



cadernos de teatro
n.º 17

cadernos de teatro n.o 17 * 1962

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 * **Diretor executivo:**
Maria Clara Machado * **Redator chefe:** Heloisa Guimarães Ferreira
Redatores: Celina Whately * Vânia Leão Teixeira * **Secretária:**
Cordélia Torres * **Tesoureiro:** Eddy Rezende Nunes * **Colaboraram**
neste número: Leo Gilson Ribeiro * Jacqueline Laurence * Milton
José Pinto * **Nossa capa:** Tônia Carrero no papel de Mercedes,
em «Natal na Praça», peça montada pela CTCA, no Rio, em 1957.

Que raízes tem o hábito de representar peças religiosas? Em que ponto da história humana estabeleceu-se o contato entre

TEATRO E RELIGIÃO

No artigo que se segue, o quadro geral é meu — um pequeno roteiro das relações Deus-homem, no teatro, mas fiz o quadro com mosaicos alheios: trechos de vários autores que estudaram o assunto.

- “— Adão!
— Senhor?
— Vou revelar-te minha intenção. Olha êste jardim.
— Como se chama?
— O Paraíso.
— É muito bonito.
— Eu o plantei e o tracei. Quem morar nêle será meu amigo. Eu o entrego a ti para que mores nêle e o guardes.”

(“Le jeu d’Adam” — séc. XII)

O diálogo se estende, com ênfase num ou noutro personagem — Deus ou homem, até hoje. No teatro, através do teatro, o homem implora, agradece ou discute seus deuses.

E tudo começou quando o homem percebeu que a natureza onde êle está mergulhado, da qual depende para viver e morrer, tem um ritmo. Diz Sheldon Cheney que: “O homem dança. Depois das atividades que proporcionam aos povos primitivos as necessidades materiais, comida e abrigo, a dança vem em primeiro lugar. É a primeira válvula de escape para a emoção, e é o começo das artes. O homem civilizado de hoje, apesar de inibições encravadas e reservas cultivadas, instintivamente expressa emoções pela ação; o homem primitivo, pobre em meios de expressão, dispondo apenas de rudimentos de linguagem falada, expressa universalmente seus sentimentos mais profundos através de movimentos medidos. A natureza ao seu redor move-se rítmicamente nas ondas das águas, no vento que sopra; sol e lua repetem seus movimentos; seu próprio coração bate num ritmo. Nada mais natural do que êle criar movimentos rítmicos para externar emoções.

Êle dança por prazer e como ritual. Fala em dança aos seus deuses, reza em dança e dá graças em dança. De forma nenhuma poderíamos classificar esta atividade como teatral ou dramática, mas em seus movimentos significantes está o germe do drama e do teatro. A dança... em determinado ponto de sua história dá nascimento a outras artes. Em Cambodia o próprio termo teatro significa “casa de dança”... Onde quer que encontremos homens em estágio primitivo de desenvolvimento cultural, o estudo de seus costumes nos revelam rituais relacionados com danças dramáticas.”

E alguns parágrafos adiante continua êle: “O mundo do selvagem é universalmente povoado por espíritos ou deuses todo-poderosos. Estão êles associados às fôrças controladoras da natureza, às “causas”, ou relacionados com almas de ancestrais mortos ou com animais fabulosos ou árvores ou estrêlas. De qualquer forma o bem estar humano depende de

estarem os deuses do seu lado. Ele precisa fazer algo que os agrade, indicar-lhes o que deseja e nunca deixar de mostrar-lhes a apreciação de seus favores. Os primitivos raramente praticam a religião como nós. Aquêles que moram numa região árida não se contentam em vagamente orar por chuva, êles fazem alguma coisa: dançam uma Dança da Chuva para seus deuses. Outros precisam fazer a Dança do Sol. Uma tribo enfrentando o extermínio por falta de alimento executa uma Dança do Antílope.

A dança é tão essencialmente o método primitivo de mostrar atenção e devoção aos espíritos que em quase tôda parte o local das danças precede o templo. Aí o chefe representativo dos deuses, curandeiro, sacerdote ou feiticeiro, determina danças para propósitos diferentes: acalmar uma entidade que detém a chuva ou o sol, expulsar o mau espírito do corpo de um membro doente da comunidade, assegurar boa sorte ao vinho novo.

...Êste tipo de cerimônias, no que diz respeito ao aumento dos vegetais comestíveis, desenvolveu-se ao mesmo tempo que a agricultura crescia de importância econômica, até que finalmente delas emergiram aquêles festivais ligados às estações, particularmente à primavera e ao outono, que persistem em muitos lugares do mundo, em geral ainda com danças simbólicas e miméticas. O plantar, o colher, a prova do vinho novo — tudo sugeria alguma forma de celebração. Aqui entram no panteon humano os deuses da terra e os deuses do vinho.”

Cheney escreve isto em 1929. É uma teoria simples e lógica. Desde então muito tem sido estudado sôbre a origem da expressão humana e a questão é mais fundamente analisada por Francis Fergusson em “The Idea of a Theater”, enquanto estuda o Édipo de Sófocles:

“A Escola de Antropologia Clássica de Cambridge mostrou detalhadamente que a forma da tragédia grega segue a de um antiquíssimo ritual de Enniautos Daimon, ou deus das estações. Essa descoberta nos permite uma nova visão de Édipo que, penso, ainda não foi completamente explorada. A chave da dramatização do mito de Édipo por Sófocles deve ser encontrada neste antigo ritual, de forma e significado semelhantes — isto é, que também se desenvolvia dentro de um “ritmo trágico”.

Especialistas em antropologia clássica, como especialistas em qualquer outro campo, discutem sôbre inúmeros problemas de fatos e interpretações que o leigo pode apenas encarar em respeitoso silêncio.

Um dos mais espinhosos problemas parece ser o de saber o que veio primeiro, se o mito ou o ritual. Seria esta cerimônia antiga apenas uma ratificação do mito de Ur ou do Deus — Ano — Attis, ou Adonis, ou Osiris, ou do “Rei-Pescador” — seja como fôr aquêle Herói-Rei-Alto sacerdote — que luta com seu rival, é abatido e desmembrado, e surge de novo com a estação primaveril? Ou foram os vários mitos dêste gênero criados para “explicar” um ritual que era talvez mimado ou dançado ou cantado para celebrar a mudança anual das estações?”

Ainda não temos certeza, portanto, se a mente humana começou por estabelecer o núcleo das religiões (mitos) ou o núcleo do teatro (rituais). Mas podemos afirmar, enquanto os antropólogos procuram resolver êste problema, que o teatro e a religião nasceram inter-relacionados.

À proporção que antigas civilizações vão sendo estudadas, vamos vendo a repetição de ciclos culturais e dentro dêles o desenvolvimento paralelo e inter-dependente das duas instituições.

Assim, antes de falar no caso clássico da Grécia, podemos dar o exemplo do Egito, e dos festivais em homenagem a Osiris. Sheldon Cheney fala-nos dêles baseando-se no livro de E. A. Wallis Budge “Osiris and the Egyptian Resurrection” (London and New York, 1911).

“Osiris, o principal deus egípcio, lendário rei-divindade, era a figura central de uma “paixão” cuja semelhança com as representadas no século vinte é notável. Em um documento aproximadamente datado de 2000 AC temos uma descrição esquemática da cerimônia e do drama como

era então executado. O propósito era exatamente o mesmo das famosas paixões Tirolesa e de Ober-Ammergau, ou da paixão persa de Hussein: tôdas visavam ou visam conservar vivos na memória dos fiéis os sofrimentos e triunfos de um deus. O fundo histórico da peça egípcia é o seguinte: Osiris depois de um govêrno sábio foi traiçoeiramente assassinado, seu corpo foi despedaçado e os pedaços espalhados por grande distância. Mas sua espôsa Isis e seu filho vingaram sua morte, recuperaram seus restos como relíquias, reconquistaram o trono e estabeleceram o culto de Osiris. A Paixão, revivendo os sofrimentos de Osiris, e enfatizando sua ressurreição, tornou-se um acontecimento anual.

O relato que temos apenas esquematiza a cerimônia em Abydos, mas outras paixões eram realizadas anualmente em Busiris, Heliopolis, etc. Muito pouco se conta sôbre o "teatro" ou coisa semelhante. Os incidentes, na verdade, são descritos como em progressão, em movimento de um lugar para outro, e diferentes entre si quanto ao modo de representar, vão desde o drama puramente mímico até desfiles e mesmo pretensas batalhas. (O drama ainda devia estar muito misturado com a própria vivência, porque aquêles que representavam os prisioneiros tomados nestas batalhas tinham a seguir o papel menos desejável numa cerimônia real de sacrifício humano.)

Êste é um dos pouquíssimos fatos que conhecemos, por agora, do teatro no Egito, e também êle aponta a antiga, universal e íntima relação Religião-Teatro. Mas é da Grécia o primeiro teatro que conseguimos reconstituir como um todo orgânico: origem mítica, parte histórica, textos e, materialmente, prédios, roupas, máscaras.

Do culto de Dionysos e em seu templo, nasceu o teatro grego. O mito dionisíaco é perturbadoramente belo, e admirável na concisão com que espelha a natureza do fenômeno teatral. Embora um mito não possa ser resumido ou esquematizado, darei suas linhas principais para ilustrar o assunto de nosso artigo.

Dionysos nasce das relações de um Deus e uma mortal. A jovem Semele quer ver Zeus em tôda sua plenitude de Deus, mesmo sabendo que isto lhe custará a vida. Ao conseguir seu desejo, morre e dá nascimento a um filho que no corpo do próprio Deus se completará até um segundo nascimento (Dionysos — nascido duas vêzes). É criado por ninfas que lhe ensinam os segredos da natureza. É o deus da vinha que parece morrer com o inverno mas renasce na primavera. É um símbolo, portanto, de ressurreição. Pode se apresentar com muitas faces e revelar extrema crueldade ou doçura e beleza. Em suas festas foram aperfeiçoados os instrumentos musicais, os ritmos de dança e posteriormente, a comédia e a tragédia gregas.

Disso nos fala Fergusson em outro trecho de sua análise de Édipo: "Se consideramos Édipo como ritual podemos compreendê-lo de uma forma que é inatingível para quem nêle pensa apenas como a dramatização de uma história. Harrison (Jane Ellen Harrison no livro "Ancient Art and Ritual") mostrou que o Festival de Dionysos, com bases na cerimônia anual da vegetação, incluía "ritos de passagem", como os que celebram o assumir do estado adulto — celebração do mistério do crescimento e desenvolvimento individual. Ao mesmo tempo, era uma prece pelo bem-estar de tôda a comunidade; e êste bem-estar era compreendido não apenas como prosperidade material, mas também como a ordem natural da família, dos ancestrais, dos membros atuais, e das gerações ainda por vir, e ao mesmo tempo, um gesto de obediência aos deuses, ciumentos cada um de seu território, nesta ordem e proporção naturais e divinamente sancionadas.

Acreditamos que o público de Sófocles (tôda a população da comunidade) chegasse cedo, preparada para gastar o dia nas arquibancadas. A seus pés estava o semi-círculo de dança para o côro, e os tronos para os sacerdotes, e o altar. Atrás dêste era a plataforma erguida para os atôres principais, tendo como fundo a fachada emblemática que no momento devia ser tomada como o palácio de Édipo em Tebas. Os atôres não

eram profissionais no nosso sentido, mas cidadãos selecionados para um ofício religioso, e Sófocles os treinara e ao côro.”

É a vivência de uma comunidade que é um só corpo e uma só fé em seus deuses e rituais, é a aceitação de uma ordem material e social pré-estabelecidas. É o estado de espírito que veio a constituir os períodos chamados clássicos de nossa civilização. Mas a Grécia que nos deu todo o padrão da vida ocidental não podia deixar de indicar também o caminho da revolta e das perguntas. Ésquilo é o representante dessa linhagem que seria chamada de romântica e que coloca homem e Deus frente a frente.

“Em uma alma ardentemente relacionada, como era a de Ésquilo, com o homem e os frutos de seu gênio, tomada pela sua grandeza ao mesmo tempo que tocada pela miséria de sua condição, a fé na justiça divina não poderia ser senão uma conquista ultrapassada. Para quem ama o homem com o mesmo elan com que acredita em Deus, a revolta vem primeiro. Por que é preciso que Deus seja justiça, e se não o é, que possa tornar-se. Jamais Ésquilo interrogou o céu com uma rajada mais áspera do que na trilogia onde se incluem o “Prometeu encadeado” e o “Prometeu liberado”. (André Bonnard — “La tragédie et l’Homme”).

Uma outra etapa da relação Deus-homem é estabelecida pelo cristianismo. O novo mito fica impregnado de uma suave poesia quando lhe reconhecemos as raízes tão profundas na experiência humana.

