

**cadernos
de teatro
n.º 14**



cadernos de teatro no. 14 * 1960

Publicação de "O TABLADO" sob o patrocínio do 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 Rezende Nunes * **Colaboram neste número:** Cesar Tozzi * Delson de Almeida * Leo Gilson Ribeiro * Joel de Carvalho * Carmen Silvia Murgel * Otávio Lins.

Nossa Capa: Cesar Tozzi, como João de Deus, na peça de Maria Clara Machado, "O Cavalinho Azul", encenada pelo "O TABLADO" em 1960.

Layout, ilustrações, composição e impressão: "Atelier de Arte"

PROBLEMAS

O mundo de Ionesco

EUGENE IONESCO

Tradução de Delson de Almeida

A SOCIEDADE que procurei pintar em "A Cantora Careca" é uma sociedade perfeita, quero dizer onde todos os problemas sociais estão resolvidos. Infelizmente esta não é a realidade. A peça trata de um mundo onde os problemas econômicos são coisas do passado, um universo sem mistério, no qual tudo corre calmamente, pelo menos para uma parte da humanidade. Não há dúvida de que este é o mundo de amanhã. Na América, Rússia, China, África e etc., a fronteira da ciência e industrialização deve finalmente atingir uma estabilidade e satisfação social.

Em "A Cantora Careca", que é uma peça completamente irreal, onde sobretudo me interessei mais em resolver simplesmente problemas teatrais, algumas pessoas têm visto uma sátira à sociedade burguesa, uma crítica à vida na Inglaterra e outras coisas mais. Na verdade, se é crítica de alguma coisa, deve ser de todas as sociedades, de todas as linguagens, de todo lugar-comum — uma paródia do comportamento humano e, por conseguinte, do teatro também. Estou pensando tanto no teatro comercial como no teatro de Brecht. Por outro lado, acredito que é justamente quando vemos o último dos problemas econômicos e lutas de classes (se posso aproveitar-me de um dos mais cruciantes lugares-comuns de nossa era) é que veremos também que isto nada resolve, na verdade nossos problemas estão apenas começando.

Não podemos mais evitar de perguntar-nos o que estamos fazendo aqui na terra, e como, não tendo um profundo conhecimento de nosso destino, podemos suportar o peso esmagador do mundo material.

Este é o "eterno problema" se algum dia existiu um, porque viver significa alienação. Outros problemas, mesmo aqueles do teatro Brechtiano, somente confundem o verdadeiro significado da alienação — sendo este o tema de Brecht. Quando não há mais incentivo para se ser mau e todos são bons, o que faremos com nossa bondade, ou nossa não-periculosidade, nossa não-voracidade, ou nossa derradeira neutralidade? Os personagens em "A Cantora Careca" não têm ódios nem desejos conscientes; eles estão saturados. Mas aqueles que são inconscientemente alienados nem mesmo sabem que estão saturados. Eles têm a vaga sensação e daí a explosão final — que é inteiramente inútil, porquanto os personagens e situações são ambos estáticos e imutáveis e tudo termina onde começou.

Na minha peça tratei o problema cômicamente, porque o drama humano é tão absurdo quanto doloroso. A segunda parte de "O Novo Inquilino" é talvez menos cômica, ou talvez não, dependendo do diretor. De qualquer modo, tudo é a mesma coisa: comicidade e tragicidade são simplesmente dois aspectos de situação idêntica.

O mundo não metafísico de hoje tem destruído todo mistério; e o chamado "teatro científico", o teatro de políticas e propaganda, antipoético e acadêmico, tem deprimido a humanidade, alienando a insondável terceira dimensão que faz um homem completo. O teatro de ideologias e teses, propondo soluções políticas pretendendo

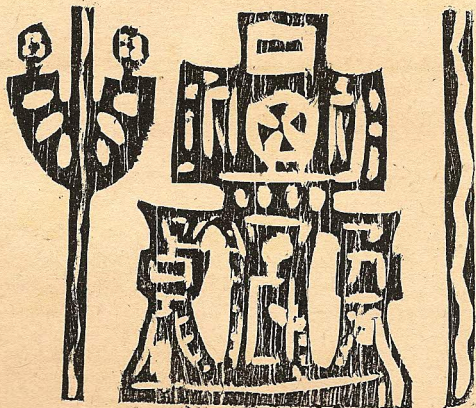
salvar a humanidade, na verdade não salvam ninguém.

Não desejo salvar a humanidade — desejar salvá-la é matá-la — e não há soluções. Ter a consciência disto é a única solução saudável.

Alguns têm comparado Brecht a Shakespeare, o que me parece pura loucura. Neste momento, na França, há diversos autores muito mais importantes do que Brecht — entre os quais Ghelderode, Beckett, Jean Genet, Vauthier e mesmo o Sartre de "Entre Quatro Paredes" — porque eles interrogam o estado completo do homem e nos oferecem provas concretas de que o homem é mais do que um simples animal social; os grandes autores são trágicos e todo grande drama é insuportável. Quando Ricardo II é assassinado em sua cela, vejo a morte de todos os reis na terra, testemunho a agonizantes profanação e ruína de todos os valores e civilizações. Está além do nosso controle e, entretanto, é verdadeiro. Eu próprio me considero um Rei moribundo. Não há alternativas; se o homem é trágico, ele é ridículo e atormentado, cômico na realidade e, revelando o seu absurdo, pode-se executar uma espécie de tragédia. Na verdade penso que o homem deve ser ou infeliz (metafisicamente infeliz) ou estúpido. Frequentemente prefiro escrever peças sobre coisa alguma, do que sobre problemas secundários (social, político, sexual, etc.). Não há ação em "A Cantora Careca", simplesmente o mecanismo teatral funcionando num vazio. Mostra um efêmero automatismo transformado em pedaços e reunidos em uma ordem incorreta, tanto quanto homens automáticos falando e se comportando mecanicamente, e assim ilustra cômicamente o vazio de um mundo sem metafísicas e uma humanidade sem problemas.

Em "As Cadeiras" procurei tratar mais diretamente com os temas que me obcecaram; com o vazio, com a frustração, com este mundo, ao mesmo tempo vazio e cruciante, com o desespero e a morte. Os personagens que usei não são completamente conscientes de seu desenraizamento espiritual, mas o sentem instintiva e emocionalmente. Sentem-se perdidos no mundo, algo está faltando que, para seu pesar, eles não podem suprir.

Por "diretamente" quero dizer de acordo com as regras da construção trágica (ou cômica e trágica ao mesmo tempo) — mas usando o que posso chamar de teatro puro, que não progride através de uma trama e assuntos predeterminados, mas através de um intenso crescimento e revelando fases de estados emocionais. Assim sendo tentei dar à peça a forma clássica. Acredito que a finalidade da "avant-garde" deveria ser redescobrir — não inventar — no seu mais puro estado, as formas permanentes e os ideais esquecidos do teatro. Devemos desviar-nos dos lugares-comuns e nos livrar de um tradicionalismo obstinado, devemos redescobrir a única tradição verdadeira e viva. Não me gabo de ter sido bem sucedido nisto, mas outros o serão e mostrarão que toda verdade e toda realidade é clássica e eterna.



Conversando sôbre Shakespeare

LEO GILSON RIBEIRO

TEMOS FOCALIZADO, em "Caminhos da Cultura", quase que exclusivamente autores contemporâneos. Hoje, porém, analisamos pela primeira vez, um "autor clássico", graças à oportunidade que tivemos de conversar com um erudito, especializado em Shakespeare, que esteve recentemente entre nós. Trata-se do professor JAMES MACMANAWAY, da Shakespeare Association of America e da Folger Shakespeare Library, de Washington. Convidado por iniciativa do Departamento de Inglês da Faculdade de Filosofia, sob os auspícios da Universidade do Brasil e do Departamento de Estado Americano, o professor Macmanaway pronunciou perante numeroso público reunido na sede da Universidade, uma série de conferências sôbre a obra e a personalidade de WILLIAM SHAKESPEARE.

Durante um curto intervalo entre uma preleção e outra, pudemos trocar idéias com este "Shakespeare Scholar" e conhecer alguns de seus pontos de vista a respeito dessa figura magna de tôda a literatura ocidental. Notamos que o professor que nos visitou mostrou grande reserva perante as tentativas mais recentes de encarar sob ângulos novos o mundo da dramaturgia shakespeareana e relutou em aceitar interpretações novas de certas intenções de sua obra. O professor Macmanaway é bastante conservador no tocante ao poeta de Stratford, do qual mantém uma imagem quase ideal, como verificamos no decurso da nossa brevíssima entrevista. No entanto, será melhor conhecermos suas idéias, expressas por suas palavras:

— Professor Macmanaway: como o senhor compreenderá fãcilmente, numa curta entrevista a ser publicada por um matutino de grande circulação, não podemos abordar aspectos demasiado detalhados da obra de Shakespeare. Devemos, portanto, limitar-nos a perguntas genéricas, que possam interessar a um número maior de leitores, deixando os temas mais eruditos para as revistas especializadas como a "Shakespeare Quaterly", da qual o senhor é um dos redatores. Perdoe-nos portanto, a superficialidade de nossas perguntas e permita-me formular a primeira: De modo geral, nos países que não se fala a língua inglêsa — nos quais, naturalmente, Shakespeare constituiu um valor cultural vivo, lido e representado constantemente — até pessoas cultas referem-se às vêzes a uma representação de Shakespeare com certa apreensão: é um "clássico", iremos aborrecer-nos durante a peça? Outros, hostis a tudo que não se tenha produzido neste século, dão de ombros e exclamam: o que terá Shakespeare para nos dizer? Êle morreu há quase 400 anos... O senhor, na qualidade de erudito em assuntos elizabetanos, poderá responder-nos até que ponto Shakespeare é atual? As gerações presentes, da era atômica e de vôos interplanetários, poderão apreender o conteúdo das suas obras, como as gerações anteriores?

— Shakespeare vem sendo representado atualmente em todo mundo. Agora mais do que nunca, se sucedem as performances de suas peças em todos os países. Há um interêsse vivíssimo por êle. Por quê? Porque sendo um autor clássico, êle difere essencialmente dos outros autores modernos, que vêm a vida

sob um prisma pessoal, realista, descrevendo a vida corriqueira, de todos os dias. Shakespeare, ao contrário, seguindo a tradição clássica, propõe-se a relatar uma história, a história de um grande personagem, mostrando o decurso da ação, qual o êrro fundamental por êle cometido ou quais os fatores do Destino inexorável que determinam a sua queda e a sua morte. As obras clássicas elevam os espectadores acima do nível estreito das suas lides diárias, de suas alegrias, preocupações e misérias cotidianas, revelando-nos uma imagem da grandeza humana em seus momentos supremos. Como nas tragédias gregas, o Rei Lear comete tolices (does foolish things), cegado pelo poder e impedido de reconhecer a verdade objetivamente. Vemos portanto o choque de duas paixões: a ambição desmesurada das filhas e a vaidade extrema do Rei. Durante o desenrolar da tragédia, o Rei Lear aprende pela primeira vez, a sentir piedade pelo sofrimento alheio, depois de sofrer, êle próprio, na carne e no espírito. A sua grandeza consiste em poder elevar-se acima de sua própria tragédia pessoal e transcender as suas limitações humanas.

— Poderíamos ver entre o Rei Lear e Richard II um certo paralelismo? Em ambas as tragédias descreve-se a queda de um monarca, vítima de sua vaidade e de seu despotismo, respectivamente, não?

— Sim, mas é preciso ressaltar que Lear é uma tragédia muito mais importante que Richard II, mais madura, escrita já no período final da vida de Shakespeare. Richard II contém implicações, digamos assim, políticas inexistentes — no mesmo grau — em Lear. Richard II era culpado de ter assassinado um Rei e é a nação inteira que sofre sob a sua tirania, tendo de pagar, finalmente, pelos erros que êle cometeu. Em Lear, a tragédia é interiorizada e reduzida a um número menor de protagonistas.

Shakespeare é um poeta eterno porque êle revela uma grandeza latente nos seres humanos, faculdades espirituais extraordinárias, que nós, comuns mortais, não podemos ou não sabemos descrever com a mesma genialidade. Trata-se de "catarsis", invocada por Aristóteles: por meio de empatia, isto é, a identificação com o personagem, sentimos piedade, medo, clamamos por justiça e nos elevamos acima do nível chão da vida diária.

A tragédia moderna, realista, ao contrário, não eleva o homem acima dessas dimensões pequenas e limitadas.

— Poderíamos dizer, portanto, que Shakespeare cria uma Arte ao mesmo tempo aristocrática e de dimensões monumentais?

— Perfeitamente.

