas não se trata de formar atletas, por métodos apropriados. Aliás não poderíamos fazer isso nunca. Não se trata de desenvolver uma atitude ou uma afetação corporal qualquer, criando-se maneirismos estéticos em oposição a maneirismos anti-estéticos.

Torna-se necessário que obtenhamos de corpos normalmente desenvolvidos, uma submissão a qualquer ação que se vá empreender. Ao mesmo tempo, todo **movimento** deve ser acompanhado de um **estado de consciência** íntima, particular ao movimento executado.

O conhecimento e a posse dos movimentos do corpo, muito mais do que os movimentos de fisionomia, não devem proceder de mera imitação de si mesmo, ou de outrem, nem de imagens pintadas ou esculpidas. Sem que se ponha de lado a observação humana ou os conhecimentos estéticos da educação do ator, poderíamos acrescentar, que não será procurando reproduzir sinais exteriores de paixão observados num rosto, nem observando a alteração de seu próprio rosto num espelho que o ator regulará a intensidade de sua expressão dramática. É preciso que conheça interiormente as paixões que expressa, seja por experiência pessoal, seja por espécie de adivinhação própria do artista. É preciso que adquira o conhecimento anatômico, o domínio muscular de seu instrumento e seu próprio rosto. E de mais a mais não será estudando as obras primas da pintura e da estatuária que o ator realizará em seu próprio corpo a beleza plástica, se seu próprio corpo não procura a **consciência dessa beleza**, através do jogo natural de seus elementos musculares e articulares. Não basta ter observado de fora as atitudes e o movimento do artesão, do operário no exercício de suas respectivas profissões. É preciso ter experiência própria desses trabalhos. O artista dramático, em repouso ou em ação, possui um conhecimento interior do espetáculo que oferece. No momento em que expressa (paixão ou movimento dramático do qual é o intérprete) deixou de ser para ele objeto de estudo, mas não deixou contudo de ser objeto de consciência.

Nada de afetações, nem de corpo, nem de espírito, nem de voz. O que iremos procurar doravante é uma harmonia perdida.

Nada de atletismos rebuscados, arcaicos, por assim dizer, literários. Talvez o atleta completo tivesse o seu lugar na cena grega. Era produto de uma educação social, artística, religiosa, harmoniosa e completa. Hoje o atleta é um especialista.

FALO do corpo e das faculdades corporais de expressão. Algumas observações sobre o assunto poderão muito bem se aplicar à expressão fisionômica. **Ponto de partida da expressão:** repouso, calma, descanso ou "relax", silêncio ou simplicidade. Essa lição atinge ao mesmo tempo todas as divisões da interpretação. Seja na leitura em voz alta, seja na interpretação falada, na representação ou ação, o intérprete parte sempre de uma atitude fictícia de um trejeito corporal, mental, vocal. O "ataque" é ao mesmo tempo pensado e nem por isso suficientemente premeditado ou o que é ainda mais simples e mais grave: não é bastante sentido. **Não faz** o que **está fazendo** de maneira simples e com fé. Vemos muitas vezes, nos bastidores, certos atores exercitarem trejeitos para penetrarem na situação; outros ainda executarem saltos como preparação de uma cena pesada. Nos ensaios, quantas vezes retomam uma indicação que talvez tenham até compreendido, mas que absolutamente não os tocou. Ou então, quantas e quantas vezes retomam essa entonação, escutam-na, como quando se afina um instrumento. Isso é o mesmo que se olhar num espelho para ver se expressamos bem um sentimento. Sabemos, por experiência própria, que quando "atacamos" mal, quando começamos mal (personagem ou situação) é-nos impossível sair dêsse mal, seja qual fôr a vigilância exercida às nossas intonações e gestos, ou seja qual fôr nossa consciência ou vontade de escapulirmos. E quanto mais nos enervamos pior. Nunca nos **percebemos** mais do que nesses momentos. Evidentemente os piores atores são os que mais "se olham" e "se escutam". Um ator, em estado de extremo cansaço, pelo contrário, poderá entrar naturalmente em seu papel e não mais sair dêle durante toda a representação sem um mínimo esforço, renovando mesmo todas as intonações e mímica inconscientemente (pois tudo então lhe advém naturalmente). Dir-se-ia que entrou no personagem, na situação; é que em tais condições pensa muito pouco; não mais do que quando na vida real, para executar os movimentos costumeiros ou obedecer às reações naturais. A questão da sinceridade é muito complexa para abordá-la aqui. Mas sem analisá-la em seus elementos, sem precisar o que pode entrar na sinceridade artística de elementos não-sinceros, poder-se-ia dizer que em matéria de interpretação dramática nada poderia substituir a sinceridade, que sem dúvida não é apenas emoção ou alegria verdadeiras, no estado bruto, mas um sentimento de calma e poderio e domínio que permite ao artista (como já falamos antes) ser possuído pelo que expressa, tendo ao mesmo tempo poderes para dirigir tal expressão. Esse sentimento torna-se pelo menos alguma coisa de verdadeiro, de natural e seguro. Creio mesmo que tenha por ponto de partida uma espécie de pureza, integridade do indivíduo, um estado de calma, de naturalidade, de "relax".

Escrevi certa vez referindo-me a leituras em voz alta: «Ler em voz alta um texto que não foi antes "trabalhado" é tentar uma expressão modesta e sincera, isenta de qualquer "truque". É encontrar um pouco da ingenuidade. É, numa palavra abordar o pensamento do autor com fé e humildade. É submeter-se ao verdadeiro sentido das palavras. É colhê-las em sua frescura o mais perto possível de seu significado, sem nenhum acréscimo, a não ser a involuntária emoção de tê-las descoberto. Uma boa leitura, despida de afetações, eis o terreno livre para se construir uma interpretação sadia.»

Não sei como descrever, nem sobretudo como obter numa pessoa êsse "estado de fé", de submissão, de humildade que represento (de um modo geral em todos os pontos tratados) como dependente da cultura física ou intelectual, numa palavra: da boa educação. Não difere em nada dêsse estado de serenidade, calma e segurança sem afetação que se vê nos seres bem constituídos. Atualmente só me posso servir de metáforas compreensíveis para meus alunos; direi portanto: "texto ao pé da letra"... "nada de intonações"... "desabafem"... etc., etc..

Teremos sempre o que trabalhar na voz de um ator, nesse ronronar, nessa melodia pré-estabelecida, enfim nesse hábito ou atitude que êle chama de "minha personalidade". O mesmo se passa em sua fisionomia, gesto e porte. Provarei facilmente que a maior parte dos atores, muitos excelentes, não dispõem de mais de dois ou três gestos, duas ou três expressões fisionômicas (e evidentemente não me refiro a casos em que gestos e expressões não passam de "tiques").

O ator tem por hábito não ouvir. Na representação não ouve o interlocutor; donde advém que sua réplica nunca é resposta. No ensaio não ouve o diretor. Não dá tempo para que uma pergunta ou indicação o atinja — ou então deixa-se atingir por ela apenas em seu espírito. Seria preciso que a indicação de um gesto o atingisse plenamente, não sendo pois obrigado (para poder atingi-la satisfatoriamente) a fazer dêle em primeiro lugar uma representação visual ou intelectual.

Pode ser entretanto que a representação visual de um gesto ou de um movimento tenha sua importância, ajudando o aluno a tomar consciência d'êlo. Eis porque pedirei aos alunos que observem os colegas para poderem assim criticarem-se mutuamente.

Observei muitas vèzes que faltava ao ator ser espectador, para que pudesse compreender a importância ou necessidade do que o obrigo a fazer. Atualmente chegamos a disciplinar o ator, dobrá-lo frente a certas exigências, fazê-lo executar o que pedimos; no entanto, êles não conseguem penetrar na beleza que isso representa; não compreendem sua necessidade inelutável e insubstituível; não sentem que tal outra interpretação, por ser apenas um pouco diferente da que indicamos, seja falsa e desarmonica. Daí vem que, inconscientemente, no decorrer da peça, alterem a direção da mesma.