Entre os homens primitivos: “Por causa de suas propriedades de luz e calor, o fogo nascido sobre a terra — e que se reconheceu semelhante ao fogo do céu — foi logo associado ao culto do sol e ao do trovão; deu-se-lhe o nome de “o filho” em relação a Thor e Phebus, deuses do céu, que enviavam aos homens seus relâmpagos e seus raios.

O culto do fogo, como o da água, deu lugar a numerosas cerimônias das quais a mais importante era a do solstício de inverno correspondente ao nosso 25 de dezembro atual. Neste dia, as tribus nômades de pastores que habitavam as regiões do oriente se reuniam tanto quanto possível para honrar o nascimento do “filho” que era chamado “a criancinha.”

Durante o bom tempo, as tribus não tinham necessidade do fogo. Dormiam ao relento e não buscavam os estábulos senão com a proximidade do frio. Festejavam então a reunião com uma cerimônia alegre durante a qual os magos da comunidade acendiam o fogo da estação.

...Como os instrumentos horários ainda não tinham sido inventados nestes tempos longínquos, os povos primitivos da Ásia se baseavam nos astros para calcular o tempo. No dia do solstício do inverno, mantinham-se se possível sobre uma elevação de onde espiavam, a aparição da primeira estrêla, sinal do fim do dia. Assim que o astro ficava visível, todos os assistentes se dirigiam aos estábulos onde o “fogo-infante” era tirado do instrumento de fazer fogo, “deitado nas palhas”, e depois alimentado com elementos gordurosos e aromatizados: oferenda dos pastores e dos peregrinos de passagem. O carpinteiro que fabricara o instrumento de fazer fogo era considerado como o pai terrestre do fogo recém-nascido, o qual por outro lado, conservava uma parte de sua origem celeste dada a semelhança natural com o fogo do céu. Quanto à mãe era representada por Maia, nome sânscrito da cavidade matriz onde nascia a fagulha”.

Também este é um conceito complexo analisado pelo autor em outra parte do mesmo livro “Le Symbolisme des Contes des Fées” (de M. Loeffler-Delachaux): “... o M sempre começou as palavras relacionadas com a água e com o nascimento dos seres e dos mundos”. Em sânscrito a palavra Mantras tem um poder mágico criador. Na mitologia assyrio-babilônica, a deusa Mami gerou uma raça. Entre os Incas duas deusas tem o pre-nome Mama, protegendo as mulheres casadas e a água da chuva. Os hindus chamam Madhava à mãe de Buda e Mahat à primeira inteligência manifestada. Sob o nome de Mati-Sira-Zemlia, os russos adoraram uma deusa que representava ao mesmo tempo, a terra fecundada e a umidade. O Egito venerava sob o nome de Marca ou Marica, a virgem-mãe, isto é, a natureza eternamente virgem e fecunda.

A deusa-mãe e seu filhinho meio divino e meio terrestre eram adorados desde a antiguidade onde quer que houvesse populações agrícolas, a deusa-mãe representando a natureza e seu filho o produto desta natureza fecundada pelo elemento divino: a chuva, água do céu, garantia de imortalidade. A idéia seria retomada mais tarde pela igreja cristã sob uma forma renovada."

E voltando ao trecho sobre a festa do fogo: "A festa era colocada sob o signo da alegria, da Luz, da Vida e do Amor.

Muitos anos mais tarde, os cristãos não se recordando da data do nascimento de Jesus tiveram a idéia de comemorá-la a 25 de dezembro, dia da festa do fogo. Lançaram mão das tradições da festa para estabelecer a lenda da Natividade que conhecemos. Também conservaram o hábito de acender fogos na ocasião, o que nos permite até hoje o encanto das velas do Natal."

Com o cristianismo, e a civilização presidida por êle, surge um novo conceito teatral. No altar novamente, representando o nascimento, a morte e a ressurreição do deus venerado. Depois, quando na praça pública mas ainda impregnado do espírito religioso comunal, cercado pela mesma expectativa e participação de uma paixão egípcia ou de um ritual grego. Aqui como lá o mesmo reconhecimento da ordem natural e social pré-estabelecida, a invocação pelo bem-estar familiar e coletivo. Agora, como então, sucede-lhe a posição de revolta, de angústia, de análise, quando no Renascimento o homem se desloca para o centro do universo e do palco. Desde então apenas Shakespeare conseguiu (em suas próprias palavras) "levantar um espelho à natureza".

A relação estado-indivíduo toma o lugar da relação Deus-homem. Estado e indivíduo são o núcleo do teatro de Shakespeare. São os polos do teatro que oscila entre Racine e Wagner, ou entre Brecht e Ionesco. Periódicamente alguns homens — Claudel, Ghéon, Obey — (não mais a comunidade) voltam-se para o teatro e louvam seu Deus com beleza e poesia. Em outros momentos (mais freqüentes) o teatro serve para que se interogue a Deus sobre a tragédia da vida humana (Sartre, Camus, Cocteau). De qualquer forma o equilíbrio está rompido naquela longa associação e é como se o diálogo fôsse agora:

— Adão, onde estás?

— Estou aqui, Senhor. Escondí-me por causa de tua cólera, e estou agachado porque estou nu.

— Que fizeste? Como te afastaste do caminho reto? Quem te privou de tua bem-aventurança? Que fizeste? ("Jeu d'Adam).

E Adão, confuso, ainda não sabe o que responder.

H. G. F.

LIVROS MAIS CONSULTADOS:

— Bonnard, André — "La tragédie et l'homme" (A La Baconnière — Paris — Cop 1951)

— Cheney, Sheldon The Theatre — Tree Thousands years of Drama, Acting and Stagecraft (Tudor Publishing — N. Y., Cop 1929)

— Fergusson, Francis "The Idea of a Theater" — The art of drama in changing perspective" (Doubleday Anchor Books, N. Y., 1953)

— Meunier, Marie — "La légende dorée des Dieux et des Héros" (Albin Michel — Paris, Cop 1946)

— Loeffler — Delachaux — "Le symbolisme des contes de fées" (L'Arche — Paris, 1949)

O FENÔMENO ROGER PLANCHON

LEON R. LAFABRI

Ou o teatro reconquista sua posição dentro da comunidade, ou morre. Da Grécia, até a era elizabethiana, êle era a expressão popular das filosofias dominantes. A filosofia, a ética dos gregos, incompreensível em sua forma mais depurada para o grosso do povo, reaparece em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, através de símbolos e mitos acessíveis à massa. Assim, também Shakespeare marca a ascensão do protestantismo, da auto-suficiência dos primeiros nacionalismos, quando a Inglaterra se iniciava na conquista do mundo. Daí por diante, o teatro foi se fechando dentro de si próprio, convertendo-se na arte de uma classe e perdendo seu caráter comunitário. Um Racine, por exemplo, é essencialmente poeta de côrte, dos *salons*, Aldous Huxley nota a ausência da natureza na linguagem de Racine; é uma linguagem de recintos impenetráveis senão pelos escolhidos. Esse processo culminou com o teatro burguês, com sua casa de espetáculos limitada e proibitiva, com seus dramas de sala-de-estar.

Enquanto isso, novas artes surgiam para o povo abandonado pelo teatro. A novelística do século dezenove tentava suprir essa necessidade, mas a ficção (por motivos claros) é impotente para reproduzir uma reação coletiva, o senso de comunhão peculiar às artes representadas. A dança também se fixou numa classe e se fossilizou no academicismo "clássico". Revoluções modernas, como a de Martha Graham, não conseguiram aceitação popular, por diversas razões: sua exploração popularesca no mercado e o próprio rumo geral da sociedade no tocante a maneiras e costumes; a dança, com seu caráter essencialmente dionisíaco, não é uma manifestação cultural que se amolde com facilidade ao racionalismo científico da época. Pressupõe uma sociedade mais simples, "mais natural", para que possa assumir o lugar de denominador comum.

Já o cinema, facilitado pela sua imensa mobilidade industrial, pelas suas ligações formais com artes tão diversas como a música (o crítico Dwight Mc Donald nota que a forma de contrapor imagens dos grandes cineastas é semelhante à da composição musical), a ficção (na ilimitação de espaço) e a própria dramaturgia (no uso do clímax da história) parece reunir os ingredientes de uma verdadeira arte de comunidade. A falta de uma linguagem, ou linguagens definidas, sua subserviência à técnica mecânica e sua dependência quase total do sistema industrial, são entraves difíceis de vencer, mas que não constituem um veto essencial a suas possibilidades.

É dentro desse *background* que um grupo de artistas de teatro resolveu dar à sua arte aquilo que ela perdeu. Um homem como Jean Villar trouxe à herança cultural francesa uma didatização de textos, uma simplificação no processo de comunicação com a platéia, que tornou Molière acessível ao mais obtuso camponês de hoje (na França, evidentemente). Homens como Piscator e Brecht imaginaram um teatro de crítica política, também ultradidáticos, que forçasse a compreensão das questões supremas da época pelo povo. E inventaram formas, ou melhor, amalgamaram em seus estilos recursos tão variados como a técnica cinematográfica, o teatro oriental, dança e música.

Brecht é, por certo, a expressão máxima desse movimento. Em primerio lugar, devido ao fato de ser o primeiro dramaturgo do século XX. Formou uma companhia, o Berliner Ensemble, que apresenta constantemente seus textos e que atingiu um nível de espetáculo sem par no palco de hoje. É um teatro cheio de teorias, que procura abolir a ilusão de realidade do teatro burguês típico, que tenta levar conhecimento ao

público, alienando o espetáculo do mesmo público. Assim, o público vê o que está acontecendo. Não se entrega emocionalmente a uma história com começo, meio e fim, cujo fim traz uma purgação de sentimentos. Ele participa de cena por cena, entende a mecânica de cada cena, que vale por uma história isolada. E essa mecânica é destinada a mostrar a mecânica da própria sociedade em que vivemos, dentro do ponto de vista do autor, que é o marxista. Brecht não exclui sentimento, apenas o inclui, quando necessário, dentro de um todo de crítica sociológica.

É através de Brecht que surgiu Roger Planchon, o novo fenômeno do teatro francês. Há onze anos atrás, com dezenove anos, Planchon declamava. Era uma forma de compensar a chateação que sentia no seu emprego de bancário, em Lyon. À noite, encontrava-se com amigos. Até que um dia, depois de discutirem em detalhe a mediocridade da vida que levavam, resolveram salvar-se e, se possível, ao mundo, formando uma companhia de teatro. Entre esses jovens está Claude Lochy, que terminou seus estudos no conservatório e que tem composto todas as músicas de cena da companhia; Isabelle Sadoyan, que passou a desenhar trajés e a executá-los; e Colette Dompiertrini, que — o que é inevitável nesses movimentos — casou-se com o diretor, Planchon. Como todos os jovens, queriam ser diferentes dos mais velhos. A diferença é que conseguiram.

Planchon é homem de ir ao cinema três ou quatro vezes por semana. Logo, sentia essa necessidade de popularização do teatro. E usou o cinema. Quando começou, partiu para uma "Noite dos Reis", de Shakespeare, à maneira popular, e Feydeau, como se fosse burleta de Mack Sennett. Com Shakespeare ganharam doze mil francos velhos. Resolveram ser profissionais.

Juntaram suas economias e atacaram pequenas salas de espetáculo no interior. Contrataram um velho comediante de província, Henri Galiardin, a quem entregam o papel de Henrique IV. Em Lorelei, adere um engenheiro, Jean Bouise, que — como é de praxe — casa-se com a já citada Isabelle e se converte mais tarde num truculento "falstaff". Cansados, em 1951, da mambembada, descobrem nos fundos da Bellecour uma antiga oficina de ferreiro, que daria um teatro de 98 lugares. Era preciso dinheiro. Contraem dívidas para criar a Comédia de Lyon. Além de trabalhar como artistas, são tudo, desde maquinistas a lavadores de chão. Nessa base, encenam 30 espetáculos em cinco anos. Exemplos: "A Noite dos Reis" e "As Alegres Comadres de Windsor", de Shakespeare; "O Alcaide de Zalaméa" e "A Vida é Uma Mentira", de Calderón; "Fausto" e "Eduardo II", de Marlowe; "A Lição" e "Vítimas do Dever", de Ionesco; um Synge. E sobretudo Brecht. Pouco a pouco o público aprendeu a ir ao teatro. 120 ou 130 pessoas por noite assistem à procura de estilo de Planchon. Sucesso artístico.

Aos 24 anos, Planchon tem 12 milhões de francos de dívidas.

Em 1957, seis anos depois, Planchon encontra seu cenógrafo, o ex-pintor, ex-aspirante a arquiteto e literato, René Allio, de 32 anos de idade. Allio não quer só fazer cenários, mas repensar os problemas da arquitetura teatral, desde cenários até a construção de teatros. Os dois afinaram. Allio continua repensando e dominando a cenografia francesa.