— E quanto à questão eternamente mencionada da existência real de Shakespeare? (O professor sorri com ironia). Conhecemos as teorias mais abstrusas, que identificam Shakespeare com Bacon, com uma mulher misteriosa que escrevia peças ocultamente, já houve até quem afirmasse que Shakespeare não existiu, quem escreveu suas peças foi um dramaturgo que tinha o mesmo nome... O professor ri desta velha anedota anglo-saxônica, criada para ironizar os inventores incansáveis de novos Shakespeares... Logo retruca com veemência:

— Tôdas essas teorias são absurdas. Hoje em dia está definitivamente provado, rigorosamente, que Shakespeare existiu e foi o insuperável dramaturgo que todos veneramos. As outras teorias foram criadas por advogados, banqueiros, engenheiros, isto é: estudiosos provindos de outras profissões, mas nunca foram aceitas pelos eruditos especializados em Shakespeare. Êstes nunca supuzeram que Shakespeare pudesse ser outro senão o que conhecemos e sôbre o qual temos documentação farta e definitiva.

É preciso ressaltar que êsses estudiosos adventícios interpretam Shakespeare com critérios modernos, julgando que no período elizabetano, um autor dramático deveria, forçosamente, ser conhecido e famoso. Ora, Shakespeare não foi famoso nem importante na sua época, como nenhum dramaturgo importante, em si, em 1500. Olhe, vou dar-lhe um exemplo: por volta de 1905, 1910, faziam-se dezenas de filmes nos Estados Unidos. Hoje, sabemos quem escreveu os scripts, os roteiros? A situação do teatro elizabetano é semelhante: então, o autor da peça, o playwright, não tinha importância. Só mais tarde, quando foi "glamorizada" artificialmente a profissão teatral, é que os autores e atôres começaram a gozar de notoriedade e a receber salários astronômicos.

— É difícil conceber que Shakespeare não tenha sido importante em qualquer período da sua carreira...

— Sem dúvida, mas essa é a verdade. Lembra-se de como a conservação de suas peças, por exemplo, corrobora essa tese: cêrca de metade delas chegou até nós roubada, sim, roubada por atôres que as representaram, decoraram os papéis e depois meramente as copiaram, preservando o texto literário do esquecimento e de seu ulterior desaparecimento. Assim sucedeu, por exemplo, com peças muito populares naquela época, como "The marry Wives of Windsor", "Romeo and Juliet", etc..

Além das que foram preservadas dessa maneira, há os "portfolios", publicados sete anos depois da morte de Shakespeare, quando Condell decidiu imprimir suas obras mais importantes, em 1623.

— Gostaria que o senhor elucidasse a atitude social de Shakespeare. É verdade que, como afirmam vários de seus biógrafos, êle acreditava no "direito divino dos reis" ou se insurgia contra a monarquia como forma de governo?

— Shakespeare não podia ser senão monárquico, seria impossível, na sua época, ser outra coisa. Shakespeare respeitou sempre a hierarquia política aceita pelos seus contemporâneos. Além do que Shakespeare tinha como propósito único contar uma história, revelar, por meio dela, as fraquezas e as grandezas humanas. Êle não era absolutamente um autor embuído de preocupações sociais, nem tampouco o eram Ben Jonson, Marlowe e outros dramaturgos dessa era. É verdade que, durante o período da "Restoration", tentaram, com resultados desastrosos, "corrigir" Shakespeare. O período neo-clássico dava um fim diferente às tragédias; em "O Rei Lear", por exemplo, no final as irmãs eram punidas, Cordélia e Lear triunfavam juntos e assim por diante. Shakespeare não tem um propósito exclusivamente moral ou moralizante tampouco. Êle pune os criminosos e recompensa os justos, mas nem sempre!

— E quanto à controvérsia existente entre os que afirmam que Shakespeare foi ateu, os que dizem que êle foi agnóstico e os que vislumbram em sua obra um profundo sentido religioso?

— Seria impossível determinar com exatidão êsse ponto. Só podemos afirmar que, exteriormente, êle foi Anglicano, conformista e declarado. Batizado nessa religião, seus filhos também, êle casou na Igreja Anglicana e mais tarde êle e a espôsa foram enterrados nela.

— Quais são, na sua opinião pessoal, as melhores peças de Shakespeare, as que contêm a sua produção qualitativamente superior?

— "King Lear", "Hamlet", "Twelfth Night", "As You Like It" e "The Tempest".

— O senhor se referiu à "Tempestade". O que pode dizer a respeito das supostas mensagens ocultistas ou alegorias de fundo místico cifradas nessa obra complexa, última das escritas por Shakespeare, não?

— Sim, uma das últimas e sem dúvida uma das mais complexas. É uma peça extremamente difícil de se criticar. Não ficou provado nada, até hoje, sôbre a sua pretensa conexão com o ocultismo ou o misticismo. Mas repito que, cada vez que leio, me sinto como se estivesse em transe: ela é feita «de uma substância semelhante à dos sonhos», é diferente de tôdas as outras peças escritas por Shakespeare. Cria no espectador ou no leitor um estado de hipnose quase...

— Denota por assim dizer, uma atitude que chamaríamos, literariamente, de romântica perante a vida? Na melhor acepção do termo, naturalmente!

— Exatamente.

— Quanto ao sexo, aos problemas sexuais constantemente tratados nas peças de Shakespeare: Não só em "The Tempest", em "Cymbeline" e tantas outras, nota-se um verdadeiro culto de virgindade, como nas peças espanholas com o seu "honor feminino". São constantes as referências um pouco cruas para a sensibilidade moderna, a fatos e conceitos relacionados com o instinto sexual.

— Os Elizabetanos eram muito "mater of fast" a respeito do sexo: o sexo era assunto sôbre o qual se falava francamente sem acanhamento. Vivia-se numa época que não era hipócrita como a nossa. Entre os povos primitivos, como os da Polinésia, predomina essa liberdade, abordando-se temas sexuais com o maior desembaraço. Nas partes rurais da Itália — não falo da "high society" decadente de Roma — a atitude perante o sexo é a mesma: êle é considerado uma fôrça vital natural que não pode ser negada nem exagerada.

— E quanto à encenação de Shakespeare, professor Macmanaway? O senhor concorda com os cenários suntuosos que se usa hoje em dia para as representações de Shakespeare, os recursos de iluminação e carpintaria teatral tão difundidos em todo o ocidente?

— Absolutamente. Ao contrário: creio que nem o Old Vic representa sempre Shakespeare como deveria, isto é: o cenário deve ser muito simples, para não distrair a atenção do público que deve recair exclusivamente sobre o diálogo e a ação dele decorrente. Devemos dar ênfase ao texto, porque «the dialogue is the thing», parodiando Hamlet. As peças de Shakespeare foram criadas para serem representadas num palco vazio, sem cenários nem refinamentos de iluminação. Já testemunhei casos que o público reage de modo favorável a essa maneira de levar Shakespeare.

— Para finalizar: que impressão o senhor teve de seu contacto com os estudantes da Universidade e com os estudiosos brasileiros dedicados ao conhecimento de Shakespeare?

— Fiquei agradavelmente surpreendido com o bom nível de informação a respeito de Shakespeare, dada a dificuldade de obter livros especializados e principalmente os mais recentes. Estou levando comigo uma tradução moderna do "Macbeth" feita pelo poeta Manuel Bandeira e em São Paulo deverei conhecer o professor Carlos Alberto Nunes que, segundo me dizem, traduziu de maneira esplêndida tôda a obra de Shakespeare. Aliás, a "Shakespeare Quarterly" (publicação trimestral da Shakespeare Association of America) dedicou um longo artigo a essa tradução, tecendo altos louvores à obra realizada pelo professor Nunes.

— O senhor tem alguma mensagem pessoal que transmitir aos brasileiros? Alguma observação feita no Brasil?

— Desejo fazer votos sinceros para que os professôres brasileiros possam tirar partido das bôlsas de estudos oferecidas pelas instituições americanas como a Folger Shakespeare Library. O professor uma vez formado (diploma correspondente ao Ph. D., Philosophy Degree, de uma Universidade americana), poderá fazer pesquisas nos EEUU, sobre um setor qualquer de sua especialização. Nós veríamos com interêsse e com prazer um maior afluxo de professôres brasileiros aos nossos centros de investigações literárias. Desejo também estender meus agradecimentos a todos que tornaram minha permanência no Brasil tão agradável e tão proveitosa.

Transcrito do «Diário de Notícias»



DA VOCAÇÃO

(CARTA A UMA JOVEM)

LOUIS JOUVET

Tradução de Cesar Tozzi

Senhorita:

Dizeis-me: sou uma desconhecida para vós.

Nada de desculpas, é este o estado ideal para se criarem relações humanas: essa solidão justifica nossa profissão.

Interrogando-me sobre vossa vocação, o embaraço em mim provocado não é menor do que aquê em que vos encontrais. Quereis pedir conselho a um "verdadeiro artista". Não estou certo de sê-lo. Tão só me esforço para ser um comediante. Há muito nisso me empenho e a aprovação do público, conquanto persuasiva, não dá a mim garantia de que eu seja um "verdadeiro comediante".

Nossa profissão, não o olvideis, não passa de um disfarce do que somos. É o triunfo do lógro. Outro dia, uma senhora a quem dirigia eu cumprimentos banais, disse-me em tom afoito, esquecendo-se, sem dúvida, de minha ocupação: «Oh! o senhor não está sendo sincero, faz comédia!» Quedei-me um pouco mortificado, de súbito privado de eloquência. O carro prosseguia sua marcha, a conversa amainou, fiquei olhando a paisagem. Isso levou-me a pensar num quadro que, por seu turno, me fez recordar de um amigo que é pintor. Lembrei-me de uma anedota.

Um menino espia um pintor, sentado diante de seu cavalete, palheta na mão. O pincel, diligente, vai e vem, da palheta à tela e vice-versa. Tudo se mostra informe, na confusão ainda de um primeiro esboço, quando as côres derramadas sobre a palheta e sobre a pintura parecem permutar-se. A criança acompanha os gestos com curiosidade crescente, como se seguisse uma brincadeira. Após longo período de atenção, apontando sucessivamente a palheta e a tela e unindo a palavra ao gesto, indaga êle: «Por favor, senhor, é com "isto" que o senhor faz "isto", ou é com "isto" que o senhor faz "isto"?»

Segundo me escreveis, dispondes de um "desejo ardente", de uma sensibilidade plena de matizes e de um físico que julgais, com pouco sincera modéstia, "passável".

Portanto, é com "isto" que pretendeis fazer "isto", qual seja:
Satisfazer vossa necessidade permanente de evasão e encarnação.
Compor, cada dia, individualidade nova.
Cessar de ser vós mesma.

Não ter uma vida única, senão múltiplas outras.

Criar personagens sempre diversos, conferindo-lhes personalidade intensa e viva, fazê-los sentir, amar, odiar, sempre de maneira outra.

«Poder rir, dizeis-me, concluindo, os risos de vossos personagens, sofrer-lhes os sofrimentos, as lágrimas, no fito de comunicar aos espectadores, tão profundamente quanto em vós o sentís, a mesma felicidade ou o mesmo desespero.»

Não é a primeira vez que ouço, nem que leio tais propósitos. Ecoam em mim, pois os possuí antes de vós.

É tão prazeroso comover-se!

Entretanto, permiti-me dizê-lo, vossa "sinceridade" não é ainda outra

coisa que pretensão, aplauso ou complacência de vós mesma, aspiração da aprovação alheia. Vossa "sinceridade", por ora, não é senão tendência, gôsto em vos enganardes, do que são dotados, igualmente, espectadores, comediantes e autores.

"Ela", esta Sinceridade, é que nos reúne, nos organiza a todos para emprendermos essa "busca do lôgro", essa tentativa da aventura incompreensível da "posse e esbulho de si mesmo", que é o teatro.

Um dos segredos da carreira de comediante e, outrossim, do verdadeiro espectador consiste em despojar-se essa sinceridade: o que é para ser consumado sem egoísmo.

Não se conquista a personalidade senão à força de impersonalidade. Perguntais-me: qual o vosso conselho?

Imaginaí meu embaraço!

Ouçõ vossa réplica: «Mas, se sois comediante, como descobristes vossa vocação?»

Não se fale de vocação quanto a comediantes. Só os poetas, exclusivamente, a possuem.

A vocação é para nós uma mistura por demais duvidosa de tôda espécie de sentimentos de modo algum nobres todos êles, longe disso. Não acredito tão pouco em pureza de vocação, mesmo de santos. Vocação é resultado. Provém de gostos, ambições, desejos tão pouco puros porque se manifestam em idade de tudo que é apetite, quando ainda em verdade não podemos julgar de nossa carreira, nem de nós mesmos. Vocação não resulta senão da prática. Após numerosos anos de carreira, após seus sofrimentos, suas decepções, medidas as imprevisíveis dificuldades, é que se afirma, se precisa uma decisão que então se poderá nomear vocação. Não passa de escolha persistente. Recompensas verdadeiras por ela propiciadas são interiores tôdas e bem tardias.