Quando eu, várias vèzes em seguida, repito a um ator um conselho, uma indicação e êsse não consegue realizá-la, noto em sua fisionomia, em sua voz, na incoerência da mímica o quanto procura atingir o que quer, através de um emaranhado de influências que o deixam paralizado. Percebo que procura atingir no vago e no vazio um ponto de partida. O que não consegue é, creio eu, obter silêncio e calma interiores.

Partir do silêncio e da calma. É êsse o primeiro ponto. Um ator deve saber se calar, deve saber ouvir, saber permanecer imóvel, começar um gesto, desenvolvê-lo, retornar à imobilidade e ao silêncio, com tôdas as gradações e semi-gradações que essas ações comportam.

Imobilidade. Plena posse da imobilidade. Manter a atitude.

É próprio do ator pensar que tanto a imobilidade quanto o silêncio estão se prolongando demais (começam então os jogos fisionômicos; ou então quando são figurantes, as conversações em voz baixa que são grotescas!).

Ignoram que a imobilidade e o silêncio são também expressivos.

O silêncio é expressivo pela sinceridade do que está ouvindo, pela simples preparação interior da resposta. Um ator que pensa e que sente, impressiona o público pela qualidade única de sua presença, sem exteriorizar seu pensamento num mínimo trejeito. O homem que escuta seu interlocutor, abaixando a cabeça e escondendo seu rosto do público, terá descoberto a qualidade de seu silêncio no momento em que erguer a cabeça para responder.

A imobilidade, contanto que venha conter uma atitude justa e cheia de sentido, é expressiva à medida que prepara o gesto procedente. Na realidade, salvo em casos pré-estabelecidos, não existe imobilidade real do ator em cena. Ela equivale à ausência. A imobilidade expressiva, ou seja, aquela que contém em gérmen a ação que se vai seguir é sensível ao espectador, sem nenhuma ou quase nenhuma manifestação exterior.

Após um gesto suave a imobilidade não será a mesma que após um gesto violento; da mesma forma, a imobilidade que precede um gesto brusco não é a mesma que precede um gesto lento (digo **precede**, no sentido de preparar e não anunciar).

Os alunos deverão executar exercícios apropriados para que aprendam essas diferenças: a que separa uma imobilidade neutra de uma imobilidade expressiva. O aluno poderá então observar que, nos diferentes casos, a **atitude interior**, o estado fisionômico (circulatório, muscular, articular) são diferentes. Mas essa lição deverá ser traduzida em termos teatrais, não expostos, portanto, somente em termos científicos. Recorramos ao exemplo, dando provas ao aluno do que lhe explicamos.

Obter a imobilidade. Demonstrar em seguida que, penetrando na ordem dramática, não existirá mais imobilidade absoluta. Da preparação do gesto, passar ao desenvolvimento do gesto, à continuidade do gesto no mesmo sentido, tendo conhecimento de seu progresso, de seus estados sucessivos e de seu valor real. Desenvolver a faculdade de sustentar um gesto, uma atitude. Um ator faz sempre muitos gestos, muito depressa as vèzes, incompletos, sem continuidade nem coordenação.

Estudar pois a continuidade, a coordenação recíproca dos gestos dos diferentes membros (em conexão com a expressão fisionômica e a palavra) na ação de um mesmo indivíduo, depois na ação simultânea de dois ou mais indivíduos. Não basta que os gestos sejam fundamentados na verdade e na lógica para serem fundamentados na expressão e na beleza...



CINCO SUGESTÕES PARA O ATOR PRINCIPIANTE

1

Represente duas vêzes mais depressa.

De um modo geral, a representação peca pela sua lentidão, tornando-se cansativa, bastando para melhorá-la apressar as falas, tornar mais leve a movimentação e, sobretudo, cuidar do encadeamento seguro das réplicas. Naturalmente, não represente um oratório em ritmo de fox-trot.

2

Cronometre seus ensaios.

Ato por ato, quadro por quadro, cena por cena. Anote a duração e procure ganhar tempo da próxima vez.

3

Não se balance em cena, não mexa demais com os pés, não se mova demais no palco, sem nenhuma razão.

Não cubra seus colegas, nem se deixe cobrir. Não esconda suas mãos nos bolsos. Não abuse dos cigarros em cena que servem para dar segurança...

4

Não olhe tão freqüentemente para a platéia que o público se dá conta disso, pode estar certo.

Não dirija tôdas as suas tiradas ao público, esta não é a melhor forma de se fazer ouvir. Não pilherie no palco, nem nas coxias. Não chame gratuitamente a atenção quando o seu colega está trabalhando. Não sabe o que fazer? Escute! Escute o texto como se você o ouvisse pela primeira vez. Você verá que terá muito o que fazer.

5

Não se deixe absorver por seus erros.

Cometemos tôda classe de erros. Tome consciência dos seus mas não se deixe absorver por êles. Senão, estará mal preparado para enfrentar os próximos obstáculos.

PARA OS DIRETORES

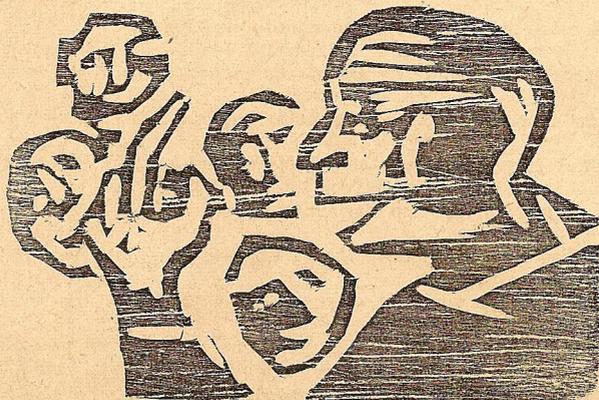
O que faz o Chefe

Continuamos a transcrever os conselhos tirados do livro de G. COURTOIS, «A Arte de ser Chefe».

O QUE dá ao chefe o direito de mandar, não é diretamente a sua capacidade, é o mandato autenticamente recebido. Mas não cumprirá eficazmente a sua missão de chefe a bem da coletividade, sem que desenvolva em si as qualidades que o tornam digno de tal título.

- * O exercício do poder é a prova em que aqueles que não possuem as qualidades próprias dos chefes são encontrados em falso, e dão aos subordinados a terrível tentação de os tratar como usurpadores.
- * O verdadeiro chefe reconhece-se por êste sinal: junto dêle sente-se como uma impressão física de força e de segurança, e que alguma coisa nos impele a segui-lo por tôda a parte que êle deseje. "Far-nos-ia ir com êle até ao cabo do mundo", diziam os veteranos de Napoleão.
- * A fé no chefe é conseqüência direta da admiração e da confiança que êle inspira. Mas esta admiração e esta confiança devem, para durar, ser merecidas pelas qualidades intelectuais e morais que são apanágio dos verdadeiros chefes.
- * O verdadeiro chefe é aquele que se admira, se ama, e se segue. Admira-se: tem-se confiança nêle, reconhece-se a sua competência, as suas qualidades, seu valor, sabe-se que com êle ninguém se extraviará e que sempre se sairá bem. Ama-se: confia-se no seu desinteresse, no seu espírito de serviço, e tem-se a certeza de que, para êle, cada um dos seus homens vale alguma coisa ou melhor, é alguém e por essa razão pode contar com êles. Segue-se: a sua palavra, a sua presença, o seu olhar, a sua lembrança até, constituem outros tantos estimulantes. Com êle ou até por êle, não se teme o sacrifício ao serviço da causa que representa.
- * O exercício do mando é muito diferente de ostentar um emblema, de julgar-se com direito à saudação, como acontece com certas categorias de funcionários, e de, como supremo argumento, ter direito de punir.
- * Supõe extrema atividade, doação permanente, preocupação de realizar, gôsto das responsabilidades, sincero e profundo amor dos homens, perfeita dignidade de vida.
- * Muitos chefes, revestidos dum mandato (que o uniforme ou os galões sublinham), não têm autoridade. A eficácia dos gestos do verdadeiro chefe não depende nada da sua farda. Emanada da sua pessoa, do seu todo, da sua alma. Não é o desgaste da farda que tira o prestígio, mas o desgaste da alma.