Por essa época, Planchon tomou conta do Teatro Municipal de Villeurbanne. Tem perto de 2.000 lugares. Para ganhar a concorrência, era necessário entender de óperas. Planchon passa dias decorando nomes. Ganha.

Mas Villeurbanne é uma cidade de 100 mil pessoas, com 50% de operários, cujo único interesse aparente é o *strip-tease*. Durante três meses, Planchon parte para a conquista dos trabalhadores. Estabelece um preço único para as localidades, com reduções substanciais para associações operárias. Realiza um questionário para os 100 mil habitantes sobre horários, repertórios, meios de transporte, etc. Recebe 7 mil respostas. A cidade tinha até então só três mil espectadores de teatro.

O estilo de Planchon se define em reação a esse meio social. Essa gente vai 300 vezes ao cinema por ano, logo, para ir ao teatro, precisa de espetáculos com os operários em todos os cantos, de usinas a botequins. O que Ésquilo fez com Platão, Planchon faz com Hollywood. "O tempora, o mores".

Henry IV vira um caubói histórico. Mariveaux, cinemascópio, e os Três Mosqueteiros, uma burleta. Planchon e sua equipe vão discutir espetáculos com ênfase no visual, que recriem relações afetivas com o cinema de Brecht, Gogol e Shakespeare. São ouvidos em silêncio, com atenção. Organizam exposições ambulantes, lançam um semanário, "Cité-Panorama", com 20 mil exemplares. O público cresce. De dez vai a oitocentos. Dentro de três anos, Planchon calcula, não fará mais concessões. Organiza até uma creche para os filhos das operárias.

Já deve 27 milhões de francos. Visita o Ministério de Letras e Artes pedindo dinheiro. De volta a Lyon, monta seus Shakespeares e atrai 15.000 pessoas. Para confirmar seu prestígio vai a Paris. A crítica gasta seus elogios. De volta a Lyon, já é dono do público. 35.000 espectadores vêm Gogol: "Almas Mortas", e "Os Três Mosqueteiros". Os operários discutem nos debates depois da representação de "Henry IV": "O filho do patrão era farrista, mas depois do serviço militar virou austero."

Planchon se estende da província para a Europa. Sucesso em Roma, Turim, Milão, em Edimburgo e Amsterdam. Entra dinheiro. O governo solta as subvenções. Planchon incorporou-se à cultura francesa.

Como provinciano, Planchon sofre várias influências em seu estilo. A mais importante é a do cinema. Usa *close-ups*, ou seja, separa os atores de um conjunto para trazê-los ao proscênio em destaque para o público, mobilizando os demais em cena. Corta cenas, como em montagem de cinema. E assim por diante. Usa também o humor um tanto mecânico do chamado estilo cabaré, ainda muito vivo na França, apesar de surgido no pós-guerra de dezoito. Um humor anárquico.

Sua principal preocupação é situar as personagens de uma obra dentro do seu contexto social. Exige dos intérpretes composições realistas. Não aquêle realismo psicológico, ilusionista, afamado hoje graças ao Actor's Studio, mas um realismo crítico. O comediante deve analisar para o espectador a personagem. Brecht, de novo.

Isso se estende à montagem. Allio, em "Eduardo II", marcou cada traje de acordo com as intenções dos tipos na peça, indo a extremos. Exemplos: os barões frustrados apresentam-se numa forma deformadora de silhuetas de feltro e couro. Os dândis caem no brocado, veludo, etc. Aqui, o estilo é expressionista. Já os pobres se vestem com a maior simplicidade realista. Por outro lado, as armaduras dos guerreiros sugerem esculturas modernas.

Planchon considera que as artes cênicas propriamente ditas estão vinte anos à frente dos textos. Como Copeau, que fez a revolução teatral dos Jouvets e Barraults, no passado, ele se queixa da falta de um repertório para suas idéias de encenação.

Daí, ele passou a fazer revisões dos clássicos. Não é só Henry IV que entra em cena de carro-esporte, ou lambreta, se necessário. Todos os textos são dados em versões feitas pela companhia, simplificados e adulterados para servir a um propósito de crítica social para os tempos de hoje.

Será essa a forma futura do teatro? É a do presente no que tem de mais vital. O teatro acadêmico está em crise. O centro de província de Planchon significa uma revolução.

Diz ele que o teatro é um serviço público, como os gregos diziam que era um serviço religioso. Que não deve limitar sua liberdade de criação e seu desenvolvimento dentro da anarquia individualista, dentro do estabelecido pela moda e pelo comércio. Deve ter um propósito cultural definido, ainda que flexível formalmente. É isso que Planchon quer. E ainda não chegou aos trinta anos. Tem muito tempo pela frente.

SALA E CENA

por RENÉ RABAULT

Em círculo... Em semi-círculo... Em quarto de círculo... Em oval... Em leque...

As pesquisas de uma nova arquitetura teatral tendem a permitir o máximo de comunicação entre atôres e espectadores, a projetar em comunhão a ação da cena para o centro da sala.

Esse espírito de comunidade: "atôres — espectadores", existe na origem mesma do teatro amador, pois uns e outros, em suas vidas, fora do teatro, fazem parte de uma só comunidade de casas, de trabalho, de aspirações. Parece-me anormal separá-los na ocasião que tem por objetivo reuni-los. Entretanto, na quase totalidade de nossos pequenos teatros, construídos "à italiana", êles estão separados pela ribalta (quando não existe também um fôso de orquestra).

Procuraremos pois voltar a uma forma mais comunal de teatro: em círculo... em semi-círculo... em quarto de círculo... em oval... em leque...

Rebuscando as tradições, encontramos a mais velha e experimentada de tôdas, a do teatro elizabetano. É como se tentássemos reconstituir um agrupamento espontâneo de curiosos em tórno de um acidente de rua, ou um agrupamento de basbaques atraídos por um malabarista. O ajuntamento natural permite às pessoas melhores possibilidades de comunicação entre si e em relação ao acontecimento.

Creio que estou dando a impressão de querer levá-los para as formas sedutoras do círculo... do semi-círculo... Não, não é assim! Porque vocês não precisarão apenas de um teatro! Mas de uma sala de reuniões e espetáculos, espetáculos diversos, de onde o cinema não deve ser excluído.

Desta última necessidade vocês já devem ter conhecimento. É conveniente mesmo que o cinema assegure a rendabilidade de sua sala, permitindo que as representações teatrais não precisem cobrir senão seu próprio financiamento. Mas fique bem entendido que o que nós queremos é uma sala de teatro que possa ser usada como cinema, e não uma sala de cinema em cuja extremidade se implantou a excrecência de um palco. Nós queremos um palco plenamente aberto sôbre a sala. Um espaço comum para um reencontro comum.

Ao mesmo tempo desejamos que o espetáculo concebido à italiana, possa ter lugar nesta nossa cena, (não existe nenhuma forma de expressão dramática que seja condenável em si mesma), mas gostaríamos de tirar-lhe esta impressão de fechamento, de separação entre dois blocos extanques.

De início, estabelecemos o princípio de que êstes dois blocos — sala e cena — devem ser estudados conjuntamente. Antes de traçarmos as paredes, devemos definir as necessidades da cena em si, de seus serviços, e de articulá-los com as condições mais favoráveis ao espectador. As paredes e as passagens dependerão disso.

PLANTA DA SALA

Para que os espectadores mais afastados (acostumados aos grandes planos cinematográficos) tenham comunicação com os atôres é necessário aproximar o mais possível a *última* fila de cadeiras.

Se as extremidades das primeiras filas de cadeiras ultrapassarem o limite da bôca de cena, seus ocupantes perderão uma parte do espetáculo. Que a primeira fila não seja portanto mais larga do que o palco.

Adotemos, para êste, uma planta baixa de forma trapezoidal. Prolonguemos para a sala os lados dêste trapézio e encontraremos o me-

lhor limite para as filas de cadeiras. Elas irão se alargando para o fundo, de tal modo que para uma mesma quantidade de espectadores, a última fila ficará mais próxima. A planta da sala toma a forma de um leque entreaberto. Não há propriamente uma "bôca de cena". As paredes da sala entram pelo proscênio, limitando elas mesmas a abertura. O teatro abre seus braços para os convidados, projeta-se sobre eles. É foco da atenção.

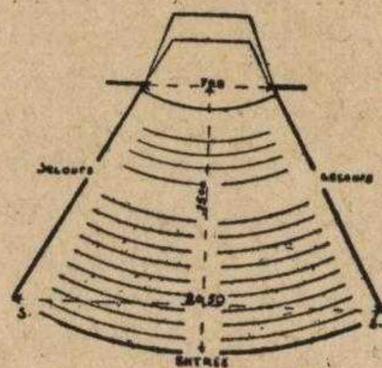
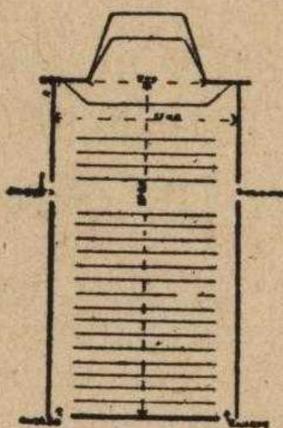


Fig. 1 — Sala comum de plano retangular: 340 lugares. Fig. 2 — Sala de formato "aberto": 340 lugares (mais a possibilidade de cadeiras extras). Os espectadores ficam melhor instalados em relação ao palco. A última fila se aproxima de 4,50 m. A circulação é mais agradável e prática.

Sabendo-se que para a projeção cinematográfica a visibilidade permanece excelente "em um segmento de círculo cujos raios limites extremos são linhas que partem da borda da tela, inclinadas de 30° sobre as perpendiculares à tela" (1), podemos estabelecer quanto vamos abrir o nosso leque.

PLANO DO PALCO

Agora não diremos mais "bôca de cena" e sim abertura da sala sobre a cena ou o palco, não teremos razão para nos privarmos das vantagens de um grupo à italiana, ou da maquinaria à italiana: os cenários prolongarão a forma da sala. Mas também teremos as vantagens da cena aberta ou, graças a um proscênio desmontável, poderemos ter espetáculos que avancem sobre as primeiras filas de cadeiras ou mesmo as cerque.

CORTE VERTICAL

As relações sala-cena, a observar na planta baixa, eram de ordem psicológicas: comunicação, comunhão, unidade. Já os aspectos de ordem técnica nas relações platéia-palco: visibilidade e iluminação, devem ser considerados na planta do corte vertical.

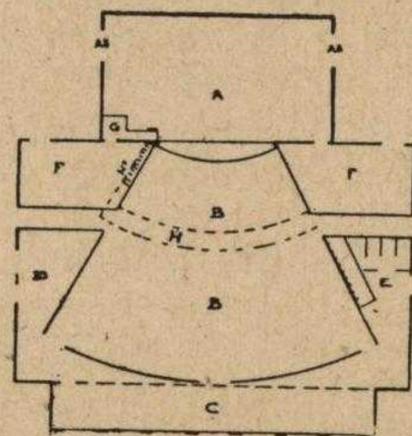
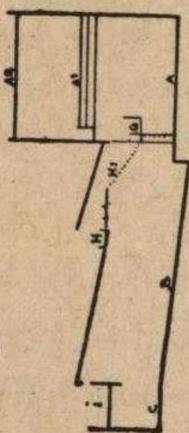


Fig. 3 e 4 — Planta baixa e corte vertical do conjunto do teatro. A: Palco. — A1: passagem sobre o palco. — A2: Gril — A: Entrada de cenário e material. — B: Sala. — C: Sala de espera. — D: Bar. — E: Banheiros. — F: Camarins e depósitos. — G: Cabine. — H: Ponte de luzes. — H: Acesso à ponte. — I: Cabine de cinema.

Muitas das fontes de luz deverão estar situadas na sala: não se pode iluminar bem o proscênio e a parte baixa da cena a não ser da sala. Suprimimos a ribalta, barra de luz dura que acentua aquela separação que nós rejeitamos: projetores delinearão mais brandamente um lugar de ação de contornos variados, e em meios tons.

É necessário na sala um conjunto de refletores ou algo semelhante. Esta fonte de luz definirá em parte a forma do teto. Seu comando deverá estar na parte posterior do palco.

As dimensões da abertura entre sala e palco deverão depender da visibilidade limitada dos espectadores do balcão, da visibilidade exagerada dos espectadores da primeira fila e da penetração dos raios luminosos dos projetores da sala sobre o palco.

Creemos ter deixado bem claro que sala e cena não são independentes e que a boa técnica conjuga suas exigências com nossas aspirações artísticas e comunais.