Quanto a mim, verdadeiramente não vos saberei dizer como tenho feito teatro. Não está assinalado em minha infância. Não houve predestinação. Deparei-me um dia no teatro, numa sala, em seguida, num palco: disso me assombro ainda, o que de modo algum me aflige, antes me agrada e satisfaz. Assombrar-se é o que há de mais estimável, mais ditoso na vida. Consciência do que se desejou e cometeu, advindo do fundo de nós: é isso viver. Resta o abandono a êsses sentimentos, aceitação da consequência dêsses, fidelidade a êles. Consiste a liberdade na aceitação do destino, no dócil cumprimento das exigências de uma carreira.

Adeus, Senhorita, decidi-vos, agi, acompanham-vos os meus votos. Possais viver no acôrdo com vossos desejos, no assombro de vós mesma e, se é vossa a alegria em fazer teatro, sempre vos deslumbreis com vossos personagens.

Sou totalmente desprovido de senso crítico. Ter senso crítico é demonstrar o mais vivo interesse por uma obra à qual, justamente, parece faltar interesse. Ter senso crítico é declarar em três linhas que uma peça ou que um livro é uma obra admirável - mas é necessitar de uma coluna inteira de jornal para explicar que certa coisa é ruim. Ter senso crítico é fazer o mal conscientemente - com hipocrisia. É cometer um crime, sob a proteção de uma lei ambígua. Ora, não possuindo eu senso crítico, gosto dos que são «pró» e odeio os que são «contra» - e, desprezando os pedantes, estou convencido que todo conhecimento novo é uma aquisição - logo, um enriquecimento. Parto do princípio de que quanto melhor se compreende, mais se ama; quanto mais se ama, melhor se admira; e quanto mais se admira, mais feliz se é.

SACHA GUITRY

Minhas dúvidas e minha fé

J. L. Barrault

SE EXISTE para o artista, qual seja êle, momentos de euforia, de entusiasmo, de embriaguez mesmo, há também, e comumente, duros momentos de perturbações, de inquietudes, de angústia e de desespero.

«O estudo do belo é um duelo no qual o artista cria terror antes de ser vencido», disse Beaudelaire na "Confissão do Artista".

Todos os artistas, sejam êles pintores, músicos, escultores, poetas, conhecem e aprendem êstes momentos de depressão, êsses bruscos momentos de inverno ou melhor essas vertigens durante as quais o solo parece desaparecer.

É Ingres chorando de desespero, em profundos soluços, diante de sua tela.

Êste desespero, todos o sentem, estou bem certo, mas nem todos o demonstram. Então, chega-se ao desgosto de si mesmo.

Tais momentos de depressão me têm feito, a miúdo, pensar em um motor que não estivesse embreado. Em tais momentos de depressão o artista também se afoga; é afogado pelo fogo.

Creio que só a dispersão pode fazer nascer tais estados — mais facilmente a dispersão pela ociosidade que pelo excesso de trabalho.

Ora, se há uma arte que se ache exposta a êste perigo, é o teatro. O caso de um pintor é simples. Êle está só, solitário em seu atelier, diante de sua tela e de sua palheta, não tendo de cuidar senão de si mesmo (o que não é nada, reconheço-o).

O caso de um poeta é ainda mais simples. Êle está mais que só, arqui-só.

Mas o caso do teatro parece um desafio à Arte; sim, um perigoso desafio à Arte. Esta cena que faz lembrar uma praça pública onde se encontram tôdas as artes, cada uma procurando se destacar, e tendo como objetivo um futuro próximo e irremediável que só tomará sua verdadeira forma diante de uma assembléia bem mais considerável: o Público.

Isto parece provocação, heresia.

A Arte, a priori, implica o individual e não o coletivo. O famoso exemplo das catedrais não é justo. Lá, tal capitel é confiado a tal indivíduo, que por si só, como mestre da obra, o compõe; mas, como seria mau, um capitel ou um baixo-relevo que fôsse confiado às imaginações múltiplas e contraditórias de vários escultores ao mesmo tempo. Que fraude! Que confusão!

Podeis imaginar vários amantes apaixonados, amando ao mesmo tempo a mesma mulher? Todos juntos, perdidos de amor, ao mesmo tempo, em torno desta mulher. Que confusão!

E, no entanto, seguidamente, no teatro...

Sem dúvida por esta avidez coletiva da qual não pode ser separado, o teatro é a mais dispersa de tôdas as artes, aquela que é mais ameaçada de impurezas.

Um dia, André Gide, a propósito de uma conferência de Jacques Copeau, escreveu em seu "Journal": «Seu imenso esforço ficou sem relação direta com a época. Era contra ela que êle lutava como devia fazer todo o bom artista. Mas, na Arte Dramática existe isto de terrível que é depender do público, fazer apêlo ao público, contar com êle. Foi isto que me fez voltar atrás, persuadindo-me cada vez mais que a verdade não estava do lado da maioria. Copeau defendendo-se, trabalhava por uma elite. Êle queria levar à perfeição, ao estilo, à pureza, uma arte essencialmente impura e que dispensa tudo isto.»

E, no entanto, Gide não pôde jamais libertar-se totalmente do Teatro, o que foi bem melhor para nós.

Quando é vítima destes momentos de depressão, o artista de teatro tem o direito de se perguntar se o teatro é verdadeiramente uma arte.

Vou fazer-vos uma confissão: isto me aconteceu. Eu quase renunciei. Mas acrescento logo: isto não me acontecerá mais, pois a fé, eu a reencontrei. O Teatro é uma arte-uma, arte pura — necessária e independente.

Permiti-me contar como essa certeza sobreveio.

Haviam-me pedido para montar no Stad Roland Garros um espetáculo ao ar livre, composto de "Os Suplicantes" de Ésquilo e de uma peça de André Obey sobre o esporte, intitulada "800 metros". Eu tive a idéia de pedir a Henri de Montherlant umas palavras para o programa. O autor de "Onze diante da Porta Dourada" me parecia o mais qualificado para apresentar um tal programa. Para minha decepção, Montherlant recusou, dizendo-me que para ele o teatro era uma arte inútil. Que todos os seus sentidos, sua imaginação, estavam satisfeitos pelas outras artes e que o Teatro não podia ser senão uma ramificação secundária de vulgarização.

Como me defendesse falando de Racine, êle acrescentou que preferia cem vezes ler Racine em casa, pois poderia parar onde quisesse, reler qualquer trecho e que jamais algum ator, nenhum cenarista, nenhum diretor seria capaz de lhe apresentar tão belo espetáculo como o imaginado por êle lendo Racine. Que ser humano de hoje poderia aproximar-se da beleza de um Hipólito? Quem poderia melhor dizer os versos que, pela leitura, seus próprios olhos etc...

Deixei-o inteiramente transtornado.

Fiquei desesperado e perguntei-me se o Teatro seria verdadeiramente uma arte.

Para que fôsse uma arte, seria necessário que me desse alguma coisa que nenhuma outra pudesse dar.

A pintura, a escultura, as artes plásticas em suma, satisfiziam-me os olhos.

A música... meus ouvidos.

A poesia... minha imaginação.

Fui até à arte culinária e as empadas de camarão satisfiziam meu paladar

Fiquei louco e desesperado, não havia realmente mais lugar para o teatro.

Praticava, então, uma profissão inútil, impura, vulgar, de segunda mão.

Eu, que tanto havia sonhado consagrar-me ao Belo!

Eis que eu me desencaminhara. Era necessário recomeçar tudo.

Era o desespero!

Ora, um belo dia, tudo se dissipou e a luz veio.

Meus sentidos estavam satisfeitos pelas outras artes, mas só um de cada vez.

Um quadro; a vista, mas a vista só.

Depois um concêrto; a audição, mas somente a audição.

Nunca os dois juntos e simultaneamente. O que quer dizer que numa exposição se está surdo, e, num concêrto, cego ou em todo caso assim o desejaríamos (o que nos evitaria ouvir as tolices ditas em volta de um quadro, ou às vezes a vista dos músicos que têm o ar de se aborrecer num concêrto).

Nunca, ao mesmo tempo, a vista e a audição, de onde esta impressão de reconstituição, de evocação, de lembrança que nos dá um quadro ou um trecho de música; eu não falo dos maestros; os maestros não lembram nada; estão lá.

Apercebi-me que só a percepção simultânea da vista e da audição me davam a reconstituição real do presente.

Se bem que tenha feito uma cruz sobre o teatro, durante algum tempo, eu experimentara a necessidade de inventar uma arte independente das outras artes, uma arte que tocasse, ao mesmo tempo, a audição e a vista e que reconstituísse o Presente.

O Presente, a Presença; o "Vir a ser", o Movimento. Apercebi-me logo que não havia inventado coisa alguma, mas havia voltado às origens do Teatro. Minha Fé tinha sido reencontrada.

Que quereis: "como a truta eu gosto de subir a corrente".



Idade Média

Período Elizabetano

Séc. XVII Restauração

A IMPORTÂNCIA DO ESTILO NO FIGURINO

NORAH LAMBOURNE

ESTANDO planejado o esquema das côres para o figurino, o passo seguinte a ser dado será o estilo e a forma. O desenho do figurino (como qualquer trabalho de arte) é feito da união entre a côr e a forma, com a possível adição de acessórios e enfeites. Contudo, como nenhum figurino individual é feito antes do estudo da côr, o estudo da época vem antes de qualquer sugestão para o figurino.

Cada época, mesmo a nossa, tem seu estilo característico. No caso de roupas modernas, há uma tendência para a mudança freqüente, visto que nossas roupas são mais transitórias do que as antigas, pelo que se pode julgar de informações contemporâneas e quadros. Entretanto, as características da forma permanecem constantes por períodos maiores. É essa forma essencial que dá ao figurino teatral seu sabor peculiar, dita as maneiras e movimentos do ator e convence o público do estilo da época, que nunca poderia ser encontrado só nos enfeites e acessórios aplicados ocasionalmente, causando um erro fundamental na forma. Mesmo dentro de uma época as variações da forma básica podem ajudar a dar características a um figurino individual, mas é da maior importância ter noções da silhueta em que se vai construir. Quando uma peça de estilo está sendo discutida é trabalho do figurinista fazer estudos sobre a peça no maior número possível de fontes que encontrar e estudá-las e analisá-las sob todos os aspectos, de modo a formar a estrutura básica. Não é suficiente saber só alguma coisa sobre a linha dos moldes e seu corte — o figurinista deve procurar saber o que vai por baixo das roupas para ampliar a forma: espartilho, enchimentos, anquinhas, anáguas, cintas. Os sapatos e botas que serão usados também ocupam lugar de destaque, não só para compôr o personagem, mas para dar conforto ao ator. Não há nada mais desconfortável que usar-se um traje do século XV com um par de sapatos da época atual, quando o calçado certo seria um par de sapatos rasos, ou então uma roupa de anquinhas com sapatos sem saltos. Além da falta de conforto a atriz teria uma figura sem graça e grotesca.

Depois de dissecado o estilo o desenhista então transpõe os figurinos para o teatro e para determinada produção. O figurino correto de época — correto até nos mínimos detalhes — muitas vezes não é adequado para o teatro e pode até ser feio e impraticável.

Existe uma linha boa e outra má, em tôdas as épocas, e faz parte do trabalho do figurinista selecioná-las e ajustá-las para o palco. Um figurino teatral é a combinação, como já vimos, da côr com a forma do estilo, com uma finalidade — vestir o ator confortavelmente, ajudar a equilibrar o personagem, e fazer parte de um esquema geral que une tôda a produção. O figurino pode ou não ser bonito êle mesmo. Pode acontecer que a linha da época seja deliberadamente falseada para ajudar à caracterização.

Considerando quais as partes do figurino que o desenhista deve exagerar e dar ênfase, temos primeiro a cabeça, ombros e braços, porque, se bem que tôda a silhueta seja de importância, os movimentos de cabeça e braços são os que chamam a atenção do espectador na maior parte de qualquer representação. Muita coisa pode-se habilmente imaginar para um adereço de cabeça, o qual, aliado aos movimentos da mesma, torna-se parte da individualidade do ator. Isso é especialmente verdadeiro na comédia.

Para os movimentos dos braços deve ser dada uma atenção especial: uma manga com um corte diferente, ou então com um determinado enfeite (mesmo numa figura estática da qual o espectador não desprende a atenção).

O ator que tenha muita ação no palco precisa de mais consideração — a forma do seu vestuário deve permitir grande liberdade de movimentos e qualquer enfeite necessário não deve embarçar seus gestos. Basta olhar para um figurino bem desenhado de um ballet para se convencer disto. Ajudará muito ao figurinista se, antes de desenhar qualquer coisa, olhar um ensaio corrido para ter idéia das marcações da peça.

Elementos de comédia podem prontamente ser achados nas formas de qualquer estilo. Uma ligeira exageração na forma inteira, ou então de detalhes, ajuda muito a caracterização cômica do ator — um homem gordo dentro de uma roupa apertada ou um homem pequeno com uma roupa cujas mangas tapem-lhe as mãos, causará imediatamente riso na platéia.