- * O chefe deve estar presente, moralmente, em tôda parte. Esta presença moral tem uma virtude que nada poderia substituir. Mesmo quando não está presente fisicamente, sabe-se que pode vir, e o simples pensamento da sua chegada, mais ainda do que a lembrança que se tem dêle, ou a esperança de um de seus olhares bastam para ajudar os homens não só a permanecer fiéis, mas até a superar-se.
- * No chefe, o que importa é o homem. As suas qualidades de homem se manifestam nos atos comuns da vida. É da soma de tôdas as coisas que nasce a autoridade do chefe.
- * O que faz o chefe é a vontade de atuar sôbre os homens para os ajudar a valorizar-se e arrastá-los para as realizações de que possam sair mais senhores de si.
- * Chefe é aquêle que ama os seus homens sinceramente: descobrindo em cada um o que tem de melhor, e desejando a todo custo levá-los a pôr ao serviço de conjunto as qualidades reveladas. Tal não acontecerá sem luta, porque a lei da preguiça é uma lei da natureza.
- * Um homem satisfeito consigo próprio e com o que o rodeia, um homem sem a preocupação de mudar, sem o desejo de ver o mundo diferente do que é, carece de qualquer coisa essencial para se tornar um chefe: quando muito poderia ser um executor de assuntos correntes.
- * Ser chefe é, antes de tudo, apreender as necessidades de um grupo humano relativamente à missão que tem a realizar: é coordenar os esforços de todos no mesmo sentido; é comunicar a todos a esperança de vencer, e fazer com que todos partilhem da alegria de ter vencido.
- * O chefe não é um domador que subjuga; nem um orgulhoso que humilha, nem um "videirinho" que foge. É um servidor cuja forma de serviço é assumir a sua parte de responsabilidade e ajudar os outros a assumir a sua.
- * O chefe deve ser mais atento do que os outros para ser o primeiro a ver o perigo ou a ocasião favorável; mais perspicaz, para ler melhor os dados da ação; mais seguro no critério para os colocar no lugar próprio; mais pronto na decisão para que a ação se desenrole ao ponto desejado; mais generoso, na aceitação dos riscos necessários, para levar cada um a assumir os seus; mais corajoso para dominar as hesitações que o cercam; mais perseverante, para vencer o desgaste do tempo ou dos obstáculos; enfim, mais resistente à solidão ao mesmo tempo que mais rico em irradiação humana.



PARA O FIGURINISTA

O figurino para o teatro existe somente em relação à montagem.

É uma forma móvel

que se move como um componente da imagem dramática.

O figurino é uma concha, na qual o artista cria uma personalidade

diferente da sua

emprestando expressão à personagem que vai ser criada.

O figurino vive como um intérprete do tempo, dos costumes e comportamentos,

e traz para a visão contemporânea os costumes dos povos.

Só é autêntico se for aceito no presente -

seus costumes de época chegam até nossos dias.

Adiciona nova emoção na imaginação do espectador

e acrescenta vida ao que está sendo dado e recebido.

O figurino para o teatro não deve nunca ser fora de época -

nem um documento histórico -

sua finalidade é recriar os trajes em termos contemporâneos.

A moda antiga é cheia de enredo nostálgico,

criando sua expressão própria de recordações;

tem a aparência de alguma coisa que envelheceu

e foi abandonada por uma coisa melhor;

é olhada antes como coisa cômica.

O figurino deve interpretar os objetivos de sua época

para aqueles que irão vê-lo.



CONSIDERAÇÕES para ORGANIZAÇÃO de um PLANO para um CURSO de ATIVIDADES DRAMÁTICAS

MARIA DE LOURDES C. MARTINI

A. «POR QUE UM CURSO NORMAL DE ATIVIDADES DRAMÁTICAS NO CURRÍCULO DA PRIMEIRA SÉRIE GINASIAL?»

1. Primeiro, busca êsse curso a "expressão" individual de cada aluno, ajudando a corrigir qualquer formalismo que se introduza no nosso ensino. O aluno, através da natureza da atividade dramática, levado "espontaneamente" a se revelar e a se deixar conhecer pelo professor. E, conseqüentemente, o professor, após a "revelação" dêsse seu aluno, conduzindo-o a uma educação autêntica.

2. Em segundo lugar, o aluno expressando-se dentro de um **grupo**, dobrando-se benêficamente às exigências dêsse grupo, participando dêsse grupo e dêle sentindo-se responsável.

3. Por outro lado, se a expressão dramática é educativa, não pode também deixar de ser estética: criar ou desenvolver o gôsto artístico, a emoção diante da obra que contém arte, que é arte.

4. Através do jôgo dramático, a correlação das disciplinas do currículo. Abramos, ao acaso, os programas da primeira série ginasial. Tôdas as disciplinas, algumas unidades mais que as outras, em tôdas a possibilidade de **dramatizar** e, **dramatizando**, fixando, vitalizando a aprendizagem e levando o aluno a realmente amar essa aprendizagem.

Vejamos, por exemplo, o programa de **Português**. Não só os textos de leitura, que são visivelmente ricos de possibilidades de dramatização, mas um tema como "Conjugação": quantos jogos não se podem fazer sôbre **pessoas, números, tempos e modos!** Ou o "emprego dos pronomes átonos": alunos representando, cada um, um elemento da frase. Visualizar e dinamizar a posição que ocupam ou podem ocupar, segundo a circunstância em que se encontrem.

E assim, tôdas as "línguas" do currículo: "mimar" um texto francês já estudado ou "a ordem das palavras" no ensino do latim.

Disciplinas como **Geografia** e **História** se prestam prodigiosamente à dramatização. No programa de Geografia da primeira série (Geografia Física e Humana), há possibilidades enormes: uma unidade como "Os grupos humanos" fornece material para uma riquíssima dramatização, para um jôgo de mímica extraordinário, para uma "exploração" de costumes, trajes e caracteres étnico-sociais. (Lembro-me de ter ouvido uma vez, da Prof. Myrthes de Luca Wenzel, como apresentava, em forma de jôgo dramático, os movimentos dos astros).

No programa de **História do Brasil**, temos ainda possibilidades

de correlacionar **História e Literatura**, como na "Conjuração Mineira"; ou **História e Música**, na elaboração dos hinos da Independência ou do Brasil República. Penso em como será **divertido, instrutivo e educativo**, fazer, em teatro de fantoches, a história do descobrimento e dos primeiros contactos com o indígena, seguindo um texto escrito pelos próprios alunos.

Em **Trabalhos Manuais**, os alunos irão confeccionar o vestuário, a decoração de seus dramas, o teatro de fantoches, os próprios bonecos e vestimentas, os refletores que irão usar na iluminação de seus jogos dramáticos.

Em **Matemática**, lembro-me de um desenho animado de Norman Mc Laren ("Rhythmics") em que o artista canadense joga sobre as operações fundamentais. Não podemos também "mimar" as operações fundamentais, alunos representando números e sinais que se deslocam, acarretando mudanças na expressão matemática?

A unidade relativa à "Morfologia geométrica"; no programa de **Desenho**, é fonte de expressão estética e de exigência de exatidão nessa mesma expressão.

B. «COMO ORGANIZAR E REALIZAR UM CURSO DE ATIVIDADES DRAMÁTICAS?»

1. O professor terá de conhecer o programa de todas as disciplinas da primeira série ginasial. Não apenas conhecer, mas informar-se, junto de cada professor, do desenvolvimento que darão aos seus planos de curso. De posse de todos esses dados, o estabelecimento de suas atividades durante todo o ano. Durante todo esse ano, contacto contínuo com outros professores: atender às dificuldades que os alunos demonstram diante de tal assunto, conhecer do interesse que experimentam por um outro para, daí, **explorar** em seus jogos dramáticos.