Os croquis que ilustram este artigo visam apenas esclarecer esquematicamente o problema. São indicações de dados básicos. Sugestões de como utilizar os espaços triangulares que sobram de um e de outro lado das paredes da sala que deverá, sem dúvida, ficar instalada num edifício de forma tradicional.

INSTALAÇÃO BARATA NUM LOCAL JÁ EXISTENTE

Você não tem: desejo,
necessidade,
ou meios,

para instalar um verdadeiro teatro, provido de todos os recursos desejáveis. Mas você necessita, e possui os meios indispensáveis para, instalar uma sala de reuniões com um estrado que se transformará ocasionalmente em palco rudimentar e diante do qual serão dispostas regularmente as poltronas para o público: sala e cena.

Admitamos que você possui o local: reunião de duas salas de sua escola, um entreposto, um hangar, etc... Você deverá considerar a possibilidade de transformações provisórias ou definitivas. Os princípios que enunciamos antes permanecem válidos, apenas sua aplicação se simplificará.

PLANTA BAIXA

A planta baixa do estrado-palco e platéia dependerá muito da forma do local disponível. Se ele for comprido, se sua largura não exceder nove metros, não existe outra solução senão colocar o palco em uma extremidade. Neste caso será provavelmente necessário situar os camarins dos artistas em compartimentos contíguos ao local propriamente dito da representação, de preferência com comunicação direta com o estrado-palco.

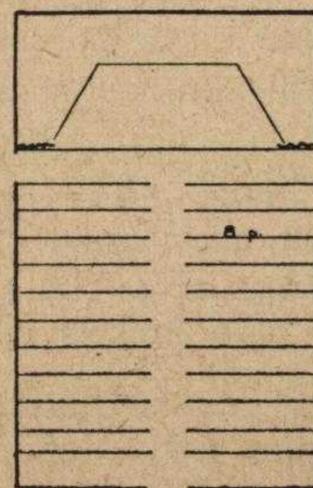


Fig. 5 — Local 9x14. Estrado 9x4
(192 lugares). Camarins fora do local.

Se o local disponível fôr um pouco mais quadrado, se, digamos, a largura atingir mais de 12 metros, e se os camarins precisarem ficar no local, proponho duas outras soluções.

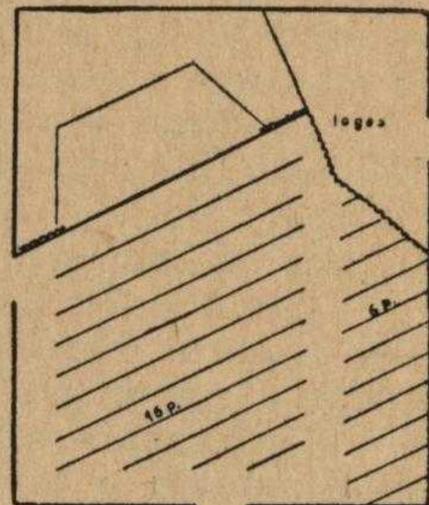
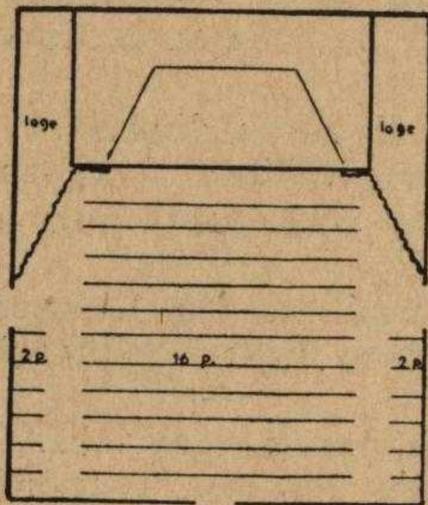


Fig. 6 — Local 12x14. Estrado 8,50x4,50 (204 lugares). Largura de cada camarim: 1,50m.
Fig. 7 — Local 12x14. Estrado 9 (na frente) x 5 (profundidade média). Camarim de 3,50x6 (profundidade média) 195 lugares.

Fig. 6 (semelhante à figura 5) é mais facilmente realizável, mas possui o inconveniente de colocar os camarins ao longo de cada lado do palco, o que dificulta sua utilização. A figura 7, que coloca o palco em um canto, não permite alojar tantos espectadores, mas permite colocarmos os camarins e serviços de um só lado da cena, o que facilita muito sua utilização.

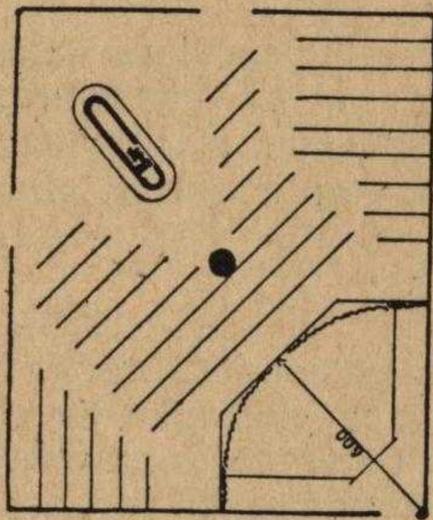


Fig. 8 — (Solução adotada para uma sala abobadada com coluna central. Local de 12x14. Palco no canto com cortina em trilho curvo. Largura da abertura: 7m Profundidade sôbre o eixo e ao longo das paredes: 6m 190 lugares. Camarins fora do local. (Os projetores de luz podem talvez ficar presos, uns sob os outros, na coluna central.)

EXIGÊNCIAS QUANTO À SEGURANÇA E CONFÔRTO DO PÚBLICO

Saídas: As portas devem abrir-se para o exterior. Nenhuma porta deve ter largura inferior a 0,80 m.

De 51 a 100 pessoas deve haver duas saídas. De 101 a 200 pessoas pode ainda haver duas saídas, mas convém que para elas se encaminhem duas aleas de passagem. De 201 a 300 pessoas, aconselham-se duas saídas para cada duas aleas de passagem. Essas aleas ou corredores internos devem ser de pelo menos 0,60m.

Uma entrada única é mais conveniente, mas as saídas múltiplas não são apenas mais seguras, representam também facilidade e rapidez de evacuação da sala — agradável para o público e para os donos da sala.

No caso de ser necessário indicar as portas de saída com letreiros de qualquer tipo estes podem ser iluminados (por pequena bateria) ou de papel do tipo luminescente. No caso de haver uma lâmpada simplesmente para indicar as saídas ela deve ter sua luz dirigida apenas para a porta, o lado de dentro sendo protegido por um anteparo que evite que os espectadores sejam incomodados durante o espetáculo pela claridade.

Corredores na platéia: não devem, como já dissemos, ter largura inferior a 0,60 m, mas serão mais cômodos se se lhes puder ceder 1 metro do nosso espaço.

Se possível a sala deverá ter uma inclinação constante (máximo de 0,10 m por metro).

Se houver desnível declarado os degraus que o servem devem ser bem visíveis, de preferência iguais entre si e, se possível, iluminados.

Cadeiras para os espectadores: não se deve tolerar cadeiras móveis em hipótese nenhuma. Se só nos fôr possível instalar cadeiras comuns do tipo doméstico, elas poderão ser chumbadas pelos pés ou sólidamente presas ao chão. Se estas cadeiras precisam ser retiradas do local ou desmontadas entre espetáculos, sugerimos que sejam unidas em fileiras por meio de duas barras de ferro ou madeira às quais elas poderão ser aparafusadas. As fileiras assim constituídas serão, por sua vez, unidas quatro a quatro por barras de ferro passadas a intervalos certos. Isto as impedirá de se deslocar sob o movimento do público.

A distância entre duas fileiras de lugares (bancos ou cadeiras) deve permitir um espaço livre de 0,35 m, pelo menos, entre o assento de uma fila e às costas da fila que se segue. Se a platéia dispuser de poltronas de assento móvel o espaço entre as filas pode ser de 0,80 m de encosto a encosto, dependendo apenas do tamanho das poltronas e de seus braços. A largura de uma poltrona é, em geral de 0,50 m.

Nenhum espectador deve precisar passar diante de mais de 7 outros para atingir seu lugar. Isto limita a 16 o número de lugares por fileira, se elas são servidas por dois corredores laterais, ou a 8 se elas só tem acesso a um corredor (tendo parede do outro lado).

Ventilação e segurança contra incêndios: devem ser bem consideradas de acôrdo com o local e com as regras da saúde pública e do corpo de bombeiros da cidade particular de cada teatro.

SEGURANÇA E CONFÔRTO DO OUTRO LADO DO PALCO

Evacuação: deve se efetuar facilmente e por portas independentes das da platéia mas que também se abram para o exterior. Os degraus de acesso ao palco devem ser sólidos.

Piso do palco: para uma superfície inferior a 50 m² e que não vá suportar nenhuma maquinaria, pode-se ter um tablado de madeira sem proteção especial. A parte inferior do tablado será inutilizada por uma cobertura lateral de material não inflamável (placa de Eternit ou similar).

Iluminação: A fiação do sistema elétrico deverá ser feita dentro de cabos bem protegidos por dispositivos de borracha grossa, dificilmente inflamável, ou material equivalente, como o couro, por exemplo.

IDÉIA PARA O ARRANJO DE SEU PALCO

O arranjo de um palco é todo um outro capítulo na instalação de um teatro, mas para terminar nossas considerações incluo aqui um exemplo que poderá ajudar ou orientar a quem não tenha outra fonte de pesquisa. O exemplo poderá ser adotado ou adaptado.

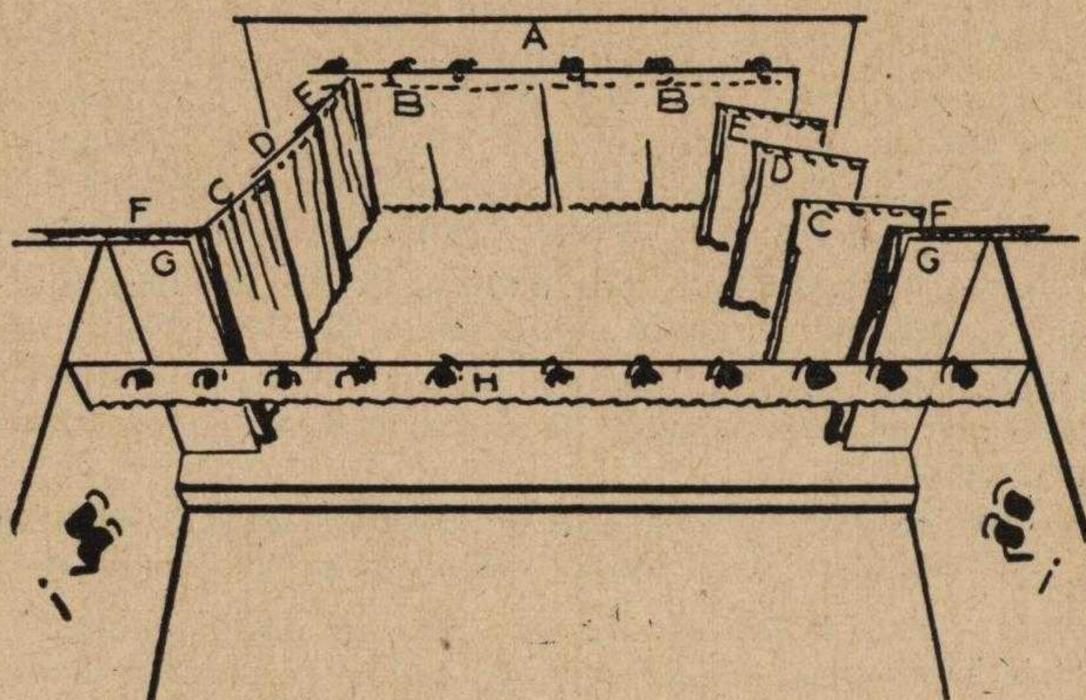


Fig. — à esquerda do palco: implantação fechada (no caso de não ser possível usar êste lado como saída); à direita: implantação aberta.
 A: limitação natural do palco; B: cobertura do fundo com pequenas sanefas que ocultem os projetores destinados a clarear o fundo da cena. CDE rompimentos laterais; R Cortina móvel; G: Moldura do palco ou rompimento dando para a sala; H; Sanefa cobrindo os projetores dirigidos para a cena; I: projetores sôbre o proscênio e a cortina.

Supondo que o palco esteja coberto por um teto, aconselho que se faça nêle (provisoriamente) a projeção do trapézio de implantação do cenário. Neste trapézio e sôbre o seu perímetro você pendurará os rompimentos que, em tôda a altura, limitarão o cenário. A cortina de fundo, ou rotunda, abre-se em sua parte central para se necessário, abrir em tôda a largura. Ela pode também entreabrir-se em três lugares, disfarçáveis quando não em uso (prever isso quando na confecção), e oferecer a possibilidade de três entradas ao fundo.