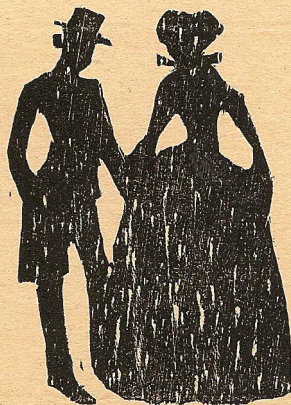
Em peças de fantasia, pantomimas, bailes de máscaras, contos de fadas e outras coisas do gênero, o figurinista pode dar larga à imaginação.

A finalidade dos desenhos das roupas feitos no papel é ser bastante esclarecedora. Não será necessariamente um trabalho de arte — sua função é mostrar a combinação da forma e côr e deve ser de tal modo que a costureira possa reproduzir o traje. Muitos figurinistas fazem dêsses estudos um verdadeiro trabalho de arte. Mas o essencial é que os desenhos sejam próprios para o palco. O figurinista amador deverá se preocupar somente com essa parte; quanto à beleza dos desenhos virá com a prática e a experiência.

Séc. XVIII Império



Séc. XIX Período Vitoriano



Cenários

SVEN ERIK SKAWONIUS

T r a d u ç ã o de Joel de Carvalho

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

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

A ação dramática é acompanhada pelo jôgo de formas e côres. O drama progride e a cena se transforma. Luz e movimento expressam a passagem.

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

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

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

«La parole crée le décor, comme le reste», disse Lugné-Pôe, criador do Théâtre Libre por volta de 1890.

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

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

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

A esta seguiu-se a era dos técnicos.

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

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

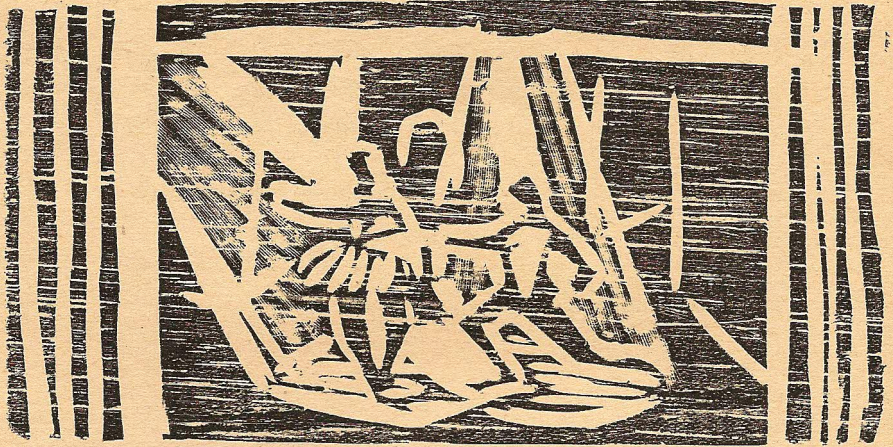
Entre êsses dois extremos oscila a cenografia moderna.

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

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

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

Podemos ir mais longe ainda e voltar à origem do teatro — a



procissão circular em tórno do altar.

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

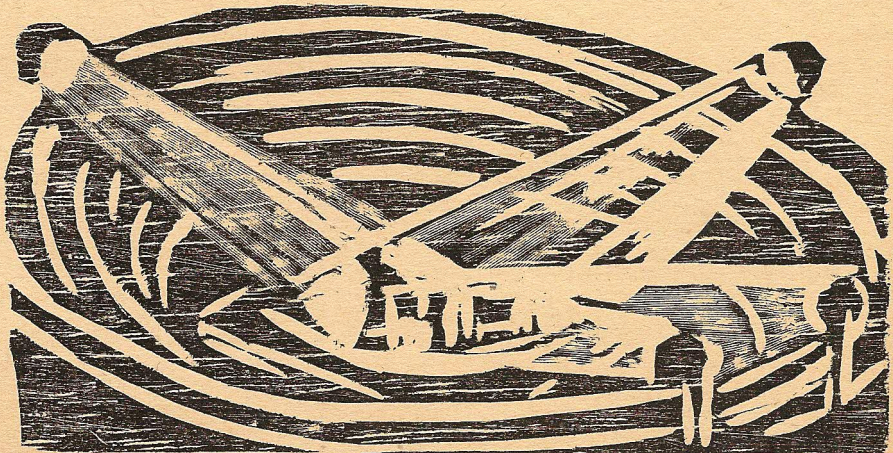
O teatro circular é uma realidade em muitos lugares.

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

Durante êste século construíram-se teatros maravilhosos com prosccênios e cortinas para finalmente proporcionar ilusão completa para Ibsen e Tchekov.

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

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



TEATRO DE BONECOS

Começamos a transcrever do livro de Maria Clara Machado (Como Fazer Teatrinho de Bonecos) esgotado, uma série de artigos sobre fantoches. Neste número iniciamos pelo palco e pela história.

o palco

O PALCO mais simples é feito num vão de porta, numa janela, ou em qualquer armação improvisada de mesas e cobertores. O importante é ter uma boca de cena e poder esconder os artistas que manipulam os bonecos. Para um grupo que queira locomover-se são necessários palcos portáteis e desmontáveis.

Existem os palcos pequenos colocados em mesa ou cômoda, e existem os palcos grandes, fixos. Por cima da armação de madeira é indicada lona ou qualquer outra fazenda que não seja transparente.

Cenários: Os cenários devem ser o mais simples possível. A atenção do espectador deve ser atraída mais para o jogo de cena do que para os cenários, pois estes servem apenas para sugerir lugares e situações. O fundo pode ser feito de papelão ou madeira compensada. Pode-se fazer também um de madeira e os outros todos de papel, presos à madeira. O cenário de madeira servirá de base; será pintado com a tinta da espécie usada nas cabeças das personagens.

Rompimentos: São pedaços de cenário (para as saídas e entradas dos bonecos) postos na frente do cenário de fundo. A distância da boca de cena ao cenário de fundo deve permitir que os manipuladores se viam à vontade em cena.

Posição: O manipulador deve trabalhar de pé. Nos palcos pequenos, de mesa, ele poderá trabalhar ajoelhado. NUNCA SENTADO.

É muito importante a posição do boneco. É a posição do boneco que define a ação, portanto, deve ela ser exata. Três princípios são indispensáveis:

1) O cotovelo do manipulador deve conservar-se durante a exibição à altura da boca de cena. A isso, ele se habituará facilmente.

Se o boneco for menor e o manipulador tiver um braço muito grande, é claro que o cotovelo tem que ficar mais baixo, e neste caso, a altura inicial deverá ser mantida.

2) O manipulador deve mexer com a mão e não com o braço.

3) As entradas e saídas são feitas pelos lados e não por baixo.

Iluminação: As mesmas regras de iluminação para teatro são aplicadas aos fantoches. Nos palcos portáteis, uma só lâmpada, na parte de dentro da abertura de cena, será suficiente. Nos palcos maiores a distribuição pode ser melhor. Lâmpadas podem ser colocadas em cima do palco (numa das varetas que o atravessam), dos lados, embaixo da boca de cena. Papel celofane, ou lanternas, servirão para mudar a cor, dando a impressão de anoitecer, amanhecer, etc..

Efeitos Especiais: Além do papel celofane colocado em cima das lâmpadas (com a devida proteção de papelão ou metal para evitar que pegue fogo) existem outros pequenos truques de teatro, que muito colaboram no sucesso de cada peça:

Pequenos buracos debruados de negro, no cenário de trás, dão a impressão de pirilampos, se, por trás, no escuro, acendermos e apagarmos uma lanterna.

Uma porção de açúcar com meia porção de colorato de potássio

(uma colher de sopa) bem misturados num recipiente de vidro, dão um lindo efeito de fumaça azul, quando acesos no escuro, numa cena de transformação, de bruxaria, por exemplo.

Um pedaço de zinco sacudido, dá a idéia de uma trovoadas.

Uma caixa de fósforos e um elástico em volta: puxando-se e largando-se o elástico, tem-se o coaxar de sapo.

Dois copos de galalite, batidos um de encontro ao outro, pelo lado aberto, dão o trote ou um galope de cavalos.

Nas narinas de um dragão, de um leão ou de qualquer outro animal feroz adapte um tubo de borracha de filtro bem comprido. No momento desejado, fume um cigarro e dê as bafuradas pelo tubo. Isso dará grande impressão de ferocidade.

Música: O ideal para teatro de fantoche são os instrumentos de percussão: tambor, triângulos, reco-recos, marimbas, etc. Discos podem ser usados mas não produzem o mesmo efeito. Em geral, dão a impressão de uma música que não tem nada a ver com o espetáculo. Soam falso e nunca poderão acompanhar a representação, pois sendo a improvisação de momento coisa indispensável num espetáculo de bonecos, os discos absolutamente não poderão acompanhar os bonecos. Já o tambor e os outros instrumentos de percussão, parecem orquestra de fantoches. Violão, piano, ou qualquer outro instrumento, podem ser utilizados.



a história

Uma história de fantoches deve ter as seguintes qualidades, tôdas indispensáveis: **a)** Ação rápida; **b)** Diálogos curtos; **c)** Poucas personagens em cena.

Cada gesto no teatro de bonecos deve ter uma significação; nenhum é inútil. Para marionetes a fio, a maioria das peças do teatro clássico se adapta perfeitamente; para os fantoches, no entanto, devem ser criadas pecinhas especialmente escritas, em que sejam respeitadas as condições acima mencionadas. Um diálogo comprido cansa o público. Uma ação contada e não vivida também cansa. Aliás isso é regra geral de teatro. O palco não é lugar onde **se narre** uma história, mas um lugar onde **se vive** uma história. No teatro de fantoches só é permitido **viver uma história**.

Muitas histórias de carochinha se adaptam perfeitamente aos bonecos. Chapêuzinho Vermelho é a primeira delas, por sua fácil montagem, ação rápida e variada, e sua encantadora história, tão querida das crianças. Aconselhamos ao novo marionetista a começar por ela.

A característica mais marcante do fantoche é o **grotesco**. Os fantoches não serão bons artistas se não fizerem rir. Grandes correrias, pancadarias, sustos, desmaios, são fatores sempre presentes num bom teatrinho de bonecos. Com facilidade, pode-se inventar muitas histórias curtas e engraçadas.

É muito importante criar uma personagem que sempre apareça em todos os espetáculos. Na França, Guignol se tornou tão famoso que deu o nome ao próprio gênero de teatro. Ele está sempre presente, fazendo confusão, ou salvando alguém de grandes perigos imaginários. No nosso grupo, criamos o Professor Bigode, muito sabido, feio, mas grande herói de grotescas façanhas. Ele é o dono do teatro, muito vaidoso de seus bigodes, anuncia tôdas as peças, distribui conselhos e balas, conversa com as crianças, fica zangado se qualquer coisa não vai indo bem, pede silêncio. Ao mesmo

tempo é sério e brincalhão, amigo e confidente. Às vezes toma parte nas peças para grande alegria do público.

Daremos em seguida algumas idéias para os espetáculos.

No Curso: Dois bonecos em cena com cubos na mão podem ajudar as crianças a contar, a somar, a diminuir. O boneco pergunta, as crianças respondem. Os bonecos escondem os cubos, as crianças contam os restantes. O diálogo pode ser improvisado pelos professores conforme as necessidades.

Podem ser criados na escola dois tipos de bonecos: um que seja herói dono de tôdas as qualidades, e outro, que possua todos os defeitos. Em tôrno deles, várias histórias podem ser inventadas no espírito da vida escolar.

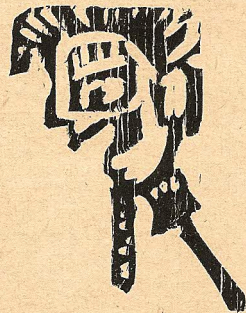
temas simples para serem improvisados

1) Mau Juízo: Pedrinho chega com um lindo peixinho e o põe na beira do palco. Elogio do achado. Sai. Chega um gato e come o peixe. Volta Pedrinho furioso, acusa Juca e, para pegá-lo em flagrante, esconde-se dentro de um saco atrás da cortina. Aparece Juca que, vendo o saco, acredita tratar-se de um ladrão. Volta e traz um pau para atacar o ladrão. Pedrinho grita. Sai do saco e se explica. Pedrinho pede perdão por haver feito mau juízo. Ambos correm atrás do gato.

2) O Vadio: Juca não quer ir à escola. Diz que vai enganar a Babá, preta velha que o vem chamar. Chega Maria. Juca diz que está com tremenda dor de barriga. Começa a chorar. Maria fica desesperada, pois está sôzinha em casa. Chama o médico pelo telefone. Juca está assustado com a vinda do médico. Este chega. Examina o menino, chama Maria ao lado, conversa baixo e volta com uma vassoura, segura o menino e Maria bate nêle. Juca pede perdão e diz que nunca mais mentirá nem faltará à escola. Sai correndo.