2. Diante de uma turma de 30 alunos, o professor deverá dividi-la, para certos trabalhos, em duas equipes ou mais; e, de acordo com esses trabalhos, divisão ditada pela idade, preferências ou aptidões. Nunca deixar que o trabalho em equipe "independize" umas equipes das outras. Pois, nesse trabalho, mais que em qualquer outro, se assim se pode dizer, o aluno, isto é, a **pessoa** deverá sentir-se, **vivamente**, dentro de sua circunstância.

3. O trabalho de **educação**, marca constante da atividade dramática: criar no aluno o respeito pelo trabalho do outro, a libertação de suas inibições paralela ao desaparecimento do sentimento de vaidade ou de "estrelismo".

O professor não poderá deixar de atentar, um segundo que seja, a esse aspecto da atividade dramática. Daí, a divisão de trabalhos segundo as aptidões, encontrando, para cada aluno, o caminho da sua expressão.

Lembro-me, no ano passado, nas atividades dramáticas do "Ginásio Municipal Brigadeiro Schorch", em mudança de comportamento, isto é, de verdadeira **aprendizagem** realizada pelos alunos a quem confiei o trabalho de bastidores: abrir e fechar cortina, iluminação, arrumação de cenários. Como voltaram "motivados" para a sala de aula; como, durante e após ensaios e representações do "Barbier de Séville" de Beaumarchais, passaram a frequentar o nosso Clube de Francês.

Ensinar também o aluno a ser **público**, a saber apreciar e julgar. Ouvi de uma amiga, a Prof. Maria Helena Peixoto Kopschitz, referência a uma conferência de Ruggero Jacobbi sobre "O Sentido Cultural do Teatro", em julho de 1959, para os alunos do Curso de Orientação da C.A.D.E.S. realizado em Pôrto Alegre, em que o conferencista observava o caráter educativo do teatro, de formar o **espectador**, isto é, o **homem que julga**, sublinhando, então, o caráter ético de toda representação teatral: **tribunal em forma poética**, é sempre um julgamento do comportamento humano. Por outro lado, observava Ruggero Jacobbi que o teatro na escola tem por função ensinar a amar a arte: **fazer teatro para aprender a ir ao Teatro**.

4. Numa sala grande, o professor dirigirá as atividades dramáticas dos seus alunos. Com três "praticáveis" (três estrados de tamanhos diferentes), o professor terá com que construir a **cena**.

5. O teatro de fantoches também está compreendido dentro dessas atividades. Constrói-se um palco — prático, desmontável e leve; e confeccionam-se bonecos segundo as exigências das representações que se forem fazendo.

6. No jogo dramático, através do próprio aluno ou do boneco "fantoche", não se buscará, nessa primeira série ginasial, a representação de uma peça literária. O aluno só chegará até ela, depois de muito enriquecido pelos jogos dramáticos. Uma representação mais longa deverá basear-se, preferentemente, num texto escrito pelos próprios alunos, sob a orientação do professor de atividades dramáticas e dos professores com cujas disciplinas tenha correlação o assunto escolhido.

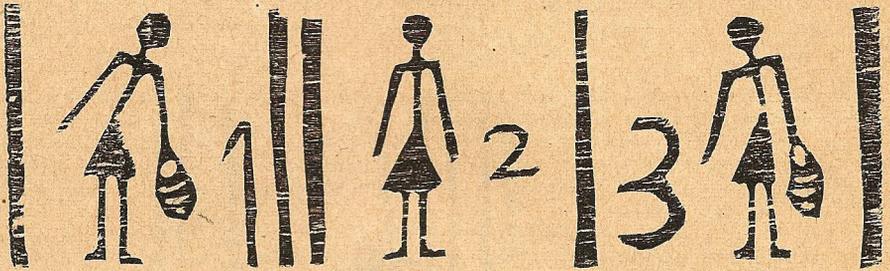
7. Trabalhando com duas turmas, o professor deverá contar com duas horas seguidas para cada turma, uma vez na semana.



Alguns Exercícios de Mímica

1. Carregar pêso.

O aluno fará a mímica de estar carregando um balde cheio d'água. A tendência do aluno é inclinar-se para o lado do pêso como nos mostra a figura n.º 1. No entanto a posição certa é a da figura n.º 3. O boneco se inclina para o lado oposto ao pêso, isto é, êle usa o CONTRA PÊSO.



Contra pêso é a base de toda mímica; faz existir o objeto. A inclinação do contra pêso é sempre maior do que o valor do pêso do objeto mimado. Por exemplo, se estamos carregando um objeto muito leve, que na realidade exigiria apenas uma leve tensão na mão, na sua transposição para a mímica exigirá do ator uma ligeira inclinação. Esta inclinação varia conforme o pêso do objeto. Exemplos: carregar uma bolsa de feira vazia, uma cesta com uma dúzia de ovos, um balde vazio, um balde cheio de areia. — Todo exercício começa da posição neutra (fig. n.º 2).

2. Forma e tamanho.

Seja claro na maneira de carregar o objeto mimado. A manipulação do objeto depende da clareza dos gestos. Sem excessos. Nítidos.

3. Consistência — exercício com o tato.

Consistência significa o "tato". Pela impressão de tato descobrimos a qualidade do objeto mimado. Exercício: Numa cesta estão colocados diversos tipos de fazenda. Êstes

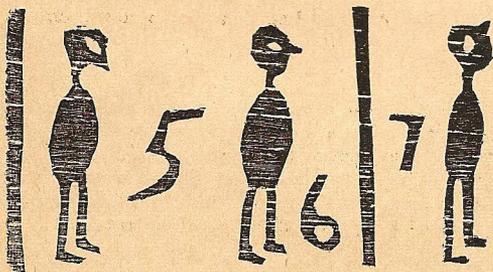
pedaços de pano medem um metro por um metro e são: sêda pesada, estôpa, voile, veludo e uma pequena quantidade de algodão em rama. O aluno terá que passar os pedaços de pano da cesta para uma outra. Pelo contra pêso, pelo tato e pela clareza da manipulação o público, certamente, descobrirá de que fazenda se trata: se é macia ou dura, leve ou pesada. Neste caso também a expressão facial ajuda.

4. Exercício com o paladar.

Numa mesa colocar três pratos imaginários contendo açúcar, sal e uma barra de chocolate. O aluno prova cada um e pela maneira de transmitir o gôsto transmitirá o que teria provado.

5. Exercício com a audição.

Com uma ligeira torção do pesçoço mostrar de onde vem um som (figura n.º 4).



6. Exercício com a vista.

- * Pela maneira de olhar dar distância ao objeto (exemplo nas figuras n.º 5, 6 e 7).
- * Acompanhar um cavalo que passa - acompanhar um avião - uma bicicleta - um homem andando.
- * Acompanhar o vôo de uma borboleta - a queda de um pedaço de papel.

Nota.

Todos êstes exercícios são importantes para a formação do ator.

Êles desenvolvem a imaginação (obrigando o ator a ver com precisão os objetos). Desenvolvem também o contrôle corporal (todo gesto deve ter uma significação) e a economia: só fazer o gesto indispensável.

PARA UMA CLASSE DE PORTUGUÊS

OPHÉLIA SANTOS
do Setor de Biblioteca e Auditórios

A PROFESSORA designa três ou quatro alunos e com eles combina a representação mímica de algumas **cen**as, sem que o resto da turma tenha conhecimento. Após a interpretação da **cen**a escolhida os alunos a reproduzem por escrito, em sentenças curtas, usando, de preferência, o tempo presente. A correção individual deve focalizar especialmente a **seqüência de idéias**.

1.a cena: O despertar

A menina dorme profundamente. Soa a campainha de um despertador. A menina acorda em sobressalto. Esfrega os olhos, espreguiça-se, boceja. Olha o relógio, atira as cobertas para os pés da cama, salta do leito, calça apressadamente os chinelos. Dirige-se à janela, separa as cortinas, abre a janela. Contempla o "azul do céu" e diz: — Que linda manhã!

2.a cena: A "toilette"

A menina faz a "toilette" matinal: lava o rosto, enxuga, escova os dentes, penteia os cabelos, veste-se, etc..