As cortinas laterais se decompõem cada uma em três rompimentos que se podem dispor um sôbre a extremidade do outro se a implantação fôr fechada, ou girar sôbre si mesmos, mostrando sua face ao público, na implantação dita "aberta". Nesta, as entradas ficam bem visíveis, na fechada, afastam-se os rompimentos para entrar.

Um teto provisório cobrirá êste trapézio e deverá ser feito do mesmo tecido das cortinas para formar um todo com êles.

Interiores: Se o cenário a ser feito fôr de interior, os rompimentos poderão ser afastados e prendidos nas entradas. Atrás dessas aberturas portas ou janelas falsas podem ser colocadas. Se as cortinas forem prêsas em forma triangular, o efeito será severo e rústico; se as prendermos momentaneamente, em drapeado, sugerem um interior de salão nobre ou quarto íntimo; se separadas de cima em baixo, retas, poderão evocar colunas de palácio, etc. Os móveis e acessórios farão o resto.

É comum as cortinas serem cinzentas. Acho isso triste e sem vida; há muito tempo aconselho cortinas verde garrafa. É a côr que os olhos esquecem melhor. É também o fundo ideal para as roupas, movimentos, danças, etc. Os alemães (que conheço bem) adotaram o negro, mas o negro forma um vazio — que pode ser proposital, como Vilar o faz no T. N. P. — O verde forte é uma presença e um apoio.

Exteriores: Para os cenários de exterior êste sistema servirá facilmente para evocar árvores e rochedos. Bastará afastá-las e prendê-las convenientemente ou colocar elementos significativos ao gôsto do cenarista.

As cortinas do fundo, por exemplo, poderão ser entreabertas evo-

cando árvores de um bosque. Ou então, totalmente abertas sôbre um fundo pintado ou sôbre outra cortina de côr clara, que passa ser fácilmente iluminada, como se estivesse batida pelo sol.

Iluminação: Cada projetor será dirigido para um espaço limitado do palco. Seus raios se misturarão uns com os outros. Aumentando ou diminuindo a iluminação, iluminando mais ou menos esta ou aquela superfície, estaremos criando diversos ambientes.

No fundo do trapézio de sustentação serão suspensos outros projetores ou uma gambiarra destinada a iluminar o fundo, criando assim duas zonas de iluminação bastante distintas.

Nos bastidores poderão haver refletores móveis para efeitos especiais. Para iluminar o pano de boca e o proscênio, você prenderá projetores às paredes laterais da sala. Seus raios se cruzarão: os da esquerda para a metade direita do palco, os da direita para a metade esquerda.

Para terminar: Desejo-vos coragem, bom êxito e sucesso.

(1) Pierre de Montant: "Architecture d'aujourd'hui".

(Da revista "Nos Spectacles" — jan-fev 1961).

Trad. Milton José Pinto.

O GUARDA-ROUPA DE ACESSÓRIOS ADAPTÁVEIS

O departamento de roupas de um grupo teatral deve poder contar com grande número de acessórios úteis e interessantes e a pessoa encarregada de tomar conta do mesmo precisa ser enérgica e dotada de boa imaginação. Uma política definida deve ser adotada e o planejamento assim como a manutenção das roupas não devem ser considerados apenas em relação à produção em curso mas também às produções futuras e pelo valor que possam ter como experiência.

Raramente um grupo é bastante rico para poder empregar material novo em cada produção mas também não é desejável que o guarda-roupa seja sempre alugado: além de sair muito caro, esta última modalidade quase sempre acarreta dificuldades e decepções; por outro lado, também a confecção de roupas novas pode ser muito onerosa, necessitando ainda organização e muito tempo disponível, assim como numerosos ajudantes de boa vontade.

A política ideal consiste, pois, em ter-se um guarda-roupa básico, feito por etapas, cada costume ou parte de costume novo representando um complemento ao esquema geral. Um guarda-roupa assim planejado, dirigido por uma pessoa entusiasta (que poderá ser o figurinista oficial do grupo ou outra pessoa) e contando com a colaboração de outros elementos do grupo que gostem de costura e de confeccionar acessórios para roupas, dará mostra rápidamente de ter grande valor, tanto de um ponto de vista artístico quanto econômico.

Da estreita colaboração com os produtores das peças e do planejamento cuidadoso no desenho e na confecção, devem resultar roupas que possam servir para diversas épocas.

A compra das fazendas também deve ser cuidadosamente planejada e o dinheiro gasto naquelas que combinem com o esquema geral, que caiam bem no corpo dos atôres e possam ser fácilmente submetidas a lavagem e limpeza.

Será também necessário um lugar para guardar as roupas e, sempre que possível, seria bom que se tivesse um tipo qualquer de armário onde as roupas pudessem ficar penduradas. Todos os costumes conservarão

forma e boa aparência muito mais tempo se tiverem sido pendurados; esse sistema ainda tem a vantagem de tomar menos espaço, além de poupar o tempo e o trabalho de se passar as roupas e de permitir verificar com um simples olhar o estado das mesmas e quais estão disponíveis. Além de guarda-roupa, há necessidade de se ter malões e cômodas para guardar inúmeras coisas, tais como anáguas, roupas de baixo, malhas, meias, retalhos, enfeites, etc.

O princípio a aplicar para montar um guarda-roupa básico de roupas adaptáveis é o de "peças separadas", podendo ser usadas de diversas maneiras para épocas diferentes.

Deve-se escolher cores simples para as peças básicas do guarda-roupa e cores lisas de preferência a estampados, por serem estes últimos dificilmente adaptáveis além de serem facilmente reconhecíveis cada vez que uma roupa aparece no palco. De um modo geral, é melhor enfeitar o costume com elementos aplicados que poderão ser retirados mais tarde, possibilitando assim o disfarce dessa mesma roupa com outro tipo de enfeites na próxima vez que for usada.

As roupas de uso constante que deverão figurar no guarda-roupa básico podem ser reduzidas ao seguinte:

SAIAS: tantas quanto possível. Poderão ser de dois tipos:
a) "godet" (ou semi-enviezada)
b) saia franzida.

A primeira deve ser comprida até o chão e assentar levemente sobre a cintura, sem franzido. Pode ser cortada assim como mostra o desenho (fig. 1) ou de acordo com um molde de saia moderna, comprida, de 4 gomos.



Para poder servir a dois propósitos, isto é como saia e como capote três-quartos, esta roupa não deverá ser completamente costurada, como se faz normalmente, nem acabada com fêcho-eclair. A cintura e dois lados da fazenda deverão ficar abertos na mesma altura, sem costura; colocar-se-ão colchêtes fortes (*) para fechar a cintura e uma série de pressões costuradas com intervalos de 6 a 8 centímetros, da cintura até o chão, para quando a roupa for usada como saia; quando usada como capote ou drapeado, acrescenta-se um broche no ombro ou cordões. Se esta saia for feita de fazenda de pura lã e forrada com tecido de algodão de cor contrastante, suas possibilidades decorativas serão muito aumentadas, dando ainda um melhor caimento à roupa. Se a saia de lã não for forrada, não tente fazer uma bainha; será melhor deixar o semicírculo inferior sem acabamento ou então arrematá-lo com um viés estreito. (Fig. 2)

A saia franzida pode ser feita muito simplesmente juntando duas larguras de 1,40 m de fazenda e franzindo-as num cóc, na cintura. A cintura é presa de lado, com um "colchête forte" mas a parte dianteira da saia deve ser deixada aberta, os dois lados da fazenda frente a frente, com pressões para fechar da cintura até em baixo. Isto torna possível o uso da saia de diversas maneiras e para épocas diferentes, assim como sugerido

pelos desenhos (fig. 2). Também esta saia é muito prática quando confeccionada em fazenda de pura lã, por se poder enfeitá-la com motivos aplicados, quando necessário.



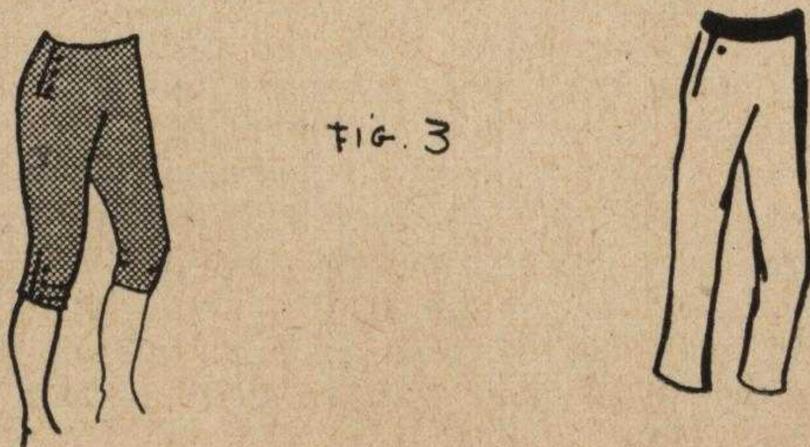
Fig. 2: saias adaptáveis: as franzidas servem para vestir três períodos — Elizabethano, Rainha Ana e fim do século XVIII, respectivamente.

CALÇAS, CALÇÕES E MALHAS PARA O GUARDA-ROUPA BÁSICO

Um sortimento de *malhas* de cores diversas, incluindo marron claro, cinza e preto, é parte essencial do estoque. Podem ser usadas para as épocas as mais diversas, abrangendo um período que vai desde os Normandos e a Idade Média até a Era Elizabethana e mesmo o Império; muitas vezes são também o ponto de partida para a determinação do simbolismo de uma roupa ou de características abstratas. As malhas, quando bem cuidadas e conservadas, duram muito e a despesa inicial é amortizada pela constante utilização.

Meias-calças (calças até o joelho) são talvez menos usadas mas têm uma grande vantagem pelo fato de servirem para um número surpreendente de épocas. Se forem confeccionadas com um bom molde e em fazenda de boa qualidade, poderão ser adaptadas e usadas como parte de costumes shakespearianos ou jacobinos (1570 a 1640) ou da época georgiana (Século XVIII). Preto e cinza são aparentemente as cores mais práticas para essas calças de vários usos e deve-se evitar a utilização de algodões finos e de cetins.

Calças sôltas são de uma utilidade sem fim para tôdas as épocas em que se precise apresentar roupas de camponeses e o fato de serem feitos em algodão permitirá ter-se uma variedade maior de cores. (Fig. 3)



TÚNICAS E CORPETES

Podem ser reduzidos a três feitios básicos e usados com saias, calças ou malhas, numa grande variedade de combinações.

O tipo mais simples de túnica é a roupa antiga em forma de T, usada comprida até o chão ou três-quartos. Provém das épocas romana e bizantina e é também encontrada como parte essencial dos costumes de época dos Saxões e Normandos. Faz parte de praticamente todos os costumes de camponeses, dessas épocas em diante. Na forma de dolman bizantino, pode ser feita em algodão e em côres lisas, usada solta ou com cinto e com ou sem enfeites nas costuras. Sendo cortada em fio reto e folgada, é fácil de adaptar às medidas desejadas. (Fig. 4)

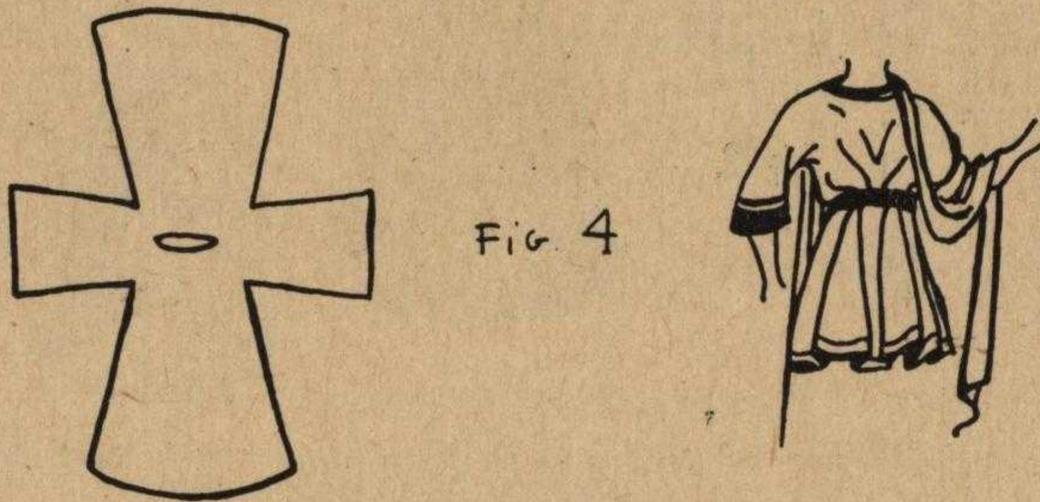


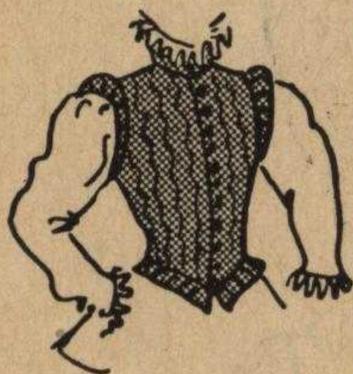
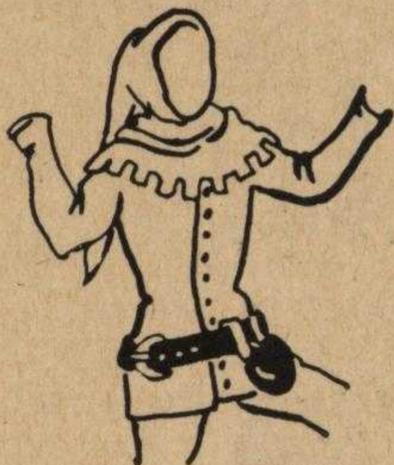
Fig. 4 — A túnica em "T" como parte de um costume do século XI.