3) O Pastelão e os Mendigos (de uma antiga farsa): O cenário é uma praça com uma padaria. Dois mendigos estão com fome. Batem à porta da padaria. A padeira nega-lhes pão. À chegada do padeiro, os dois se escondem. Ouvem o padeiro dizer à padeira que dali a pouco um mensageiro virá buscar um pastelão para um banquete, mas ela só deverá entregar se o mensageiro cantar tal ou qual música (música conhecida das crianças). O padeiro despede-se e sai. Chega Chico, um dos mendigos, canta a música, a padeira acredita tratar-se do mensageiro, e entrega-lhe o pastelão. Chico sai contente e reparte o pastelão com Pedro, seu amigo. Depois saem cantando. Volta o padeiro e pergunta pelo pastelão, pois que êle mesmo resolveu vir buscá-lo. É mais seguro. A mulher fica aflita e diz que já o entregou a um mensageiro. O marido pensa que é mentira e bate na mulher com um pau. A mulher chora e jura vingar-se. Voltam ambos à padaria. Desta vez quem aparece é Pedro. Diz que, se Chico, cantando a tal canção, arranjou um pastelão, êle também poderá arranjar outro, cantando a mesma música. Bate à porta. Chega a padeira. Êle canta. A padeira diz à parte que chegou a hora de pegar o ladrão. Diz a Pedro que vai buscar três pastelões para êle. Êste espera contente. A padeira volta com o marido que dá enorme surra em Pedro. Êste diz que foi Chico o culpado. «Então vá buscá-lo!» diz o padeiro. Pedro, furioso, chama Chico, e diz-lhe que a padeira só entrega o pastelão ao primeiro mensageiro. Chico acredita, e apanha também uma surra. Saem tristes, resmungando que valeria mais a pena terem ficado com fome.

4) O Curioso: Pedro chega com um embrulho. Juca pergunta o que tem dentro. Pedro diz que não pode dizer, pois a mãe pediu que não o abrisse. Era



para a vovó. Juca insiste e Pedro torna a negar, Juca furioso promete vingar-se. Sai. Pedro diz ao público que precisa dar uma lição em Juca. Resolve pregar-lhe um susto, e põe uma grande caixa fechada na beira do palco, igualzinha ao outro embrulho. Pedro esconde-se atrás da cortina. Juca abre a caixa e dela sai um boneco de molas. Juca desmaia de susto. Chega Pedro e diz que ele não deve ser tão curioso.

5) **O Prosa:** Juca entra, dizendo a Pedro que não tem medo de nada e de ninguém; que já matou três onças e vários bandidos. Despede-se e sai. Pedrinho chama um amigo e resolvem pregar uma peça em Juca. Pedrinho entra num saco e fica esperando. O amigo chama Juca e pergunta se ele não tem mesmo medo de nada, nem de assombração. Pergunta também se aquele saco que está no canto é dele. Ele diz que não, mas quer ver o que tem dentro. Vê o saco mexer-se. O saco foge. Jôgo de esconde-esconde. Juca começa a ficar meio assustado, quando o amigo aparece com uma máscara de leão ou de qualquer outro bicho. Juca começa a tremer, até que os amigos se dão a conhecer. Juca fica envergonhado, e sai.

É dos temas mais fáceis que se pode tirar os melhores efeitos no teatrinho de bonecos. Estes cinco resumos servem apenas de estímulo e de modelo para a criação de muitos outros.

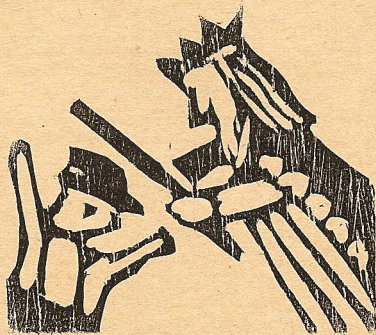
Daremos a seguir algumas peças levadas em nosso teatrinho. São tôdas representáveis. Começaremos com as mais fáceis, isto é, com as que apresentam menos dificuldades técnicas na montagem.

o médico

(Farsa de Luce Hinter, tirada de uma comédia de Molière, traduzida de "Collection Feu et Flamme", éditions Fleurus, Paris.)

PERSONAGENS

Pedro, lenhador
Maria, sua mulher
O mensageiro do rei
O rei
A filha do rei



1.º ATO

GENÁRIO — Um jardim (Pedro, armado de um pau, chama por Maria).

PEDRO — Maria! Maria! Você vem ou não vem? (Anda pelo palco, furioso). Maria! ó Maria!... (Chega Maria, sua mulher, tremendo de medo).

MARIA — Pronto. Estou aqui... estou aqui...

PEDRO — Onde é que você andava, mulher? Na certa, tagarelando com as comadres faladeiras como você. Venha aqui que eu lhe mostro o que é desobedecer ao marido. (Com um pau, Pedro bate em Maria).

MARIA — Ui... Ui... Ui... Deixe estar, malvado, que eu me vingo. Hoje mesmo eu me vingarei. (Sai resmungando queixas).

PEDRO — E agora irei à floresta arranjar um pau mais forte. Êste está ficando muito usado. (Sai).

(Entra o mensageiro do rei, procurando alguém).

MENSAGEIRO — Ó de casa! Não há ninguém aqui? (Maria arrisca a cabeça).

MARIA — Que é que o senhor deseja?

MENSAGEIRO — Saber se êste caminho vai até a cidade.

MARIA — Bem... É sim. É o caminho. Mas porque o senhor quer ir até a cidade? (Ela aparece). Fazer o que?

MENSAGEIRO — Você quer mesmo saber? (Confidencial). Pois vou arranjar um mé-

dico para a filha do rei.
MARIA — Um médico para a filha do rei! Coitada... Ela está doente?
MESSAGEIRO — Muito doente. Está com uma espinha de peixe atravessada no gogó.
Não pode nem beber, nem comer!
MARIA (**à parte**) — Está na hora de eu me vingar de meu marido. (**Alto**). Senhor mensageiro, não é preciso ir à cidade. Meu marido é um ótimo médico.
MESSAGEIRO — É médico?
MARIA — É mas...
MESSAGEIRO — Mas, quê?
MARIA (**aproximando-se dele e confidencialmente**) — Ele não irá se o senhor não lhe bater bastante. É uma mania... Quanto mais apanha, melhor médico ele fica. É assim mesmo o meu marido...
MESSAGEIRO — Onde está este homem? Quero levá-lo, vivo ou morto, à presença do rei.
MARIA — Ele deve estar ali perto daquele bosque. Pode chamá-lo. O nome dele é Pedro.
MESSAGEIRO — Pedro! Pedro! Ó Pedro... (**Maria desaparece**).
PEDRO — Quem me chama?
MESSAGEIRO — Sou eu... Venha depressa encontrar-se com o rei.
PEDRO — Com o rei?! Por quê?
MESSAGEIRO — Ora! Porque você é médico e o rei está precisando de um, urgentemente.
PEDRO (**furioso**) — Que tenho eu que o rei esteja precisando de um médico? É melhor você me deixar em paz e ir buscar o raio do médico em outro lugar.
MESSAGEIRO — Calma, Pedro, calma. (**Aproximando-se**). Sei que é preciso bater muito em você para... (**Bem perto**). Chegou o momento... (**O mensageiro começa a bater vigorosamente em Pedro. Este grita, esperneia, foge e depois torna a gritar**).
PEDRO — Chega! Chega. Eu vou. Eu vou!...
(**De vez em quando aparece Maria e dá umas risadinhas**).
MARIA (**para o público**) — Cada um por sua vez... ah... ah... ah!...
MESSAGEIRO (**batendo sempre**) — Ande Pedro... Para o palácio do rei. Depressa!

Pano

2.º ATO

CENÁRIO — Palácio do rei. (**A princesa está recostada, num canto, sofrendo. O rei anda de um lado para o outro, aflitíssimo. De vez em quando pâra, olha a filha e suspira**).
REI — O mensageiro está demorando muito... (**Torna a andar**). Estou ouvindo um barulho.
MESSAGEIRO (**falando baixo**) — Senhor Rei, eu vos trago um famoso médico. Mas ele tem uma mania esquisita. Só trata dos doentes quando apanha muito.
(**Neste momento a filha começa a andar, mas cai de novo**).
REI (**aflito**) — Então, pau nêle, depressa!
PEDRO — Mas, Rei, não sei nada de medicina.
REI — Não sabe, não? Ah!... (**Para o mensageiro**). Bata nêle... vamos...
PEDRO — Ui... ui... ui... (**Ele faz gestos, contorções, de tal maneira que a filha do rei começa a rir**).
FILHA DO REI — Ai, meu Deus! De tanto rir, a espinha saiu de minha garganta!
PEDRO — Senhor Rei, vossa filha já está boa. Agora deixa-me voltar para casa.
REI (**solene**) — Ainda não. Ainda não. Você merece uma boa recompensa.
PEDRO (**à parte**) — Ai, será que eles vão começar a me bater de novo? (**Alto**). Não, senhor Rei, muito obrigado. Estou muito contente de ter prestado um serviço à princesa. Agora... quero... voltar.
REI (**enérgico**) — Ainda não. Mensageiro, dê a este grande médico uma bôlsa cheia de ouro, e o acompanhe até sua casa.
MESSAGEIRO — Sim, senhor.
PEDRO — Muito obrigado... muito obrigado. Mas prefiro que o mensageiro não me acompanhe. Prefiro ir sozinho (**à parte**).
Como dói a gente apanhar! prometo nunca mais bater na Maria!
(**Maria aparece, abraça Pedro e saem os dois, muito contentes**).

Pano

FIM

JOGOS DRAMÁTICOS

Improvisação sôbre o tema de Ali-Babá

CHARLES ANTONETTI

Tradução de Carmen Sílvia Murgel

RECORDEMOS rapidamente o desenvolvimento do conto das Mil e Uma Noites intitulado "Ali-Babá e os 40 Ladrões": Ali-Babá, camponês pobre, leva uma vida simples e laboriosa com sua espôsa e uma empregada. Um dia em que vai à floresta, surpreende um grupo de bandidos cujo chefe, graças às palavras mágicas: «Abra-te Sézamo», abre a porta de uma caverna disfarçada pela floresta. Assim que os bandidos partem, depois de depositarem o produto do seu roubo na caverna, Ali-Babá penetra no esconderijo e enche os bolsos de moedas de ouro.

Volta para casa. Sua mulher que nunca havia visto uma moeda de ouro, pede emprestado à cunhada, espôsa do irmão de Ali-Babá, uma vasilha de medir farinha com a qual pretende medir a sua fortuna. A cunhada, que sabe quão pobre é Ali-Babá, fica intrigada com êsse pedido e unta o fundo da medida com gordura, de maneira a descobrir para que a cunhada vai usar a vasilha. Quando recebe a medida de volta, verifica que foram moedas de ouro que a cunhada mediu pois uma delas ficou grudada no fundo. Conta a história ao marido que resolve espionar Ali-Babá afim de descobrir de onde veio o ouro.

Segue o irmão à floresta e descobre o segrêdo. Assim que Ali-Babá parte, entra na caverna usando a senha mágica. Mas no momento de sair não consegue lembrar as palavras e fica prisioneiro. Os bandidos retornam e o matam.

Alertado por êsse incidente, o chefe dos bandidos resolve vigiar a caverna e surpreende Ali-Babá. Segue-o até a casa dêste e decide voltar lá acompanhado de seus homens para se vingar do camponês.

Afim de poder conhecer a casa, êle marca a porta a giz, com uma cruz. Mas a empregada de Ali-Babá, que havia observado a manobra, pressente que aquêle sinal significava alguma desgraça. Então marca, ela mesma, com uma cruz idêntica, tôdas as casas da vizinhança confundindo assim os bandidos que não conseguem executar sua vingança.

Nova vigilância, nova fuga e desta vez o chefe dos bandidos torna a marcar a casa mais cuidadosamente.

Êle se disfarça em mercador e esconde os seus quarenta capangas em quarenta jarros de barro que finge estarem cheios de óleo. Vai à casa de Ali-Babá e lhe pede hospedagem. Êste o acolhe sem desconfiar de nada. Mas ainda uma vez mais a empregada intervém: ela descobre que os jarros contêm homens armados até os dentes. Sem dizer nada a ninguém, joga dentro dos jarros óleo fervendo, matando assim os quarenta bandidos.

Em seguida, veste sua melhor roupa e entra na sala onde Ali-Babá e o chefe da quadrilha estão acabando de ceiar. Sob o véu ela esconde um punhal. Executa um número de dança durante o qual consegue aproximar-se do bandido e, finalmente o mata. Ali-Babá fica horrorizado com êste assassinato mas ela lhe explica tudo e mostra-lhe os jarros contendo os bandidos mortos. Ali-Babá, em sinal de gratidão,

jura-lhe que daí por diante ela será considerada por êle como sua própria filha e todo mundo fica contente.