Variações

O menino preguiçoso não ouve o despertador. Sua mãe entra no quarto, abre as cortinas e a janela. Dirige-se à cama da criança. Acorda-a. O menino, estremunhado, levanta-se a contragosto. Seus movimentos são lentos, indecisos.

O menino tem medo da água fria. Abre a torneira devagarinho; experimenta a temperatura da água. Arrepia-se. Tenta novamente, sem resultado. Molha as pontas dos dedos, passa pelo rosto, apanha a toalha, enxuga-o rapidamente.

EXPRESSÃO ORAL

Idéia de comêço

(relacionada aos jogos dramáticos)

O comêço do dia: o nascer do sol; a aurora; a madrugada; a manhã. O comêço do ano, do mês, da semana. O comêço da vida: o nascimento. O início da vida escolar: a escola maternal, o jardim de infância. A primeira lição do livro. O início de uma história: Era uma vez... O comêço de um rio: nascente.

Noção de higiene

(vocabulário relacionado aos jogos dramáticos)

Asseio: banhar e lavar, ensaboar, enxaguar, enxugar; escovar os dentes, pentear, limpar; toalha, sabonete, pente, escôva de dentes; banheiro, banheira, torneira, pia, chuveiro; água fria, quente, morna, etc.; limpo, asseado, arrumado. **Nota:** Aproveitar o vocabulário para ditado relâmpago.

Outras sugestões

Experimentar a que distância pode ser ouvido o tique-taque de um relógio. Identificar: os ruídos ouvidos pela manhã ao despertar; os colegas pelo timbre de suas vozes (falando ou cantando). Comparar as sensações produzidas por um banho morno, um banho de mar, um banho de piscina, de cachoeira, de rio, etc..

COMPOSIÇÃO ESCRITA

a) Meu despertar. b) Conte porque um aluno chegou atrasado à escola e perdeu a excursão que a sua turma realizava naquela manhã.

Êsses exercícios são indicados para as 3.a, 4.a e 5.a séries.

Vamos contar história?

(Continuação. A primeira parte d'êste artigo
saiu no número 10 d'êstes "Cadernos")

VIRGINIA VALLI

PARA narrar a história, geralmente, é preciso adaptá-la.
Adaptação - Em primeiro lugar, temos que fazer uma adaptação de limpeza, de eliminação dos episódios ou situações considerados impróprios para uma história que será ouvida por criança. Muitas histórias clássicas têm um conteúdo que precisa ser modificado na adaptação. Por exemplo, "O Isqueiro Mágico", de Andersen. Nesta, o protagonista vence pela crueldade, pois mata a velhinha para obter o isqueiro mágico — instrumento que lhe dará riquezas e o amor da princesa. Ao adaptar a história, convém evitar que a vitória do herói se obtenha pela crueldade e astúcia.

Como esta, diversas outras histórias clássicas contêm passagens e situações, ou têm mesmo um conteúdo nada recomendável: "Joãozinho e Maria", "Pele de Asno", "O Gato de Botas", "A Bela Adormecida", etc..

Vem, em seguida, a adaptação da história conforme o gênero de narração: para bonecos, para dramatização, para radiofonização. Baseando-se a história num TEXTO ou "script", para cada tipo de narração temos que usar um tipo de texto. Cada maneira de contar a história (viva-voz, bonecos, dramatização, rádio e teatro) exige uma técnica diferente.

Vejamos as diversas maneiras de adaptar o texto, conforme cada tipo de narração. Para isso, temos que considerar os instrumentos que auxiliam a PALAVRA ou TEXTO nessas diversas formas. Na história contada de viva-voz — a presença do narrador, sua mímica, inflexões, intonação e simpatia pessoal para comunicar a história ao auditório. Na história narrada com auxílio de BONECOS — a dialogação, cenários, luz e som. Na história radiofonizada — a palavra, auxiliada pela música e pelo ruído. Na dramatização — a pessoa, em carne e osso, com ou sem máscara. Na teatralização — o texto interpretado por atores, com auxílio de diversos elementos plásticos.

Os contos clássicos da literatura infantil, bem como as fábulas e lendas, são bem construídos, expõem e desenvolvem a verdade, que desejam demonstrar através da narração, de maneira perfeita. Apresentam a moralidade, o conceito ou a regra-de-conduta que desejam transmitir com economia de personagens, de situações e de palavras. Por isso, não há necessidade de se alterar a estrutura da história quando se faz a adaptação, nem convém acrescentar mais personagens, se os que figuram nela bastam para se provar a verdade a ser ensinada. Por exemplo, "Chapuzinho Vermelho", tem o número exato de personagens necessárias ao desenvolvimento e conclusão da história, até o momento em que termina: «Chapelinho Vermelho, tendo perdido muito tempo a colhêr nozes, chegou enfim à casa da avôzinha e bateu à porta. Mas aí só achou o lobo, que a comeu às dentadas!» Até aqui a história está perfeitamente construída e concluída... se não fôssemos modificá-la para fazer o **final feliz**. O que a história quis provar — **a desobediência é sempre castigada** — foi substituído por: a ferocidade é castigada e, quanto à desobediência, basta um susto e uma repreensão para corrigi-la.

Neste ponto, é que vamos introduzir mais um personagem — o caçador, que vai restabelecer o equilíbrio e evitar que o mais forte elimine o mais fraco. Neste caso, a introdução de novo personagem foi necessária.

Outro exemplo: a fábula "O lobo e o cordeiro" — para fazer um final feliz, temos que introduzir um novo elemento que vença o lobo pela força ou pela astúcia. O que é desnecessário é, no meio da história, introduzir um novo elemento que não vai alterar em nada o desenvolvimento da mesma. «O Carneirinho já ia beber água, quando passou um urubu e disse: não bebel» Essa fala do urubu não altera em nada a história, portanto, são desnecessários a fala e o personagem. Se, porém, com o urubu, desejo provar que o cordeiro foi imprudente, teimoso ou desobediente, o urubu pode passar e dizer: «Não bebe, que o lobo te come», e o cordeiro responde: «bebo, bebo e rebebo!» Aqui ficou provado que o cordeiro foi teimoso e foi castigado. O novo elemento introduzido foi necessário, a fim de provar esse conceito que veio modificar a moralidade da história original — **o forte vence o mais fraco.**

Vimos, assim, que o conteúdo da história pode ser modificado na adaptação, mas, geralmente conservamos o mesmo desenvolvimento e os mesmos personagens, acrescentando geralmente apenas um novo personagem, no final, para fazer o **final feliz**. A preferência que todos dão aos contos clássicos, nas adaptações para teatro, reside nisso: a história já está construída e bem construída. De maneira que, feita essa adaptação necessária ao **happy end**, tudo o mais se conserva. O trabalho da adaptação a fazer agora é quanto ao gênero de teatro, ou quanto à forma de narração: a adaptação do texto para BONECO de luva, de fio, de sombra, de vareta, RADIOFONIZAÇÃO ou DRAMATIZAÇÃO.

Em tôdas essas formas, temos que considerar, além da maneira de redigir o "**script**", o tratamento dado aos personagens: a **maldade do mau** não deve ser traduzida de maneira apavorante. Se o que gera o conflito ou faz o enredo da história é, geralmente, o confronto de personagens contrastantes — o bom e o mau, o forte e o fraco, o tolo e o esperto, temos que apresentar o lobo-mau mau mesmo e o cordeiro bonzinho; a bruxa perversa e João e Maria inocentes; a raposa esperta e o corvo tolo; a onça, forte mas bôba, e o coelho, fraco, mas veloz e astuto. Na maioria dos contos o que acontece é um confronto de desiguais e opostos, cada um com suas características. E o interesse da história vem daí. A criança se identifica, naturalmente, com o elemento bom ou fraco da história, toma o partido do cordeiro e antipatiza com o lobo e a bruxa. Simpatiza com o coelho que vence a onça. Simpatiza com o mais esperto, se ele não é mau. A história se realiza, então, em função desses tipos de personagens. Não podemos fazer história só com bruxa-bona e menina-bona. O que é necessário é graduar a maldade do personagem mau, fazê-lo mais ridículo do que propriamente mau: o que ressalta na maldade do bruxo-chefe da "Bruxinha que era boa"? O que se evidencia sempre é o ridículo da maldade de um mau que se frustra, sempre que procura fazer uma maldade. A crueldade dos maus nas histórias infantis é sempre uma crueldade frustrada e ridícula, que nunca se realiza, pois há a intervenção do elemento bom, forte ou sábio que vence a maldade.