A túnica comprida e ajustada ou "corpete" é mais adaptável quando confeccionada em feitio de colête ao qual poder-se-á acrescentar mangas.

Êsses colêtes justos, executados pela encarregada do guarda-roupa nas medidas habituais para homens e mulheres, podem ser usados com malhas ou calças ou com saias semicirculares; precisam ser compridos até os quadris e devem ser presos na frente, a partir do pescoço. Os desenhos sugerem diversas maneiras de se adaptar uma mesma roupa básica para várias épocas, acrescentando-se colarinhos, capuchos, cintos e mangas. As aberturas do pescoço e dos braços devem ter acabamento resistente, com viés e, de um modo geral, a parte da frente deve ser prêsa com colchêtes ou pressões fortes. Poderemos acrescentar botões e galões como enfeites temporários, quando próprios da época.

É interessante usar fazendas de lã ou qualquer outra fazenda grossa e que combine com algumas saias e calças, para que possam ser usados juntos, quando necessário. Será bom deixar margens bem largas nas costuras dos lados e não cortar a fazenda por dentro ao fazer-se as "pinces" para marcar a cintura na frente e atrás. Às vêzes, é necessário abrir "pinces"; porisso mesmo é sempre bom costurar estas, na máquina, com ponto grande. Nada é capaz de estragar tanto uma fazenda e, ao mesmo tempo, o bom humor de uma pessoa quanto desmanchar uma costura de máquina muito apertada.

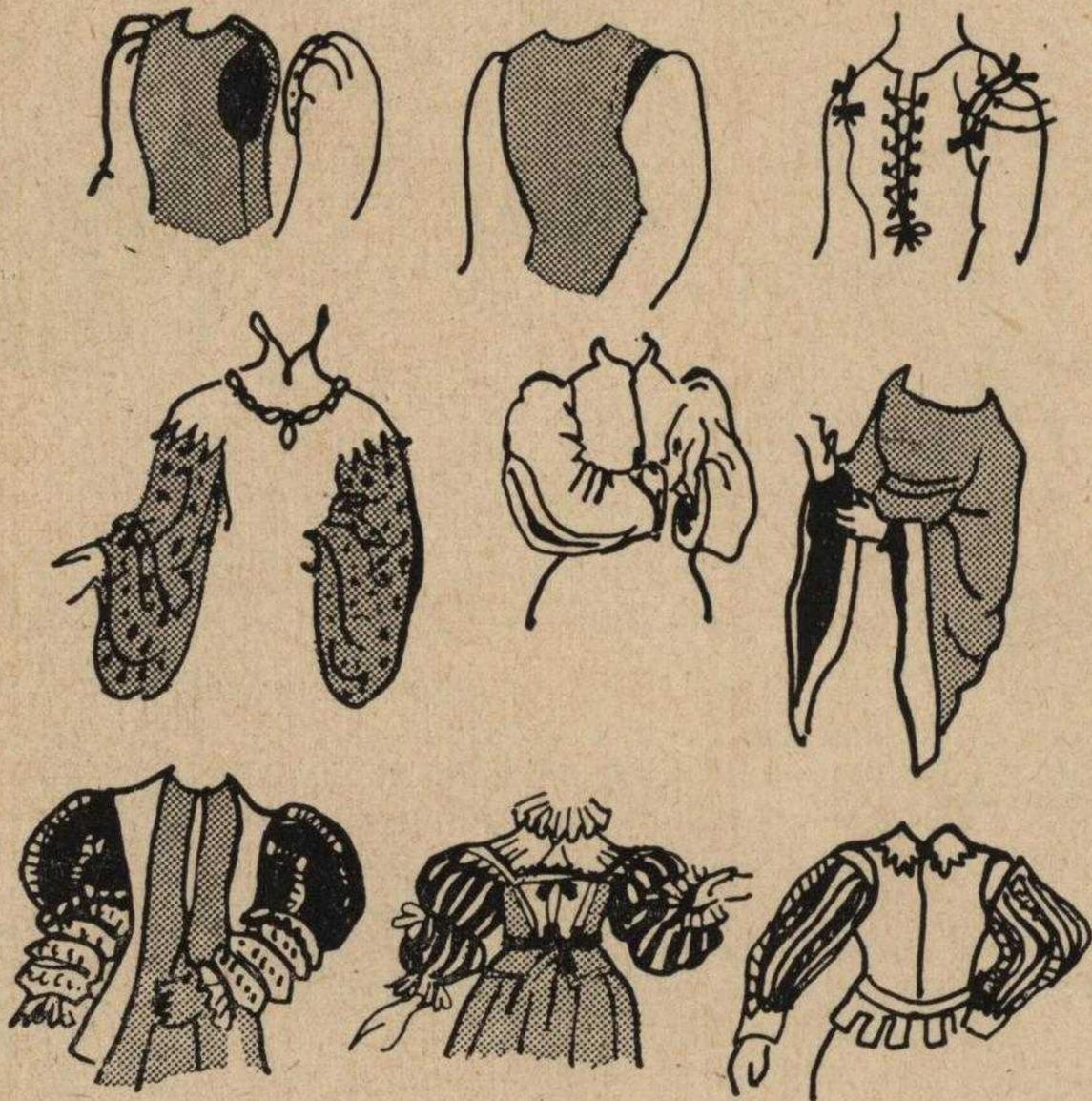
O colete curto e justo requer uma execução muito cuidadosa pois precisa ser forrado e levar intertela. Isto torna a sua adaptação a diversos tamanhos um pouco mais difícil mas, assim mesmo, é bom acrescentar ao guarda-roupa peças desse tipo, em dois ou três tamanhos, para homens e mulheres. Mais uma vez, deve-se dizer que êsses colêtes serão mais adaptáveis quando executados, em primeiro lugar, sem mangas; os de homens devem ser cortados rente ao pescoço e os de mulheres mais baixo e em forma de quadrado. As aberturas do pescoço e dos braços devem ser acabadas com viés por dentro; na parte da frente, deve-se costurar barbatanas dos dois lados, a fim de preservar o feitio pontudo. A parte de baixo (ou da cintura) de todos os colêtes, quando não forrados, deve ser acabada por dentro, com viés; não se deve deixar nenhum lado sem acabamento. (Fig. 5)



MANGAS — Os pares de mangas poderão ser variados e de tôdas as épocas. É prático confeccionar um par de mangas compridas e justas combinando com cada colête largo ou justo. Poderão ser colocados da seguinte maneira:

- 1) Por uma série de pressões fixando a manga no lugar adequado. Isto significa que deverá haver alguns centímetros a mais na parte de cima da manga para que possa ser introduzida debaixo do ombro do colête.
- 2) Por meio de colchêtes, colocados em volta da manga, na parte de dentro e presos no ombro do colête.
- 3) Por uma série de furos feitos no colête e na manga e através dos quais serão introduzidos cordões, a fim de se poder colocar a manga no lugar exato ou lacinhos amarrados um por um e que servirão para caracterizar a época da roupa.

Sugestões para pares de mangas extras são dadas nos desenhos (fig) Tomando-se por base o tipo de colête adequado, são as mangas que darão à roupa o feitio especial da época, caracterização, côr e vida, pelo emprêgo e mistura de fazendas interessantes. Pequenas palas em forma de meia-lua, esticadas e estofadas, da mesma fazenda que o colête, poderão ser colocadas entre a manga e o ombro, quando houver necessidade de que o colête pontudo se torne um "doublet" shakespeareano ou o corpete de um vestido elisabetano. (Fig. 6)



CAPAS — Nenhum guarda-roupa é completo sem uma coleção de capas. Já vimos como a saia semicircular pode ser usada como capote três-quartos mas, em certas ocasiões, serão necessárias capas compridas até o chão. A confecção de uma capa comprida semicircular requer cêrca de 3,70 m de fazenda, com 1,45 m de largura e sairá melhor utilizando-se uma fazenda pesada de lã ou um tecido próprio para decoração de interiores, bastante pesado. Há possibilidade também de se utilizar duas fazendas leves, uma servindo de fôrro à outra.

Um conjunto de três ou quatro capas azul-escuro, forradas com fazendas de côres vivas, será de utilidade sem fim para inúmeras peças e espetáculos pois, sendo semicirculares (com corte enviezado), caem em bonitas pregas e podem ser drapeados da maneira que o ator ou o figurinista julgue mais apropriada. Como no caso da saia semicircular, o semicírculo inferior de uma capa sem fôrro fica melhor sem bainha, formando pregas mais sôltas e graciosas. De um modo geral, a bainha faz com que as pregas fiquem mais esticadas, rígidas, quebrando a linha da roupa.

Capas grandes e de forma retangular (como as de general romano) são também de grande utilidade, principalmente quando se quer caracterizar traços abstratos e simbólicos. Devem ter mais ou menos 1,50 m de largura e 3 a 3,50 m de comprimento. Poderão ser chapeadas e arrumadas de maneira a combinar com a roupa e a época escolhidas e ostentar enfeites, tais como listras e galões. Nas roupas drapeadas, muitas vêzes

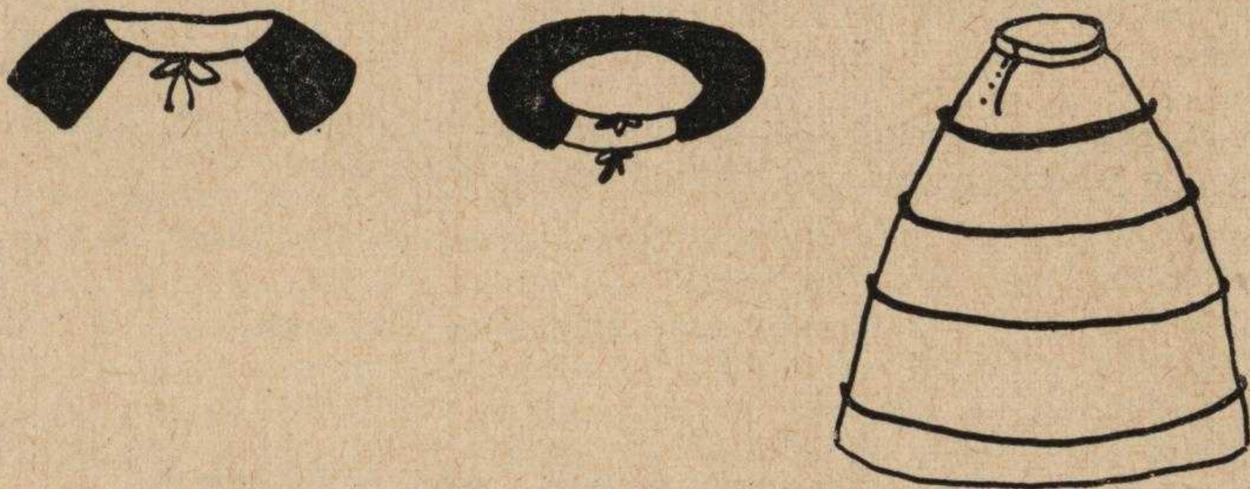
as pregas deverão ser mantidas na posição desejada por um alinhavo ou por cadarços presos por baixo, a fim de que não se desmanchem durante a movimentação e que a fazenda não escorregue.

ANÁGUAS, camisas, blusas, anquinhas e crinolinas são parte de um guarda-roupa bem planejado. As anáguas, de algodão grosso, franzidas numa fita de fazenda na cintura ou por um elástico, deverão ser bastante amplas para suportar o pêso de uma saia das épocas elisabetana ou eduardiana. No que diz respeito a camisas e blusas, as mais úteis, pelo fato de não serem limitadas a uma só época, são as do tipo "ballet", com mangas compridas e largas, franzidas no punho. Devem ser feitas de fazendas macias e leves e acabadas no pescoço por um cadarço ou por uma fita de fazenda à qual se poderá fixar babados, rufos ou colarinhos.