DESENVOLVIMENTO DO TEMA

Pode-se perceber, neste resumo, as características do conto, isto é, a lentidão do começo, a dualidade de certos personagens (o irmão morto pelos bandidos como uma espécie de bode expiatório substituindo Ali-Babá; a empregada substituindo a espôsa e protegendo seu dono como a espôsa deveria proteger o marido) a repetição dos acontecimentos (a fuga de Ali-Babá, a execução em dois tempos dos bandidos e do seu chefe).

É evidente que não se pode dramatizar o conto na sua íntegra, se quisermos evitar um espetáculo lento e pesado. Não creio que seja preciso ficar-se com escrúpulos quanto ao respeito devido à lenda. Não se trata, na verdade, de contar uma história, mas de utilizar-se a substância do conto para fins dramáticos. É um exercício de composição teatral que freqüentemente proponho a alunos. No que concerne a Ali-Babá, o resultado é geralmente o seguinte: **1)** Supressão do irmão e da cunhada. **2)** Supressão da primeira fuga de Ali-Babá. **3)** Freqüentemente, supressão da espôsa.

O que nos proporciona o seguinte esquema: **a)** Descoberta do tesouro por Ali-Babá. **b)** Descoberta da pilhagem de Ali-Babá pelo chefe dos bandidos. **c)** Invenção do estratagema dos falsos jarros de óleo que permite aos bandidos introduzirem-se na casa de Ali-Babá. **d)** Massacre dos bandidos pela empregada. **e)** Júbilo geral.

Notar que o número dos bandidos é sempre muitíssimo reduzido (4 a 10 bandidos) e que quase sempre o chefe é condenado a uma pena qualquer, ao invés de ser morto. Deixo aos psicanalistas o trabalho de comentar essas variantes. São êsses os resultados de várias centenas de experiências.

IMPROVISACÃO SEM PALAVRAS

A história de Ali-Babá é uma mina de temas para exercícios de improvisação. Eis aqui algumas sugestões:

1) Improvisação pura e simples do camponês trabalhando na floresta. Trata-se, sem ainda querer interpretar Ali-Babá, de simples exercício corporal em função de objetos imaginários: árvores, machado.

2) Ali-Babá vê a chegada dos bandidos. Emoção entre o medo e a curiosidade. Êle se esconde e espia os bandidos. Êste exercício pode ser feito por uma só pessoa, o ator sugerindo o cenário e os outros personagens com o jôgo de cena.

3) Chegada dos bandidos. Criação dos personagens: o chefe, o grandalhão, o baixinho gordo, o pequeno espertinho. Personagens diferentes não somente por seu temperamento, mas também por suas dimensões, pesos, e a forma dos fardos imaginários que carregam.

4) Ali-Babá na caverna, primeiro maravilhado pelos inúmeros objetos preciosos de arte que vê e depois decidindo apoderar-se dêles.

5) Massacre dos bandidos pela empregada.

Êstes temas de improvisação sem palavras podem ser utilizados, tais como são, num curso de arte dramática. Mas, se fôr o caso de uma dramatização propriamente dita da história de Ali-Babá, devem ser ensaiados muitas vêzes até que os atôres tenham descoberto e "sentido" tôdas as possibilidades e nuances. E é apenas quando se sentir que as cenas foram exploradas profunda e completamente, que se tentará fazer todo o roteiro do princípio ao fim, acrescentando então a improvisação falada.

IMPROVISACÃO FALADA

É de máxima importância manter os atôres sob rigoroso contrôle durante vários ensaios. Seja qual fôr sua linguagem, sua cultura geral, se forem convenientes as situações que devem viver, se se teve o cuidado de inculcar-lhes

um mínimo de técnica, produzirão algum resultado que, mais ou menos válido, deverá ser anotado, sempre que possível, no momento da criação. Obter-se-á, assim, diferentes sugestões, uma sem interesse, outras apresentando algum valor. Pode acontecer que nada de bom e aproveitável se obtenha, literariamente falando. Nesse caso, considerar-se-á o trabalho feito como um exercício que não leva a uma realização concreta e, nesses limites, não se terá perdido tempo de estudo.

Se, ao contrário, descobrir-se nas notas tomadas alguma qualidade poética, será necessário começar um trabalho extremamente delicado de "dar um estilo", tomando-se extremo cuidado em apenas corrigir os trechos de pouca clareza do texto de maneira a respeitar a poesia espontânea dos improvisadores, se ela foi manifestada.

Inúmeras experiências foram feitas com Ali-Babá, nos ambientes os mais diversos. Aqui vai publicado um dos resultados obtidos, feito por meninos e meninas, de 14 a 17 anos, de um centro de aprendizagem parisiense.

Ainda uma vez, lembramos aos leitores que são experiências que poderiam ter sido muito mais desenvolvidas.

ROTEIRO PARA ALI-BABÁ, PARA MENINOS E MENINAS DE 14 A 17 ANOS

PERSONAGENS — Corifeu, Ali-Babá, empregada, chefe dos bandidos, 1.º, 2.º e 3.º bandidos.

O pano se abre ao mesmo tempo que se ouve um som de gongo. No primeiro plano, Corifeu. No 2.º plano, Ali-Babá. Ao fundo do palco, elementos de cenário sugerindo a casa de Ali-Babá. Os personagens ficam imóveis durante mais ou menos seis segundos, depois, nova gongada que parece despertar o Corifeu.

CORIFEU — Era uma vez um pobre camponês chamado Ali-Babá.

(Gongada. Ali-Babá desperta e faz mímica de cortar lenha).

CORIFEU — Ele vivia tranquilamente na floresta. Um dia cultivava o campo que cercava sua choupana, no outro ia à floresta cortar lenha para o seu fogo. Ele tinha uma fiel empregada que cuidava da casa, arrumando-a, cozinhando, consertando sua roupa. Um dia que Ali-Babá foi à floresta, enquanto cortava a lenha, viu, por entre as árvores, um bando de homens de aspecto ameaçador.

(Gongada. Os bandidos entram ao som de um ritmo em tambor. Ali-Babá se esconde. Os bandidos entram pelo fundo do palco e vêm colocar-se no centro. O tambor pára).

CHEFE — Abra-te Sêzamo!

(Os bandidos entram em fila indiana na caverna imaginária. Apanham sacos que estão escondidos atrás dos rompimentos e saem da caverna carregando-os. Tambor ritmado. Os bandidos atravessam o palco e saem. O chefe fecha a caverna. Ali-Babá que espiou tudo, sai do seu esconderijo, hesita e avança lentamente para a caverna. Imitar as batidas do coração dêle com um tambor).

ALI-BABÁ — Abra-te Sêzamo!

(A batida do coração se acalma e pára. Ali-Babá entra na caverna e fica extasiado. Mímica de pegar objetos imaginários: corôa, capa de rei, espada, etc. Depois êle enche um saco).

CORIFEU — Na caverna havia ouro, pedras preciosas, corôas de reis e imperadores, colares...

(Ali-Babá sai da caverna, faz uma grande volta no palco para chegar em casa. Põe o saco no chão, diante da porta e bate. A empregada sai e diz):

EMPREGADA — O que é isso? O senhor não trouxe lenha hoje?

ALI-BABÁ — Lenha? Para quê? Trouxe coisa muito melhor! Agora somos ricos! Veja!

EMPREGADA — Oh!

(Ambos mergulham a mão no saco e pegam objetos imaginários).

EMPREGADA — Depressa, vamos entrar! Se alguém nos vê...

(Entram na casa).

CORIFEU — Ah! Mas a fortuna de Ali-Babá corre perigo porque o chefe dos bandidos descobriu a pilhagem e está decidido a se vingar!

(Gongo. Ritmo do tambor. Entram os bandidos trazendo os jarros. Param no segundo plano com os jarros na sua frente. O tambor pára. O chefe anda

de um lado para outro no primeiro plano. Cada vez que um dos bandidos tem certeza que não é visto pelo chefe, faz uma careta para o seu vizinho).

CHEFE — Se fiz com que vocês trouxessem esses jarros não foi atôa. Vou explicar o meu plano. **(Ele vira e surpreende um dos homens fazendo uma careta.)** Parem com isso! Bando de bobalhões. Há aqui um traidor que ensinou a senha mágica a Ali-Babá!
TODOS — Eu não fui!

CHEFE — Calem-se! Não tenho tempo a perder em procurar o culpado. O que é preciso é recuperar o tesouro que Ali-Babá nos roubou.

TODOS — Isso mesmo! O chefe tem razão. Estamos de acôrdo!

CHEFE — Vamos nos vingar de Ali-Babá. Vocês vão se esconder dentro desses jarros. Eu vou pedir hospedagem na casa de Ali-Babá. Ao meu sinal, vocês saem dos jarros, espada em punho e me ajudarão.

(Ele se volta bruscamente e surpreende um dos bandidos dando um pontapé no vizinho).

CHEFE — Idiota! Por acaso está rindo de mim? Quer experimentar a fúria do meu castigo? **(Larga o bandido aterrorizado e volta ao seu lugar).** E agora seus idiotas, compreenderam tudo?

TODOS — Sim, chefe!

CHEFE — Então, vamos! Entrem nos jarros e nem um pio antes do meu sinal.

(Durante toda essa cena a empregada, visível aos espectadores, espia a ação dos bandidos. Estes entram nos jarros. O chefe se aproxima da casa e bate na porta).

CHEFE — Pode-se falar com a dona da casa?

EMPREGADA — Não tem dona da casa. Só tem o patrão e eu.

CHEFE — Ha! Ha! minha bela, é você que toma conta da casa?

EMPREGADA — Sou eu sim senhor.

CHEFE — Bem, eu sou mercador de óleo. Estou de viagem para a próxima cidade, para vender o óleo que está nesses jarros, mas o dia já está acabando e eu não chegarei lá antes da noite, e tenho medo de encontrar salteadores no caminho. A senhora poderia me dar pousada por esta noite?

EMPREGADA — Claro que sim, bom mercador. Entre.

(Eles entram na casa. A noite cai).

CORIFEU — A fiel empregada, felizmente, ouviu todo o plano dos bandidos. Vocês vão ver como a esperteza de uma mulher pode estragar o plano mais bem preparado. Neste momento, a fiel moça prepara cuidadosamente, na cozinha, uma receita especial de veneno para matar ratos e vai derramar uma dose suficientemente grande em cada jarro.

(A empregada sai da casa com uma vasilha e joga o líquido dentro dos jarros. De cada vez, uma fumaça sai de dentro dos jarros: talco ou fogo de artifício. Depois ela entra na casa e torna a sair puxando Ali-Babá pela manga. Leva-o até os jarros e mostra-lhe o conteúdo. Ali-Babá fica muito contente. Abraça a empregada. Ouve-se um apito e o chefe dos bandidos sai da casa com uma espada na mão. Ali-Babá tira uma espada de um dos jarros e luta com o chefe. Tambor e gongo com pancadas duplas. A empregada fica aflitíssima. O corifeu observa a cena. Ali-Babá fraqueja! O corifeu resolve ajudá-lo; tira uma espada de dentro de outro jarro e ataca o chefe. Ali-Babá mata o chefe nesse momento. O tambor e o gongo param).

CORIFEU — Meu caro Ali-Babá, a luta foi dura, mas você está salvo. Você é o único herdeiro legal deste bandido. Poderá levar uma vida tranquila de agora em diante!

(Ali-Babá, a empregada e o corifeu dão-se as mãos e dançam de roda cantando "Lá se foi o Lobo Mau". A cortina fecha durante a dança).

ERRATA: Pedimos desculpas e acusamos os seguintes erros tipográficos: na pag. 3, em lugar de dimensão leia-se **dimensão**; na pag. 7, **mater of fact**, em lugar de mater of fast; na pag. 15, **tri-dimensional**, ao invés de tri-dimensional; na pag. 17, em lugar de cotôvelo e colorato de potássio, leia-se **cotovêlo** e **clorato de potássio**. Verificamos também que em alguns exemplares, ainda na pag. 17, a palavra **poder** (1.º parágrafo - 3.a linha) saiu falhada, perturbando a leitura. Se outros enganos houver, por distração nossa, cuidaremos que não se repitam, nas futuras edições. **O ATELIER.**

O QUE VAMOS REPRESENTAR?

TODO MUNDO E NINGUÉM



Do auto da Lusitânia, de GIL VICENTE
(Transcrito do 1.º número, a pedidos)

ANÁLISE

Um homem rico e outro pobre encontram-se no meio de um caminho e indagam-se mutuamente o que buscam nesta existência; em torno de suas respostas dois demônios tecem comentários irônicos e trocadilhos, pois o homem pobre chama-se NINGUÉM e busca tudo que há de bom e honrado, enquanto o rico TODO MUNDO procura satisfazer apenas sua vaidade; o que leva os demônios a concluir que «NINGUÉM busca consciência e TODO MUNDO dinheiro».

IDÉIA

A vaidade e a cobiça da humanidade sobrepujando a virtude, a honra e a verdade.

MECANISMO

Êste diálogo vive de graça, ritmo e malícia dos intérpretes.