O CLIMA da história decorre, portanto, da maneira de **fazer** os personagens, da linguagem que usam, da interpretação dada ao texto e dos elementos usados para sublinhar ou valorizar certas passagens da história — música, ruído. A história provoca nas crianças **imagens**, através das quais ela recria a história dentro de si mesma, e **sensações**, que a fazem ter medo, susto, prazer, simpatia ou antipatia. Essas imagens e sensações provocadas pela história devem ser agradáveis e calmantes. Por isso deve-se evitar tudo que provoque excitação exagerada na platéia, ou que desperte uma reação deprimente.

Tudo isso se aplica a qualquer das maneiras de narrar a história. Vejamos agora cada uma dessas maneiras de narrar:

1) **A mais simples** - narrar a história de viva-voz, com auxílio de gravuras, flanelógrafo, etc..

2) **Narrar a história com bonecos** - a história será contada pelos próprios bonecos, que não narram mas fazem a história acontecer aos olhos do auditório. Há aqui um enriquecimento de recursos, de que não dispôs a **narração** simples (item 1), nem a radiofonização. Aqui há uma teatralização completa e a história acontece por si mesma, **a palavra acontece** ajudada de elementos plásticos — bonecos, luz, cenários e som.

Qualquer história simples se transforma num mundo maravilhoso, se o texto é ajudado de todos esses elementos: boneco, luz, cenário e música. Basta a imagem do boneco para prender a atenção da criança. É o boneco falando e agindo? Para cada tipo de boneco, o TEXTO tem que ser redigido de maneira diversa:

- a) Para o boneco **de luva**, a história não é narrada, mas feita de diálogos e monólogos. Esse tipo de boneco repele o narrador.
- b) Para o boneco **de sombra**, a história pode, em parte, ser narrada por um narrador, e em parte, dialogada. Aqui, o texto que serviu para a radiofonização pode servir para a sombra, quase sem modificação.
- c) para o boneco **de fio** usa-se diálogos e também narração.

Comunicação com a platéia — De tôdas essas formas, a que estabelece mais contato com a platéia é o fantoche (de luva), que adquire vida própria e solicita a participação da criança nas situações culminantes e no desenvolvimento e desfecho da história. Facilita a improvisação, pois a intervenção da platéia provoca novas situações, que enriquecem a história e, às vezes, chegam a modificar o seu enredo. É forma mais rica e movimentada que a **marionete** e a **sombra**, pois o fantoche improvisa, conforme a situação. A história tem no texto, apenas um roteiro, dentro do qual os bonecos improvisam. O diálogo é livre, e cada personagem improvisa dentro do seu tipo. O fantoche repele, portanto, a narração, que limita e empobrece a ação do mesmo.

No teatro de bonecos, vamos ter mais tarefas a cumprir, mas o resultado que se quer obter — comunicação com a platéia — é instantâneo, pois há solicitação dos sentidos auditivo e visual.

Se essa forma de contar história é entregue à criança, são múltiplas as atividades que proporciona ao professor, dentro de um único centro de interesse. A criança modela, desenha, pinta, recorta, costura, borda, serra, etc..

História **radiofonizada** — Os elementos de que dispomos, para contar uma história pelo rádio, são apenas três: palavra
música
ruído

e todos se dirigem ao sentido auditivo. É esta a forma mais pobre e mais difícil de realizar, pois depende da dosagem desses únicos elementos. Como agir?

Se a história é narrada ininterruptamente até o fim, sem intercalar a narração com diálogo, música e ruído, não interessa nem prende a atenção do ouvinte, principalmente se for criança. Se tomo um texto para fantoche e repito pelo rádio, também isso não funciona. Ouvem-se diálogos e monólogos, mas o ouvinte não sabe onde se passa a história, nem que personagem está falando. Na história radiofonizada, o NARRADOR é indispensável, justamente para explicar ao ouvinte aquilo que ele não pode apreender nem adivinhar só pelo diálogo ou monólogo.

«Amar o teatro não significa nada, amar a quem o pratica é talvez menos de "artista" porém dá resultados mais seguros.»

JEAN VILAR

O QUE VAMOS REPRESENTAR?

Tempestade em água benta

JOSÉ CARLOS CAVALCANTE BORGES

Comédia "municipal" em 3 atos

RESUMO:

O boato da transferência do Vigário abala as vidas pacatas dos principais personagens de uma pequena localidade: o Prefeito oposicionista, o Promotor, o Coronel mandão, a "filha de Maria", o Sacristão e a zeladora da Igreja. A expectativa aumenta ao verem o Bispo em pessoa que, na certa, vem confirmar a mudança. A união de todos os partidos, as brigas que antecedem a essa união, os discursos, e até a romântica aproximação da "filha de Maria" ao Promotor maçon criam, nos três atos da peça, uma vivacidade oriunda de uma alegria simples, cheia de encanto em torno a um velho tema: a união frente a um objetivo comum é bem capaz de remover montanhas...

MONTAGEM:

Resumindo-se o encanto da peça na simplicidade dos personagens e do tema, nenhum encenador correrá perigo de erro se, também seguindo pela mesma trilha, lembrar-se constantemente que da alegria das coisas simples, da maneira de fazê-las passar ao público é que poderá nascer a verdadeira comédia brasileira.

PERSONAGENS:

Conceição; Augusto (o Promotor); Libório (sacristão); Vigário; Prefeito; Bispo; Mirandolina (zeladora).

PÚBLICO:

Todos.

NOTA:

José Carlos Cavalcante Borges forma com Ariano Suassuna, Isaac Gondim Filho e Hermílio Borba Filho, um grupo de autores nordestinos cuja importância maior consiste em terem procurado nas gentes e coisas que os rodeiam aquilo que se poderia chamar de "espírito brasileiro, marca pessoal popular e local de uma realidade universal". Dêle também é a peça: "O Poço do Rei",

Viajantes para o mar

J. M. SYNGE

Tradução de Claude Vincent

Peça em 1 ato

RESUMO:

Em casa de Maurya apenas um homem ainda não foi levado pelo mar. A dúvida sobre o desaparecimento de Michael (um dos filhos) foi há pouco esclarecida, quando o jovem padre disse a alguém: «Vá contar a Maurya que ele teve um entêrro bonito com a Graça de Deus.»

Agora será a vez de Bartley (o último filho) e Maurya pressente que Michael virá buscá-lo, quando êste fôr à feira de Conmara.

«Olhei chorando para o pônei cinzento e lá estava Michael com roupa tão linda, usando sapatos novos.»

E assim será. Bartley terá um lindo caixão feito de tábuas brancas e uma cova bem funda na terra. Que mais se poderá desejar? Nenhum homem pode viver para sempre...

Maurya estará só com as demais mulheres. Lá fora, o vento e o mar.

PERSONAGENS:

Nora, Cathleen, Bartley e algumas mulheres.

MONTAGEM:

A dificuldade dêste pequeno poema é aliar ao trágico da situação, as figuras populares de Aran, e o mar agindo como um deus poderoso sobre essas figuras escuras.

PÚBLICO:

Todos.

M. T. V.



QUASE MINISTRO

MACHADO DE ASSIS

Peça em 1 ato

RESUMO:

Corre o boato de que Luciano Martins, deputado, está para ser nomeado ministro. Imediatamente sua casa é invadida por uma série de bajuladores que vêm cumprimentá-lo e fazer seus pedidos. Quando sai a notícia de que o ministério já fôra organizado, sem a inclusão do nosso deputado, sua casa volta de novo à calma.

ESTILO:

Pequena comédia de costume, cuja ação se passa no Rio de Janeiro, no fim do século. A peça deve ser representada com muita graça e leveza.