As anquinhas do tipo redondo para os costumes elisabetanos, podem ser feitas com velhas meias, forradas com enchimentos e retalhos. Deve-se tomar cuidado para não fazê-las por demais pesadas, o que as tornaria difíceis de usar.

Quanto às anquinhas tipo "almofada" necessárias para as saias da época da Restauração e para o "pannier" do Século XVIII, podem ser feitas com dois sacos de algodão grosso, forrados de palha ou enchimento e mantidos no lugar certo, debaixo da anágua, por uma série de cordões.

Anáguas de crinolinas para vestidos georgeanos e victorianos devem ser feitas, de preferência, em algodão grosso e colocando-se fitas de arame na anágua inteira, da cintura até o chão, com espaço de 15 a 20 centímetros entre cada fita. (Fig. 7)



Este guarda-roupa "ideal" será naturalmente o resultado de um planejamento cuidadoso durante um bom período de tempo e é preciso que a pessoa encarregada da sua manutenção tenha idéias inteligentes quanto ao melhor uso que se possa fazer das diversas peças do mesmo. Será bom também que essa pessoa seja dona de um espírito bastante forte para saber recusar gentilmente todos os trapos que lhe forem oferecidos para o guarda-roupa, tais como roupas velhas sem nenhuma relação com o esquema geral, em estilo e fazendas. Deverá, todavia, aceitar com entusiasmo retalhos de fazendas de côres vivas, galões, rendas, fitas, velhas cortinas (quando limpas) e todo e qualquer material novo que possa servir para enfeites e acessórios.

É possível que a encarregada do guarda-roupa encontre alguma dificuldade em obter moldes de papel para confecção de costumes de época pois realmente, existem poucos. Porisso, de um modo geral, êsses moldes deverão ser executados pelo figurinista ou pela encarregada do guarda-roupa, após um estudo cuidadoso da época específica a que se destinam. As melhores fontes de informação são encontradas nos museus que expõem costumes de época e em certos livros onde se poderá ver, senão moldes com escalas de proporção, pelo menos desenhos. Uma costureira experiente, com alguma prática de modelista (desenhista de modelos) não encontrará

nenhuma dificuldade em tirar dêsseß desenhos os moldes necessários para o corte básico das roupas. Para os feitiös de época, acessórios, enfeites e acabamentos, assim como para o material de cena, as melhores fontes de informação serão os desenhos, gravuras, retratos, caricaturas e reproduções de cenas de conversação das épocas desejadas.

Tratando-se de roupas para o palco, é importante lembrar que estas devem ser bem executadas se bem que não exatamente da mesma maneira que as roupas de uso normal. As roupas de palco devem ser bem costuradas e o material não deverá nunca ser economizado. Os colchêtes devem ser costurados com fôrça para aguentar o vestir e despir constante das roupas e, quase sempre (principalmente quando forem necessárias rápidas mudanças de roupas), haverá necessidade de que essas roupas sejam abertas do pescoço até abaixo da cintura, na frente ou atrás, a fim de que o ator possa vesti-las e despí-las sem qualquer dificuldade. Quando a exactidão histórica exigir que uma roupa seja vestida pela cabeça, sem nenhum sistema de abotoação aparente ou com uma abertura muito pequena para o pescoço, isto poderá ser disfarçado pelo uso de uma capa ou por um drapeado da fazenda. É impossível esperar que um ator deixe de despen-tear a cabelo ou uma peruca e de manchar a maquilagem se tiver que ba-talhar para vestir e despir uma roupa.

Finalizando, repetimos mais uma vez que as costuras deverão ser feitas com ponto firme porém não muito pequeno pois é possível que se precise abrí-las de um momento para outro, acrescentando que um ponto de costura largo, à máquina, é sempre preferível a uma costura feita à mão com muito cuidado. Outrossim, quando se confeccionar roupas cir-culares ou semicirculares (enviezadas ou semienviezadas), será bom deixar sempre as partes curvas sem bainha, como indicado várias vêzes no pre-sente artigo.

(*) A palavra "placket" foi traduzida por "colchête forte", por se tratar de uma espécie de gancho, cujo nome em português ignoramos.

(Do livro "Dressing the Play" de Norah Lam-bourne).

Trad. Jacqueline Laurence

FABRICAÇÃO DE ACESSÓRIOS DE TEATRO

Continuando a publicação do livro de Henry Cordreaux apresentamos hoje a primeira parte do capítulo

MATERIAIS, FERRAMENTAS, LOCAL

Qualquer matéria prima pode ser utilizável na fabricação de acessórios: são as ferramentas de que dispomos que lhe limitam o número. Na realidade os materiais são quase sempre os mesmos que encontramos em qualquer oficina. Madeira, papelão, papel, tela, fazenda, gêsso e barro constituem os recursos principais do fabricante de acessórios que deve dispor naturalmente dos diversos elementos necessários a trabalhá-los: cola, estanho para solda, pregos e linha de costura. Além dêste conjunto básico pode-se precisar para êste ou aquêle acessório outro tipo de material: fio de ferro, latão, fôlhas de alumínio e de cobre, barbante, corda, placas e tubos e bolas de vidro, celofane, mica, vime, barbatanas de baleia (do tipo usado em espartilhos), arcos de barril, fitas de aço, ráfia, meadas de lã e de algodão, palha de aço, couro, fibras, crina, aparas de madeira ou de papel, palha de arroz, borracha, etc...

Indicaremos para cada um dos materiais principais, os apetrechos e ferramentas necessários em listas que são apenas uma orientação, pois é claro que muitos acessórios poderão ser fabricados com material bem mais reduzido enquanto, por outro lado, não garantimos esgotar todos os materiais ou ferramentas úteis.

MADEIRA

Material que pode ser usado: tábuas, triângulos de madeira, caibros, sarrafos, varetas, molduras e sobretudo placas de compensado.

Tachas de 3, 4, 5 e 6 cm de comprimento; parafusos (de que existem grande variedade); pregos especiais para compensado; pregos de tamanhos vários; cola forte de carpinteiro (que se compra numas placas marrons, faz-se fundir em banho-maria e emprega-se quente); cola Certus (cola à frio em pó, muito resistente); lixas.

Ferramentas: prensa, serra manual, dois martelos: um pequeno e um médio, chave de parafusos, torquês, verruma, esquadro de carpinteiro, régua, serra circular (de lâmina estreita, móvel), pua elétrica, plaina, tórno, duas ou três tesouras para madeira, cinzel, limas.

PAPELÃO E PAPEL

Material que pode ser usado: papelão cinzento em folhas de mais ou menos 1m², de tôdas as grossuras, papelão de caixas, cartolina, papelão ondulado, papelão marron alcatroado.

Papel forte de embrulho, papel de jornal, papel crepon, papel metalizado, papel para desenho, papel alcatroado, etc... Qualquer espécie de papelão ou papel acaba sendo útil numa oficina que fabrica acessórios.

COLAS

1) *Cola de polvilho ou farinha de trigo*: (grude): Pode ser preparada a quente como um mingau comum de farinha, ou a frio pela simples mistura da farinha de trigo ou polvilho com água resultando em algo semelhante à cola que se vende no comércio para colar papéis de parede. As colas de farinha destinam-se principalmente aos papéis fortes e médios. Não são bastante fortes para segurar folhas de papelão, nem bastante secas para papéis finos e frágeis como o papel de sêda ou o papel crepon. Conso-me-se muito grude na forração de máscaras e postiços (papier maché) na fixação das faixas de ligação sobre folhas de papelão e na cobertura com papel forte de acessórios de materiais diversos, principalmente papelão.

2) *Cola de tinta*: encontrada sob forma de placa marron, fina, quase translúcida, quebrável (não confundir com a cola forte de carpinteiro, da mesma cor mas muito mais espessa). Para facilitar a dissolução das placas convêm fazê-las inchar, durante dois ou três dias em água morna ou fria até que ela se torne bastante espessa, branca e mole. Então é só verter água quente e levar o conjunto ao banho-maria para obter um líquido espesso. Dependendo do grau de concentração que se queira obter, junta-se mais água ou deixa-se evaporar o excedente. Segundo seu conteúdo de água (após a longa imersão da placa para amolecimento) a cola ao resfriar-se ficará dura e quebrável ou tomará a consistência de gelatina. Tôdas as vezes que se precise usá-la será necessário refundí-la. Nunca se deve levar o recipiente que contenha a cola diretamente ao fogo porque ela endurece com muita facilidade, mesmo quando vigiada de perto. Misturada com tinta em pó comprada nas lojas de ferragens é a fórmula mais usada para pintar cenários.

Esta cola muito concentrada é suficientemente forte para fixar papelão sobre papelão ou sobre madeira. Como ela não seca depressa é preciso empregar meios provisórios de ligação: pregos, alfinêtes, pinças, ligaduras até que a montagem fique sólida. Nesta forma concentrada sua uti-

lização, como a da maior parte das outras colas fortes, exige grandes cuidados por parte do executante. Um pouquinho de cola que se prenda nos dedos é o bastante para grudar todos os pedacinhos de papel que estão sobre a mesa ou para sujar os objetos em que se fôr tocando.

Sob uma forma mais diluída êsse tipo de cola serve para fazer vernizes e pinturas.

3) *Dextrina*: é um pó amarelo claro muito fino, suave ao toque, obtido pela ação do ácido sulfúrico ou nítrico sobre o amido. Deve ser misturado com igual volume de água, a mistura agitada com um pausinho durante alguns minutos e deixada em repouso durante muitas horas até que se obtenha um líquido marron xaropento. Sob êste aspecto ela tem quase as mesmas qualidades adesivas da cola de tinta e as mesmas dificuldades de utilização, mas tem ainda o grande inconveniente de liquefazer-se em ambiente úmido, o que torna difícil a conservação de acessórios durante viagens ou em locais não aquecidos.

4) *Goma arábica*: vendida sob forma de pedaços amarelados, translúcidos, que se dissolvem em água morna. Entra na composição da maioria das colas líquidas de escritório. É limpa, de uso fácil, muito útil para colar papéis e preparar tintas finas (guaches).

5) *Secotina e produtos similares*: são do tipo vendido em tubos ou potes. São fortes e secam bastante rapidamente. Podem ser usadas para papelão, madeira, papel espesso. Sua consistência a torna de uso difícil nos trabalhos que reclamam uma certa limpeza.

6) *Cola celulósica*: de que existe uma grande variedade. É encontrada em tubos ou potes. É translúcida, fluída, limpa e muito adesiva. Sua rapidez ao secar torna-a preciosa para colagens delicadas. É insubstituível em grande número de trabalhos.

7) *Cola branca de escritório*: muito espessa, é a cola ideal para papéis finos e frágeis que ela não dissolve nem torna quebradiços ao secar. Não é bastante forte para papéis comuns.

8) *Clara de ovo*: muito limpa, permite a realização de trabalhos cuidados. Pode ser utilizada na fabricação de tintas finas.

OUTROS MATERIAIS

Linhas e barbantes de diferentes grossuras para costurar papelão; papel carbono e papel milimetrado para confecção de maquetes, modelos e moldes; tiras de pano para reforçar junções ou recobrir acessórios; tarlatana, couro, pregos especiais para metal, grampos e grampeadores, alfinêtes, pregos de tapeceiro, pedaços de metal laminado, guache, tinta em pó.

FERRAMENTAS

Esquadros, transferidor, régua milimetrada, régua simples bastante espessa e pesada, se possível de metal, compassos, lapis, um par de tesouras médias para papel e cartolina, faca de uma só lâmina, com cabo firme e de bom aço para cortar papelão grosso, uma pedra de amolar; agulhas grossas, pinças, pregadores de roupa e pregadores de vela em árvores de Natal; pincel grande, tipo brocha; pincéis achatados de 5 a 25 mm (tipo próprio para óleo ou cola); cinzel estreito de carpinteiro (de 7 mm mais ou menos), um pequeno malho, um pequeno cubo de aço que possa servir de bigorna; martelos, etc.

BARRO, GÊSSO, MODELAGEM

Material que pode ser usado: argila, barro para cerâmica, plastilina, gesso fino, papel de embrulho não muito espesso, tarlatana, tela de juta, cola de farinha e de tinta, parafina, graxa, tinta em pó, guacho, papéis e tecidos para cobertura (veludo, sêda, papel metálico, etc.) estôpa.

FERRAMENTAS

Desbastador, compasso de escultor com braços curvos, facas, depósito de gesso, tesouras, pincéis para cola e parafina, brochas para pintura, giletes, etc...