PERSONAGENS

Todo Mundo (rico mercador); Ninguém (pobre); Belzebu e Dinato (dois demônios).

ASPECTO

Forma — auto (é uma cena do Auto da Lusitânia). Cenários — cortina de fundo, preta, praticáveis. Costumes e roupas — medievais.

QUEM PODE MONTAR

Grupos amadores, colégios, clubes.

COMO MONTAR

Pode-se fazer uma adaptação do linguajar da época, facilitando a compreensão; a peça tem muita plasticidade e a música da época (existem muitas gravações) nos parece imprescindível.

PÚBLICO

Todos os públicos.

NINGUÉM

«Que andas tu aí buscando?

TODO MUNDO

Mil coisas ando a buscar:
delas não posso achar,
porém ando perfiando,
por quão é bom perfiar.

NINGUÉM

Como hás nome cavaleiro?

TODO MUNDO

Eu hei nome Todo Mundo,
e meu tempo todo inteiro
sempre é buscar dinheiro.
E nisto sempre me fundo.

NINGUÉM

Eu hei nome Ninguém
e busco a consciência.

BELZEBU

Esta é boa experiência:
Dinato, escreve isto bem.

DINATO

Que escreverei, companheiro?

BELZEBU

Que Ninguém busca consciência,
e Todo Mundo dinheiro.

NINGUÉM

E agora que buscas lá?

TODO MUNDO

Busco honra muito grande.

NINGUÉM

E eu virtude, que Deus mande.

Que tope com ela já.

BELZEBU

Outra adição nos acude:

escreve logo aí a fundo.

Que busca honra Todo Mundo

e Ninguém busca virtude.

NINGUÉM

Buscas outro mor bem qu'êsse?

TODO MUNDO

Busco mais quem me louvasse

tudo quanto eu fizesse.

NINGUÉM

E eu quem me repreendesse

em cada coisa que errasse.

BELZEBU

Escreve mais.

DINATO

Que tens sabido?

BELZEBU

Que quer em extremo grado

Todo Mundo ser louvado

e Ninguém ser repreendido.

NINGUÉM

Buscas mais, amigo meu?

TODO MUNDO

Busco a vida e quem ma dê.

NINGUÉM

A vida não sei que é,

a morte conheço eu.

BELZEBU

Escreve lá outra sorte.

DINATO

Que sorte?

BELZEBU

Mui garrida:

Todo Mundo busca a vida,
e Ninguém conhece a morte.

TODO MUNDO

E mais queria o paraíso,
sem mo ninguém estorvar.

NINGUÉM

E eu ponho-me a pagar,
quanto devo para isso.

BELZEBU

Escreve com muito aviso.

DINATO

Que escreverei?

BELZEBU

Escreve

que Todo Mundo quer paraíso

e Ninguém paga o que deve.

TODO MUNDO

Folgo muito de enganar,

e mentir nasceu comigo.

NINGUÉM

Eu sempre verdade digo,

sem nunca me desviar.

BELZEBU

Ora escreve lá, compadre,

não sejas tu preguiçoso.

DINATO

Que?

BELZEBU

Que Todo Mundo é mentiroso,

e Ninguém fala a verdade.

NINGUÉM

Que mais buscas?

TODO MUNDO

Lisonjeiar.

NINGUÉM

Eu sou todo desengano.

BELZEBU

Escreve, ande lá mano.

DINATO

Que me mandas assentar?

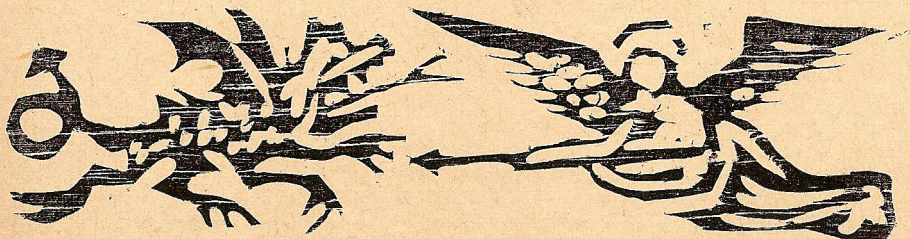
BELZEBU

Poi aí mui declarado,

não te fique no tinteiro:

Todo Mundo é lisonjeiro,

e Ninguém desengano.»



AUTO DE NATAL (segundo S. Lucas)

Adaptação e notas para "mise-en-scène" da autoria de
OCTÁVIO LINS

N. B. NA COMPOSIÇÃO deste auto, que é tirado quase que palavra por palavra do Evangelho segundo São Lucas, foi utilizada a tradução da Bíblia Sagrada por Antônio Pereira de Figueiredo, editada em 1864 no Rio de Janeiro por B. L. Garnier, Livreiro editor, e aprovada por mandamento de S. Excia. Revma. o Arcebispo da Bahia.



Para cenários, figurinos, marcações, iluminação etc., será de grande proveito uma consulta aos pintores do **quattrocento** — ver especialmente Fra Angelico, Fra Filippo Lippe, Giotto, Piero della Francesca, Botticelli, Giovanni Bellini, Luca Signorelli, Ghirlandajo, etc..



Os Santos, neste auto, devem ter uma linha hierática, fria, superior, auto-suficiente; não são Santos piedosos nem adocicados das imagens de **primeira-comunhão**. São instrumentos de um Deus que fala por suas bôcas. Não se procurará **naturalidade** pois o que não são é naturais, êsses Santos. Tanto êles quanto os narradores devem ser impessoais e antes devem atemorizar do que agradar.



Personagens

1.º e 2.º Narradores	José	Criados
Anjo Gabriel	Hospedeiro	Pastores (8)
Zacarias	Mercadores (4)	Um Anjo do Senhor
Isabel	Dançarinos	Anjos da Milícia Celestial (10)
Maria	Viajantes	Reis Magos (3)
Vizinhos de Zacarias (4)	Cortezãs	Anjos da Adoração



Rampa ligando o palco à platéia. De cada lado da rampa, de frente para o público, ficam os Narradores, que lerão o texto que ficará sôbre estantes de música. No palco, um praticável colocado ao fundo. Aí, salvo na Adoração, aparecerão os Anjos. Um estrado que servirá para Zacarias oferecer incenso e onde sempre ficará a Sagrada Família. O altar de oferecer incenso. Para a cena da Hospedaria, mesas, banquetas, toalhas adamas-cadas, fruteiras, cristais, etc.. Uma manjedoura. Etc..

ABERTURA: Música. Palco escuro, luz sôbre o 1.º Narrador.

1.º Narrador:

Houve em tempo de Herodes, rei da Judéia, um sacerdote por nome Zacarias, da turma de Abias. E sua mulher era da família de Arão, e tinha por nome Isabel. E ambos eram justos diante de Deus, caminhando irrepreensivelmente em todos os mandamentos e preceitos do Senhor. E não tinham filhos, porque Isabel era estéril; e ambos se achavam em idade avançada.

(Luz out)

QUADRO I

Ação: Ilumina-se o palco. Zacarias fora do estrado. Altar do incenso. Zacarias permanecerá imóvel até que a fala do 2.º Narrador lhe dê movimento, fazendo então os gestos sugeridos pelo texto e falando depois de anunciado pelo Anjo o nascimento próximo de seu filho.

2.º Narrador:

Estando Zacarias a exercer diante de Deus o cargo de sacerdote na ordem de sua turma, caiu-lhe por sorte, segundo o costume que havia entre os sacerdotes, entrar no templo do Senhor e oferecer incenso.

Ação: Zacarias sobe no estrado e se dirige ao altar do incenso e começa a proceder a operação ritual. O 2.º Narrador continua falando.

2.º Narrador:

E estava tôda a multidão do povo fazendo oração da parte de fora enquanto se oferecia o incenso. E no templo apareceu a Zacarias um anjo do Senhor.

Ação: Aparece o Anjo, à direita do Altar do incenso, no praticável mais elevado.

2.º Narrador:

Zacarias vendo-o ficou todo turbado e foi grande o temor que o assaltou. Mas o Anjo lhe disse:

Anjo Gabriel:

Não temas, Zacarias, porque foi ouvida a tua oração; e Isabel, tua mulher, te dará um filho a quem chamarás João. E te encherás de gôsto e de alegria, e muitos se alegrarão no seu nascimento. Porque êle será grande diante do Senhor, e não beberá vinho nem outra alguma bebida que possa embriagar e já desde o ventre de sua mãe será cheio do Espírito Santo; e converterá muitos dos filhos de Israel ao Senhor seu Deus. Êle irá adiante dêle no espírito e virtude de Elías, para reunir os corações dos pais aos filhos e reduzir os incrédulos à prudência dos justos, para preparar ao Senhor um povo perfeito.

Zacarias:

Como conhecerei a verdade dessas coisas? Porque sou velho e minha mulher está avançada em anos.

Anjo Gabriel:

Eu sou Gabriel que assisto diante de Deus e que fui enviado para te falar e te dar esta boa nova. E desde agora ficarás mudo e não poderás falar até o dia em que estas coisas acontecerem, porque não deste crédito às minhas palavras que a seu tempo se hão de cumprir.

Ação: Sai o Anjo Gabriel. Zacarias tem as suas marcações de acôrdo com a próxima fala do 2.º Narrador.

2.º Narrador:

O povo estava esperando a Zacarias e maravilhava-se de ver que êle se demorava no templo. Quando saiu não lhes podia falar e entenderam que havia tido no templo alguma visão, que êle tentava explicar por acenos, e continuou mudo.

Ação: Apaga-se a luz do palco. Zacarias sai pela Rampa Central, faz a volta pelo fundo da platéia e entra pela rampa lateral D onde estará Isabel.

1.º Narrador:

Acabados os dias de seu ministério, retirou-se Zacarias para sua casa. Algum tempo depois concebeu Isabel, sua mulher. E Isabel ocultou-se cinco meses dizendo:

QUADRO II

Ação: Ilumina-se a casa de Zacarias e Isabel, no setor D do palco. Zacarias e Isabel.

Isabel:

Assim me fêz o Senhor nos dias em que êle pôs os olhos sôbre mim para acabar com o meu opróbrio entre os homens.

Ação: Música. Palco escuro, luz sôbre o 1.º Narrador. Setor E do palco: casa de Maria. O Anjo Gabriel aparecerá no praticável dos Anjos, do lado D.

1.º Narrador:

Estando Isabel no sexto mês, foi enviado por Deus o Anjo Gabriel a uma cidade da Galiléia chamada Nazareth, a uma virgem desposada com um varão que se chamava José, da casa de David. O nome da virgem era Maria. Entrando pois o Anjo onde ela estava, disse-lhe:

Ação: Luz partindo do Anjo em direção a Maria. (Anunciação).

Anjo Gabriel:

Deus te salve, altamente favorecida! O Senhor é contigo, benta és tu entre as mulheres!

2.º Narrador:

Ela porém ao ouvir estas palavras perturbou-se muito e discorria pensativa que saudação seria esta. Então o Anjo lhe disse:

Anjo Gabriel:

Não temas, Maria. Achaste graça diante do Senhor. Conceberás no teu ventre e darás à luz um filho a quem chamarás Jesus. Êste será grande e será chamado Filho do Altíssimo e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu Pai e reinará eternamente e o seu reino não terá fim.

Maria:

Como se fará isso, pois eu não conheço varão?!

Anjo Gabriel:

O Espírito Santo descerá sôbre ti e a virtude do Altíssimo te envolverá da sua sombra. E por isto mesmo o Santo que há de nascer de ti será chamado Filho de Deus. Isabel, tua parenta, também ela concebeu um filho na sua velhice e já está no sexto mês a que era chamada estéril. Porque a Deus nada é impossível!

Maria:

Eis aqui a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo a sua palavra!!

Ação: Grande pausa. A luz só focaliza Maria que permanecerá imóvel, estática. Quando o Narrador começa: "**naqueles dias**", Maria sai do palco e começa sua caminhada para a casa de Isabel. Música. Luz cai em resistência até black-out total.

1.º Narrador:

E naqueles dias, levantando-se Maria (**Maria sai**) foi às montanhas, a uma cidade de Judá, atravessou campos e serras e à sua passagem cantavam os pássaros. No regato era mais cristalina a água para matar sua sede. Assim também a natureza em festa se alegrava por ver Maria. Entrando em casa de Zacarias, Maria saudou Isabel.

Ação: (Narrador não interrompe sua fala.) Ilumina-se a cena ao final de "**por ver Maria**". Casa de Isabel e Zacarias. Setor D do palco. Maria e demais obedecem às marcações sugeridas pelo Narrador.

1.º Narrador:

Isabel ouviu a saudação de Maria, o menino deu saltos em seu ventre e Isabel ficou cheia do Espírito Santo. Bradou em voz alta e disse:

Isabel:

Bendita és tu entre as mulheres e bento é o fruto de teu ventre! E donde a mim esta dita que venha visitar-me a que é Mãe do meu Senhor? Porque, Maria, assim que chegou aos meus ouvidos a voz da tua saudação, logo o menino deu saltos de prazer no meu ventre. Bem-aventurada aquela que creu que se hão de cumprir as coisas que da parte do Senhor te foram ditas.