PERSONAGENS:

Luciano Martins, deputado.
Dr. Silveira, seu primo e amante de cavalos.
Os amigos bajuladores: José Pacheco, Carlos Bastos, Matheus, Luiz Pereira, Müller e Agapito.

CENÁRIO:

Sala elegantemente mobiliada no estilo da época, na casa de Martins.

ROUPAS:

De época.

QUEM PODE REPRESENTAR:

Grupos amadores de certa experiência.

PÚBLICO:

Todos.



O REALISMO NA CRÍTICA

NO TEATRO atual o "realismo" tornou-se o totem da crítica dramática. Trechos da vida quotidiana, encenações reproduzindo fielmente a vida, personagens reais e vivas, eis os três deuses que a crítica adora e aos quais (correndo o risco de uma asfixia) destinam seus incensos ritualísticos e seus artiguetes elegantes e "raffinés" uma vez por dia, nos dias úteis, duas vêzes aos domingos.

O que os críticos dramáticos, segundo as diversas definições, chamaram de realismo, nada mais é do que esta mixórdia despejada anualmente sôbre os palcos londrinos e que é lançada logo a seguir às latas de lixo.

A meu ver, se os críticos reservam acolhida favorável às peças sem importância é que são tão fáceis de serem compreendidas quanto comentadas. Isso é sem dúvida o que mais os impressiona. É perigoso para o dramaturgo ser superior aos críticos. Eles não gostam disso. A maior parte dêles faz o que pode para desencorajar tôda tentativa libertadora da imaginação, ou de observação e transposição da vida de sorte que as possibilidades da cena venham a servir ao desenvolvimento da sensibilidade e do conhecimento.

O realismo, ou antes, o que o infantilismo da crítica chama de realismo, marcou época, deu o que tinha que dar... O artista nunca despreza um truque do realismo mecânico, mas conhece seus limites... O realismo em teatro foi explorado a fundo, roído, pode-se dizer. É justamente êsse que os críticos ainda continuam a roer. Se o autor dramático mostra um de seus personagens prestes a assoar o nariz (de preferência quando o "outono despoja as árvores de suas fôlhas") os críticos encantados fazem sinais uns para os outros, ou dizem baixinho: "que autenticidade!"

Uma peça "real", de gente "real": eis a fórmula que parece definitiva. Mas procure analisá-la, e você a achará desprovida de todo significado... Uma peça "real", de gente "real", o que quererá dizer isso? Que triunfo: uma peça "real", com personagens "reais" num teatro "real", frente a público "real". Mas tôdas as peças são peças "reais", sejam elas boas ou más... "O Sonho", de Strindberg, por exemplo, é uma peça "real"? Nada tem a ver, certamente, com "O amor de um estranho", mas a imaginação pode atuar sôbre "O Sonho" tão facilmente e de uma maneira mais fecunda. Aparentemente, os críticos pensam que uma peça, para ser "real", deve tratar de personagens "reais", ainda que nunca se dêem ao trabalho de explicar o que entendem por personagens "reais". Os críticos provavelmente ficarão chocados se ouvirem dizer que um criador não pode introduzir um caráter "real" numa peça sem antes lhe tirar a parte de sua realidade: constroi-o, amplia-o; aprofunda-o primeiro...

Como os críticos dramáticos vêem os caracteres de Hamlet? Como personagens "reais" ou sômente como criações de um poeta? E Hamlet padece de falta de "realidade"? É por isso menos peça? E o que a palavra peça tem a ver com a palavra "realidade"? Caliban é um personagem "real", encontrado na rua e levado à cena? E se não é nada disso torna-se por isso menos eficaz? Qual é então a qualidade particular da seguinte fórmula: «personagens "reais" numa peça "real"», visto que tantas obras, e entre elas as maiores que já existiram, comportam caracteres bastante afastados dessa fórmula?

Ninguém, e muito menos o dramaturgo, poderá sair à rua, trazer personagens, içá-los ao palco. Isso porque os personagens de teatro devem pertencer ao

teatro e não às ruas, nem vielas da cidade, estradas ou alamedas. Os caracteres mais realistas da mais realista das peças não podem ser cópias da vida.

O caráter mais real de todas as peças que já tivemos conhecimento é sem dúvida de Falstaff de Shakespeare. Diante dele estamos frente a um realismo tão grande quanto a vida. Bem mais: um realismo que ultrapassa a vida, e bastante. Shakespeare não apanhou Falstaff na rua, levando-o depois para o palco. Não foi Deus quem criou Falstaff, foi Shakespeare.

SEAN O'CASEY (*)

(*) ("The Green Crow" - 1957), Dramaturgo e ensaísta irlandês. Nasceu em Dublin, em 1894. Sua peça mais famosa é "Juno e o Pavão".

J. B. PRIESTLEY RESPONDE PROBLEMAS DOS JOVENS AUTORES

HÁ ALGUNS anos atrás, a revista "Le Théâtre dans le Monde", publicada pelo Instituto Internacional de Teatro, com o concurso da UNESCO, dedicou um número inteiro ao jovem autor dramático. Entre a interessante e vasta matéria publicada, havia cinco perguntas formuladas por Alan Dent, crítico teatral do "New Chronicles" (Londres), que vários autores ingleses responderam. Entre eles J. B. Priestley. Eis as perguntas e as respostas de Priestley:

1. Pode-se aprender a escrever uma peça?

Não, mas o jovem aspirante a autor pode aprender bastante com um autor experiente, com um crítico ou com um professor. Eles podem, principalmente, orientar o principiante, evitando que se cometa erros elementares que, muitas das vezes, impedem que uma obra de novo autor seja, ao menos, lida no seu todo.

2. Que pensa dos métodos americanos e dos cursos de "playwriting"?

Um estudo geral da literatura dramática pode fazer parte de um curso universitário: história, estética, aspectos técnicos de teatro, etc. Mas um curso de composição dramática pode, apenas, ser uma parte desse estudo geral.

3. Você acha que a única maneira de um autor julgar o mérito de sua obra é vendo-a representada em público?

Sempre aconselhei aos jovens escritores de fazerem representar suas peças por grupos teatrais de "repertório" ou amadores. Vendo sua obra encenada diante de um público, ouvindo suas reações eles perceberão as debilidades do texto. As falhas de um estreado são, na maioria das vezes, longas tiradas solenes, entradas e saídas mal feitas, etc.

4. Como facilitar o lançamento de um autor?

Seu trabalho deve ser lido sem demora e criticado adequadamente. Isso, se preciso, deveria ser feito por um grupo de leitores subvencionado. Ainda, as novas obras deveriam ser mais "trabalhadas". Os diretores londrinos poderiam promover pequenas subvenções aos "teatros de repertório" das províncias que dariam representações a título de ensaio. Poder-se-ia, também, organizar seminários. Observe a minha resposta à primeira pergunta.

5. Há vantagem para um novo autor de trabalhar como autor, diretor, técnico, etc., em vez de escrever para uma determinada companhia teatral?

Sim, desde que ele não se torne "teatral" demais, quer dizer, que se deixe dominar por exigências ou personalidades teatrais. Pessoalmente eu nunca tive semelhante privilégio. Tecnicamente, não acredito que eu tivesse necessidade disso. Mas no conjunto, creio que uma tal experiência tenha seu real valor. Atualmente, há tantos estreados que não entendem absolutamente nada de técnica teatral...

J. FOMM (Int.)

Transcrito do DIÁRIO DE NOTÍCIAS

O Teatro de Estudantes da Polônia

NOTA-SE há tempos um redobrado interesse e grande atividade no meio artístico teatral e literário polonês para a criação de novas formas de expressão. Muitos elementos, na sua maioria artistas jovens, são estudantes de cursos superiores. Durante os encontros e reuniões surgem, invariavelmente, discussões, debates e críticas a diversos aspectos da vida polonesa. Com um bom-humor que caracteriza os estudantes de todo o mundo, estes jovens passaram a criticar com jovialidade a situação política do momento. Alguns escreveram artigos, surgindo em consequência, entre outros jornais estudantis, o conhecido "Po Prostu" ("Falando Francamente"). Outros escreveram textos satíricos e procuraram criar um teatro amador. Isto foi conseguido, quase simultaneamente, em duas cidades polonesas: Varsóvia e Dantzing. Mais tarde semelhantes tentativas foram levadas a efeito em Cracóvia, Lodz, em Breslau e Poznan.