Maria (Música em BG):

A minha alma engrandece ao Senhor e o meu espírito se alegrou por extremo em Deus meu Salvador, por êle ter pôsto os olhos na baixaza de sua escrava. Pois de ora em diante tôdas as gerações me chamarão bem-aventurada — porque grandes coisas me fêz o que é poderoso; e Santo seja o seu nome, e sua misericórdia se estenda de geração a geração sôbre os que O temem!

Ação: Luz cai. Música. Luz sôbre os Narradores.

1.º Narrador:

E ficou Maria com Isabel perto de três meses, depois dos quais voltou para sua casa. Mas a Isabel chegou o tempo de dar à luz e deu à luz um filho. E ouviram os seus vizinhos e parentes que o Senhor manifestava para com ela grande misericórdia e se congratularam com ela.

2.º Narrador:

E aconteceu que no oitavo dia vieram circuncidar o menino e lhe queriam pôr o nome de seu pai, Zacarias.

Ação: Ilumina-se o setor D do palco, casa de Zacarias e Isabel. Isabel e Zacarias cercados pelos vizinhos.

2.º Narrador (sem ter interrompido a fala anterior):

E respondendo, sua mãe disse:

Isabel:

De nenhuma sorte. Será chamado João.

Vizinhos:

Ninguém há na tua geração que tenha êste nome!

2.º Narrador:

E perguntavam por acenos ao pai do menino como queria que se chamasse.

Ação: Zacarias segue as marcações sugeridas pelo 2.º Narrador.

2.º Narrador:

Pedindo uma taboinha Zacarias escreveu: João é o seu nome. E todos se encheram de assombro. E logo foi aberta a sua bôca e a sua língua e falava bendizendo a Deus.

1.º Narrador:

E o temor se apoderou de todos os vizinhos dêles. E se divulgaram tôdas essas maravilhas pelas montanhas de Judá e todos os que as ouviam as conservavam no seu coração, dizendo: Quem julgais vós que virá a ser êste menino?

2.º Narrador:

Zacarias, seu pai, ficou cheio do Espírito Santo e profetizou dizendo:

Ação: Zacarias se destaca do grupo onde estava entre Isabel e os vizinhos e diz:

Zacarias (Música em BG):

Tu, menino, tu serás chamado o profeta do Altíssimo, porque irás ante a face do Senhor a preparar os seus caminhos, para se dar ao seu povo o conhecimento da salvação, a fim de que êle receba o perdão de seus pecados, pelas entranhas de misericórdia do nosso bom Deus!

Ação: Luz out, em resistência. Música crescendo.

1.º e 2.º Narradores:

Ora, o menino crescia e se fortificava no espírito. E habitava nos desertos até o dia em que se manifestou a Israel.

Ação: Música de fim de quadro. Black-out.

QUADRO III

Ação: Música. Luz sôbre os Narradores.

2.º Narrador:

Aconteceu naqueles dias que saiu um édito emanado de Cesar Augusto para que fôsse alistado todo mundo. Êste primeiro alistamento foi feito por Cirino, governador da Síria

e iam todos alistar-se cada um à sua cidade. E subiu também José da Galiléia, da cidade de Nazareth, à Judéia, à cidade de David que se chamava Belém, porque era da casa e família de David, para se alistar com sua esposa.

Ação: O palco ilumina-se e nêle está montada a hospedaria. Crie-se neste momento um ambiente profano, o **outro mundo**. Mercadores, escravos, cortesãs, mesas com fruteiras, grandes copos de vinho, tecidos adamascados, gaiolas com pássaros, galgos, macacos, etc.. Dançarinos executam um pequeno mas impressionante ballet. José e Maria entram pela Direita, detêm-se examinando o lugar, até que o hospedeiro, por gestos, faz-lhes ver estar com a casa cheia e não poder aceitá-los como hóspedes. Eles então continuam a atravessar o palco e descem pela Rampa Central, atravessando a platéia. A música acompanha todo o desenrolar da cena. Deverá ter um ritmo nervoso e será de grande importância pois substituirá o Narrador. Quando Maria e José atingirem o fim da platéia, a cena, sempre sublinhada pela música, começa a se desfazer, como se os acontecimentos que se vão suceder a seguir indiquem a própria ruína daquele mundo da hospedaria. Os próprios atores que funcionaram na hospedaria desfazem a cena e com a luz caindo em resistência preparam a manjedoura. Tire-se, com auxílio da iluminação, o maior efeito plástico desta cena.

QUADRO IV

Ação: Na penumbra, Maria e José entram pela Esquerda e se acomodam no pequeno estrado que já está encostado junto ao praticável dos anjos e onde já está colocada a manjedoura. Refletor sobre os Narradores.

2.º Narrador:

E aconteceu estarem José e Maria, sua mulher, ainda viajando quando completaram-se os dias de dar ela à luz e teve seu Filho primogênito numa estrebria do caminho, porque não havia lugar para eles na estalagem. E Maria reclinou a criança na manjedoura.

Ação: Luz out. Música. Vão aparecendo, pela **E** e pela **D** e pela Rampa Central, grupos de pastôres que vagueiam inquietos e sem rumo. Luz à **D**, **E** e na Rampa Central. Quando a fala do narrador assim o indicar, aparecerão, na extremidade do praticável dos anjos, anjos, um em cada extremidade, que se dirigirão em côro aos grupos de pastôres. Depois, aos poucos, todo o praticável fica cheio de anjos.

1.º Narrador:

Ora, naquela mesma comarca havia uns pastôres que vigiavam e revezavam entre si as vigílias da noite para guardarem o seu rebanho e eis que se apresentou junto dêles um anjo do Senhor e a claridade de Deus os cercou de refulgente luz e tiveram grande temor. Porém o anjo lhes disse:

Anjo(s):

Não temais porque eu vos venho anunciar um grande gôzo que o será para todo o povo. É que hoje vos nasceu, na cidade de David, o Salvador que é Cristo Senhor e êste é o sinal que vo-lo fará conhecer: achareis um menino envolto em panos e pôsto em uma manjedoura.

1.º Narrador:

E súbitamente apareceu com o anjo uma multidão numerosa da milícia celestial que louvava a Deus e dizia:

Canto da Milícia Celestial:

Glória a Deus no mais alto dos céus e paz na terra aos homens a quem Êle quer bem.

Ação: A Milícia Celestial vai-se formando na Adoração. Todo o palco ilumina-se; os pastôres encaminham-se para o Presépio.

1.º Narrador:

E os pastôres foram com grande pressa e acharam a Maria e José e ao Menino pôsto em uma manjedoura e vendo isto divulgaram o que se lhes havia dito a respeito dêste Menino e todos os que os ouviam logo acorriam a contemplá-Lo.

A GRAÇA DE DEUS ESTAVA COM ÊLE!

Ação: Nessa última fala do narrador vão se aproximando para a Adoração figuras da hospedaria, etc.. Os três Reis Magos chegam depois de certo tempo, acompanhados de seus criados, entrando pela Rampa Central. A música narra o Presépio e depois de formado o quadro vivo, que deverá permanecer em imobilidade uns três minutos, a luz começa a cair em resistência enquanto a música vai num crescendo. Luz out. **FIM.**

Notícias

Carta enviada por Guilherme Figueiredo ao DD. Presidente do IBECC, Sr. Themistocles Cavalcanti, por ocasião da «Semana Brasileira» do Théâtre des Nations, em Paris.

Senhor Presidente,

De regresso da Europa, onde tivemos a oportunidade de representar o "Centro Brasileiro de Teatro", na "Semana Brasileira" do Théâtre des Nations, em Paris, sirvo-me da presente para apresentar a V. Excia. um relatório de nossas atividades nessa viagem.

Abertura da "Semana Brasileira" - A convite da organização do Théâtre des Nations e da Embaixada Brasileira em Paris, o signatário teve oportunidade de abrir a "Semana Brasileira", no Teatro Sarah Bernhardt, no dia 18 pp., dirigindo uma saudação à platéia francesa e lendo um telegrama especialmente enviado por S. Excia. o Sr. Presidente da República. Seguiram-se, na mesma noite, uma primeira parte constituída de um concerto da pianista Magdalena Tagliaferro, que executou obras de Villa-Lobos e Darius Milhaud, e logo uma apresentação do "conjunto folclórico" integrante da Companhia Maria Della Costa, e finalizando com a apresentação da peça "Pega Fogo" de Jules Renard, pela Cia. Cacilda Becker. Na noite seguinte, e por três outras, a Cia. Maria Della Costa apresentou a peça "Gimba" de Gian Francesco Guarnieri. Ambos os espetáculos foram acolhidos favoravelmente pelo público e a crítica.

Conferência sobre teatro brasileiro - Na tarde do dia 21 de abril, o signatário, juntamente com o Sr. Joracy Camargo, realizou, no Teatro Sarah Bernhardt, uma conferência sobre teatro brasileiro, seguida de debates em que tomaram parte várias personalidades, entre as quais os Srs. Claude Planson, diretor do Théâtre des Nations, Paul-Louis Mignon, presidente do "Centre Français du Théâtre" (do Instituto Internacional do Teatro), Jean Darcante, secretário-geral do Instituto Internacional do Teatro, Henrique Buenaventura, diretor da Companhia Colombiana que participou do Festival, Flávio Rangel, diretor da peça "Gimba" e Gian Francesco Guarnieri, autor da mesma.

Visita do Sr. André Barsacq - Em nome do Serviço Nacional do Teatro, do Ministério da Educação, o signatário teve oportunidade de convidar, para vir ao Brasil, a fim de realizar uma conferência por ocasião do novo prédio do Teatro da Comédia Brasileira, o ilustre diretor André Barsacq, ora à frente do Théâtre de l'Atelier.

Exposição de fotografias de teatro - Durante a "Semana Brasileira", exibiu-se, no "foyer" do Teatro Sarah Bernhardt, uma exposição de fotografias de cenas de peças teatrais recentemente produzidas no Brasil. Essa exposição, organizada pelo Sr. Agostinho Olavo Rodrigues e pelas Sras. Belá Betim Paes Leme e Beatriz Veiga, foi grandemente apreciada pelo público que lotou o teatro nas noites da "Semana Brasileira". O signatário da presente, que em seguida viajou para Praga, teve oportunidade de tratar, com as autoridades culturais da Tchecoslováquia, da apresentação daquela mostra na capital tcheca.

Bolsas de estudo de teatro na França - Juntamente com o Sr. Jean Darcante, secretário-geral do Instituto Internacional do Teatro, foi estudada a possibilidade de obtenção de bolsas de estudo de especialização teatral para diretores ("metteurs en scène"), junto aos principais teatros de Paris. A regulamentação dessas bolsas ficou a cargo do Sr. Jean Darcante, que apresentará suas sugestões que serão examinadas pelo Centro Brasileiro de Teatro.

Bolsas de estudo de teatro na Itália - Com S. Excia. o Embaixador Hugo Gouthier, foi estudada a possibilidade de obtenção de bolsas de especialização na Itália.

Tradução de peças brasileiras - O signatário da presente estudou a possibilidade de fazer circular, pelos centros-membros do Instituto Internacional do Teatro, textos franceses de peças brasileiras, que serão publicados pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e pelo Serviço Nacional de Teatro.

Muito atentamente

a) GUILHERME FIGUEIREDO

Peças que ainda se acham à disposição dos leitores no " O T A B L A D O "

«Nossa Cidade» de Thornton Wilder, três atos	Cr.\$ 100,00
«Antígona» de Sófocles, um ato	Cr.\$ 35,00
«O Matrimônio» de Gogol, dois atos	Cr.\$ 75,00
«O Jubileu» de Tchekhov, um ato	Cr.\$ 35,00
«Todomundo», medieval em um ato, moralidade inglesa	Cr.\$ 55,00
«A Farsa do Advogado Pathelin», medieval francês, um ato	Cr.\$ 45,00
«O Chapéu de Palha de Itália» de Labiche, cinco atos	Cr.\$ 85,00
«A Volta do Camaleão Alface» de Maria Clara Machado, dois atos	Cr.\$ 40,00
«Os Três Corcundas», farsa em um ato	Cr.\$ 20,00
«Espalhando Boatos» de Lady Gregory, um ato	Cr.\$ 20,00
«Os Grandes Aborrecimentos» de Georges Courteline	Cr.\$ 20,00
«A Farsa do Mancebo que Casou com a Mulher Geniosa» de Casona	Cr.\$ 50,00
«Quase Ministro» de Machado de Assis, um ato	Cr.\$ 50,00

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
«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
«D. Rosita, a Solteira» de Garcia Lorca	Cr.\$ 100,00
«Auto da Compadecida» de Ariano Suassuna	Cr.\$ 100,00

Pedidos para "O TABLADO", à Av. Lineu de Paula Machado, 795
Jardim Botânico - Rio de Janeiro