Dentre estes, destaca-se, em primeiro plano, o teatro estudantil "Bim-Bom" da Universidade de Dantzing.

Como veio a ser criado este conjunto inovador na cidade portuguesa polonesa? Sabe-se que Dantzing nunca foi um grande centro cultural, como Cracóvia, Lodz ou Breslau, sem falar, está claro, na capital do país. Ficou provado, no entanto, que foi justamente a cidade costeira que criou o mais interessante dos teatros estudantis na Polônia.

Assim, para que possamos compreender este fenômeno, é necessário retroceder alguns anos e recordar a chegada a Dantzing de dois grupos de artistas, que lançaram os primeiros germens deste movimento naquele território. Em primeiro lugar, deu-se a chegada de pintores, que criaram a Escola de Belas Artes em Sopot, cidade próxima a Dantzing. Estes pintores organizaram, na época, festivais famosos, movimentaram todos os círculos da cidade, ofereceram bailes e inauguraram salões de pintura. Alguns anos depois, o entusiasmo do empreendimento esmoreceu, voltando grande parte dos artistas para Varsóvia. Mais tarde, as praias polonesas foram novamente "invadidas" por um grupo de artistas. Desta feita tratava-se de atores. Procedentes da Escola de Teatro de Cracóvia, vieram acompanhados de sua diretora, Lídia Zamkow. A este grupo, que se instalou em Dantzing, juntaram-se diversos jovens talentosos, alunos da Politécnica de Dantzing — e os resultados não se fizeram esperar.

O ESTILO

Conhecendo as origens do teatro estudantil "Bim-Bom", é mais fácil compreender o estilo deste grupo. O aspecto visual das peças é realçado, isto é, a composição cênica, a mímica expressiva, o movimento de personagens, as decorações e os trajes. É dada importância secundária ao texto, à palavra. Trata-se de um teatro de estudantes, de futuros pintores, de arquitetos e de artistas. A literatura não está dentro de seu círculo de interesses.

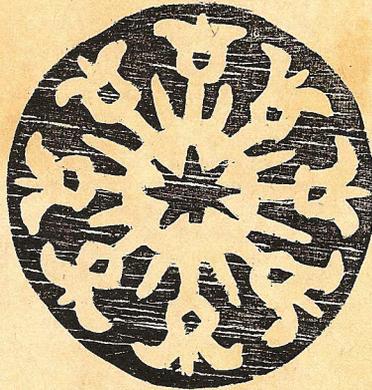
Procuraremos exemplificar dando o programa de algumas apresentações. Num deles o conteúdo de toda a "peça" baseia-se em dois elementos: um galo e um tocador de realejo. No início do programa projetam-se duas sombras sobre o pano de boca: a do galo e do tocador de realejo todo esfarrapado. Nos "sketchs" satíricos que constituem o programa, estas duas figuras aparecem em diversas variantes. A simpatia do espectador permanece o tempo todo favorável ao homenzinho lacônico que atravessa o palco cabisbaixo. Ele é a própria síntese do "Bim-Bom". Lírico, poético, às vezes incompreendido, discreto, semelhante ao tocador de realejo que simboliza as tendências do conjunto.

Outra cena famosa e característica tem como ator principal uma bola. No palco, um grupo alegre de moças e rapazes brinca com uma bola de borracha.

Estão alegres e felizes. Repentinamente, surge um homem sizudo sobraçando uma pasta. Procura estourar a bola com o pé. Chega a desistir dêste intento, mas antes disto consegue, com a ponta do cigarro aceso, tocar no frágil brinquedo. Estoura a bola, morre a alegria, é o fim do jôgo. Mas não é o fim do "sketch". Diante do pano de bôca surge um grupo de jovens todos trazendo cigarros acesos. Num canto, está a vendedora de bolas. Os jovens, que há pouco perderam o brinquedo, se aproximam da vendedora, e destroem com determinação, todos os balões coloridos.

Nenhum diálogo é travado durante êste episódio. Mas a pantomima tem um sentido muito profundo, é o espelho do complicado processo político e psicológico observado na Polônia no último decênio. Tal é a finalidade dêste teatro de jovens.

ROMAN SZYDLOWSKI



«Em teatro, não deve haver um só gesto importante que não seja previsto, desejado, controlado.»

«Todos os gestos são influenciados pelo caráter de seu personagem, seu estado de saúde, suas emoções, sua categoria social, o meio, as circunstâncias exteriores...»

JEAN VILAR

**PEÇAS QUE SE ENCONTRAM
À DISPOSIÇÃO DOS LEITORES
NO "O TABLADO"**

«Nossa Cidade» de Thornton Wilder, três atos	Cr.\$ 60,00
«A Almanjarra» de Arthur Azevedo, um ato	Cr.\$ 35,00
«Antígona» de Sófocles, um ato	Cr.\$ 35,00
«O Matrimônio» de Gogol, dois atos	Cr.\$ 55,00
«O Jubileu» de Tchekhov, um ato	Cr.\$ 25,00
«Todomundo», medieval em um ato, moralidade inglesa	Cr.\$ 35,00
«A Farsa do Advogado Pathelin», medieval francês, um ato	Cr.\$ 40,00
«O Chapéu de Palha de Itália» de Labiche, cinco atos	Cr.\$ 80,00
«A Volta do Camaleão Alface» de Maria Clara Machado, dois atos	Cr.\$ 40,00
«Os Três Corcundas», farsa em um ato	Cr.\$ 40,00
«Espalhando Boatos» de Lady Gregory, um ato	Cr.\$ 40,00
«A Farsa do Mancebo que Casou com a Mulher Geniosa», um ato	Cr.\$ 40,00
«Os Grandes Aborrecimentos» de Courteline	Cr.\$ 20,00

Publicações da "EDITORA AGIR"

«Teatro Infantil» de Maria Clara Machado	Cr.\$ 180,00
«O Tempo e os Conways» de J. B. Priestley	Cr.\$ 100,00
«O Auto da Compadecida» de Ariano Suassuna	Cr.\$ 100,00
«Oração para uma Negra» de Faulkner e Camus	Cr.\$ 100,00
«Joana D'Arc entre as Chamas» de Paul Claudel	Cr.\$ 60,00
«O Living Room» de Graham Greene	Cr.\$ 100,00
«O Diário de Anne Frank» de Goodrich e Hackett	Cr.\$ 100,00
«Longa Jornada Noite a Dentro» de Eugène O'Neill	Cr.\$ 100,00
«Dona Rosita» de Garcia Lorca	Cr.\$ 100,00
«A Moratória» de Jorge de Andrade	Cr.\$ 100,00

Onde encontrar "CADERNOS DE TEATRO" à venda

No Rio de Janeiro

O TABLADO	Av. Lineu de Paula Machado, n.º 795
LIVRARIA AGIR	Rua México, n.º 98-B
LIVRARIA LER	Rua México, n.º 31
LIVRARIA SÃO JOSÉ	Rua São José, n.º 38
LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE	Av. N. S. de Copacabana, n.º 291 D
FUNDAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO	Rua Alcino Guanabara, n.º 17/21

No Rio Grande do Sul

OLGA REVERBEL	Rua Coronel Bordini, n.º 652 — Pôrto Alegre
---------------	---

Na Bahia

NILDA SPENCER	Av. Sete, n.º 292 — Salvador
---------------	------------------------------

Em São Paulo

MARIA TEREZA VARGAS	Rua José Maria Lisboa, n.º 88 ap. 1
ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA	S. P.
Livrarias: AGIR, TRIÂNGULO, e TEIXEIRA	S. P.
TEATRO BELLA VISTA	S. P.
LIVRARIA IMACULADA CONCEIÇÃO	Rua Sacramento, n.º 114 — Campinas