METAIS

Material que pode ser usado: placa fina de metal, latas de conserva desenroladas, folhas de alumínio e de cobre, fios de ferro e de cobre de todas as grossuras, barras de ferro redondas de até 8 mm de espessura, pregos para metal em latão, cobre ou alumínio, estanho para solda, ácido, diversos tipos de parafusos e porcas, telas metálicas.

Ferramentas: tesouras sólidas de braços curtos e justos, alicates de talhe médio, serra para metal, uma pequena bigorna, martelos; um ferro para soldar, ponta seca, um dispositivo para dobrar chapas de metal feito de madeira e folha de Flandres, para feitura de junções; uma roda para aplanar as junções, limas para metais.

TECIDOS E COUROS

Em geral o fabricante de acessórios não utiliza senão os pedaços de fazenda que não podem mais ser úteis no departamento de costura. Para isto dispõe de um saco ou caixa onde junta os pedaços que podem servir, qualquer que seja seu tamanho, cor e material, e dos quais ele se servirá para consolidar uma junção, recobrir um acessório, etc. Excepcionalmente poderá precisar de tecidos e couros em bom estado para fabricar uma parte essencial de um acessório. Para este fim deverá dispor de um pequeno conjunto de costura com tesouras, dedais, agulhas, alfinetes, linhas, giz, furadores de couro, e se possível, máquina de costura forte que lhe permita economizar tempo e esforço.

Trad. H. G. F.

EXERCÍCIOS PARA A VOZ

Aula da prof. Lilia Nunes

C O N S O A N T E S

As consoantes são ruídos que se juntam ao som vocálico, e resultam do contato ou da aproximação das partes móveis do órgão bucal. Para que as consoantes não prejudiquem a pureza do som vocálico, devem ser produzidas com muita nitidez e no ponto exato de sua formação.

Classificamos as consoantes de acordo com os órgãos, que se articulam para produzi-las.

1.º Bilabiais, que resultam do contato dos lábios:

M — Leve pressão de um lábio contra o outro, véu do paladar baixo, ressonância nasal —

B — Os lábios tocam-se levemente; a língua estendida, véu do paladar levantado, vibração laríngea —

P — Os lábios unem-se fortemente e separam-se logo dando lugar a uma explosão; não há vibração. Língua como para o B.

Aliteraões de M — B e P — para exercícios de articulaão:

— M —

O mameluco melancólico meditava e a megera megalocéfala, macabra e maquiavélica, mastigava mostarda na maloca miasmática. Migalhas mingradas de moagem mitigavam míseras meninas. Moleques magricelas mergulhavam no mucurro, murmurinando como uma matinada de macacos. A mucama modulando monótonas melodias, moía milho e macacheira para a moqueca e o munguzá do medonho mercador de mugangalas.

— B —

Bela baiana, boneca de bronze, bailava brejeira um burlesco ben-deguê da Bahia. O barraco do babalaô borborinha; babel da Baixada, bacanal de bárbaros, bebem, blasfemam, batem, batucam, bamboleiam no bulício de um bestial bambaquerê. Ao som dos búsius, berimbaus, baco-bacos, badalam, bimbaltham, bolem, rebolam e berram. É o bamba do bambú de bambuá, bambulelê, bambulalá.

— P —

Pedro Paulo Pacífico da Paixão, pacato e pachorrento preto da propriedade do meu pranteado pai, depois de provar uma pinga tomou um piléque e promoveu uma pagodeira com a população do pôrto. Foi um pandemônio, um pânico de pasmar, um salve-se quem puder e o Pedro Paulo Pacífico da Paixão foi preso na praia pela polícia, por proferir palavras impróprias para pessoas de pejo.

F e V — Lábios dentais

As consoantes F e V — são produzidas pela pressão do lábio inferior contra os dentes incisivos superiores.

A posição dos órgãos bucais é idêntica à do — P —

A diferença entre F e V está na vibração laringea só no V — ex: fava.

— F —

Na oficina “Quem com ferro fere com ferro morre” forjam frente a frente, com fragor o ferreiro Felisberto Furtado e seu filho Frederico Felizardo. Na fornalha flamejante fulge o fogo com furor; o fóle frenético faz fumaça e fagulhas fulgurantes que ofuscam. Afinal ofegante e farto de fazer fôrça o Felisberto Furtado força o filho fanfarrão a forjar com firmeza e sem fadiga ferraduras, ferrolhos e ferramentas.

— V —

O vento veloz varre a várzea com violência. Verdugo vingativo vergasta vigoroso a vegetação que reveste o vale vulnerável de Votuverava. Gaiotas aventureosas voam na voragem em vertiginosas reviravoltas.

T e D — Língua dentais

A emissão das consoantes T e D — resulta do contato da ponta da língua com os dentes incisivos superiores.

Para o T os lábios afastam-se ligeiramente, a maxila inferior relaxa-se descendo logo após a explosão quando a língua desce.

Para o D há a diferença da vibração laringea: ex. todos.

O turco tatuado, truncado e tagarela com o tabuleiro a tira-colo, troca tudo pelo triplo; tecidos, trajés, ternos, túnicas, tapetes, toucas, te-teias, tesouras, talheres, termômetros, torneiras, tijelas, turíbulos, tarame-las, tintas, treliças, tamborins, tartarugas, talismãs, etcétera.

Dançam depressa, disciplinados e decididos os dez dedos delga-dos da datilógrafa dinâmica que decifra os documentos do déspota draco-niano para o diário do deputado demagôgo.

L e N — Línguo palatais —

Para a produção das consoantes L e N há um contato da língua com a abóboda palatina.

Para o L a ponta da língua apoia-se contra a abóboda palatina logo atrás dos incisivos superiores, tendo os seus bordos livres.

O véu do paladar eleva-se e há vibração laríngea.

Para a emissão do N a língua apoia os seus bordos nos dentes su-periores tendo a ponta livre para apoiar-se atrás dos incisivos superiores como para o L.

Na emissão do L — o sopro sai por entre os molares e os bordos da língua; para o N, o véu palatino abaixa-se dando passagem ao sopro pelo nariz.

EXERCÍCIOS

Lasa, Lina, Lena e Lola, levam Nina e Madalena nas salinas so-nolentas, vêr a lua em plenilúnio.

Hábil, Leonel, leva o animal indócil pela alameda marginal. Cal-maria, céu azul, sol fúlgido; libélulas ligeiras voltejam leves sôbre lilazes em flôr. No laranjal abelhas laboriosas, em tumulto coletam o pólem para o inigualavel mel de suas colmeias.

R — Línguo palatal vibrante

Temos que considerar 3 formas de R.

1.º R brando — línguo palatal simples: Ex: cara

2.º R línguo palatal vibrante, quando há vibração da ponta da língua entre os incisivos superiores e a abóbada palatal, também denominado: vibrante ápico alveolar múltiplo — ex: carro

3.º R vibrante dorso velar múltiplo — a vibração é no dorso da língua.

EXERCÍCIOS

O rato, a ratazana e o ratinho roeram as rútilas roupas e rasga-ram as ricas rendas da rainha Dona Urraca de Rombarral.

A serrilha do serrote do carpinteiro range serrando a ripa verde.

Ri o rôto do esfarrapado, ri o tôrto do atarracado, mas não ri do morto o aparvalhado.

O melro comeu todos os pilritos do pilriteiro.

A bilreira bilrou os bilros.

Consoantes Fricativas — S e Z

Para a emissão das consoantes S e Z — a língua apoia firmemente a sua ponta nos dentes incisivos inferiores, arqueando o dorso em direção dos molares superiores. Para o Z há vibração laríngea.

EXERCÍCIOS

— S —

Sófocles soluçante ciciou no Senado suaves censuras sôbre a insensatez de seus filhos insensíveis.

Suave viração do Sueste passa sussurando sôbre sensitivas silenciosas.

Sábio centenário assistiu sem se cansar sensacional sessão, selecionando seus sessenta discípulos sorteados.

— Z —

A zebra zurrando ziguezagueava, zombando do zoófobo zaranza que a zurzia zangado, com o zaguncho do zuavo.

J e X — Fricativas palatais sonoras

Para a emissão do J. a língua eleva a sua ponta sem contato com outras partes do órgão bucal. O X. tem identica formação porém com vibração laríngea.

EXERCÍCIOS: — J —

No jardim japonês gentis jaçanãs, jandeiras jaspeadas, jaburús janotas e jurutis gemendo.

Nas jaulas o jaguar girando, javalis selvagens, jararacas e gibóias gigantes.

Girafas gingando com geito de gente.
Jacarés, jucuruxus e jabotis jejuando.

— X —

O Xavéco do Xavier chegou com o xalavar cheio de peixes: xaréus, xereletes, xirás, xixarros e xundaraias.

O cheiro do chá da China chilreando na chaleira é chamariz.

Sacha saiu sem saber se Natacha (que Sacha sabia sem senso) saiu na chuva sem seu chale Chinês.

C G Q — Consoantes dorsovelares oclusivas.

Para a emissão dessas consoantes a língua recúa, arqueando-se, e sua base encosta na parte posterior da abóbada palatina.

EXERCÍCIOS

O liquidificador quadridentado liquidifica qualquer coisa liquificável e quebra as iliquidificáveis.

O camundongo comia crosta de cará na cumbuca quebrada; o gato agarrou-o pelo cangote. O cão que cochilava acordou com o conflito e correu com o gato.

O caçador corcunda que gostava de caçar cordonizes carregou o cão para o campo.

TRÊS PEÇAS PARA TEATRO DE BONECOS

O BOI, O BURRO E OS ANJOS

(Pecinha de Na'al)

Personagens:

O boi
O burro
5 anjinhos (um anjinho pode ser prêto)
A Virgem
José
O menino

Personagens de outras peças conhecidas das crianças.

CENÁRIO: O presépio de Belém. A cabaninha de madeira deve ser armada no centro do palco, pendurada por quatro fios de arame grosso presos em cima do palco, (marionete). Deve ser bem simples, com o teto de sapé e apenas quatro paus compridos escondendo um fundo falso. O cenário de trás é um céu azul escuro com estrêlas. Luz azulada. Não esquecer de deixar um espaço na frente do presépio para o movimento das personagens. Logo que se abre o pano ouvem-se barulhos de entardecer: canto de pássaros, coaxar de sapos, latidos de cão, etc.

(De um lado do palco, junto à cortina, surge a cara do boi)

BOI — Buuuuuuuuuu. (Mugir de boi)

(Do outro lado surge a cara do burro)

BURRO — Iiiii... Iiiii. (Relinchar de burro)

BOI — (chamando) Burro! ó burro, você está notando alguma coisa diferente hoje?

BURRO — Não estou notando nada, boi.

BOI — Você é mesmo burro, hem, amigo? Então não está vendo que o ar ficou diferente?

BURRO — (Cheirando o ar) É verdade, amigo boi, é verdade... tudo agora cheira tão bem aqui no nosso estábulo. Nunca cheirou assim. (Cheira tudo com muito barulho)

BOI — E nunca o céu esteve tão perto e tão estrelado!

BURRO — É verdade, amigo boi, sou mesmo muito burro... Não tinha notado isto antes. (Olhando o céu)

BOI — Burro!

BURRO — O que é, boi?

BOI — Estou muito desconfiado!

BURRO — Do que, boi?

BOI — (com mistério e respeito) Que Ele vai nascer aqui!

BURRO — Nem diga isso boi, não é possível. Na nossa estrebaria Ele nunca poderia nascer. Tão suja, tão pobre...

BOI — Só por um milagre.

BURRO — Então por que tudo isto? Por que as estrêlas estão se portando de maneira diferente?

BOI — E êste cheiro de flôres... tão doce.

BURRO — Por que, boi, por que?

BOI — Isto não sei... isto é um mistério...

BURRO — Que um burro não compreende...

BOI — Burro, temos que arrumar um pouco, fazer uma limpeza... No caso de Ele vir mesmo, tudo deve estar preparado, não acha?

BURRO — Vamos buscar palha seca e fôfa. E água para o banho.

BOI — Para que água? Ele nasce limpo...

(Saem os dois e voltam com a palha, cada um mordendo de um lado. A palha pode ser bem presa com barbante e segura por dentro da bôca dos bichos pelo manipulador. Os dois começam a puxar cada um para um lado).

BOI — Sou eu que arrumo... Deixe, burro.

BURRO — Sou eu, boi. Saia daí se não você deixa cair a sua baba e suja a palhinha.

BOI — Só mesmo um asno poderia pensar que eu, numa hora destas, pudesse babar!

BURRO — Largue, boi preguiçoso, sou eu que quero arrumar a palhinha para o menino.

BOI — Saia, burro indigno...

(Depois de puxarem muito, dão-se chifradas e cabeçadas e caem cada um de um lado do palco. Neste momento, ouve-se forte som de tambor, seguido de vários sininhos. Uma luz diferente começa a iluminar o estábulo. Os dois continuam espantados, cada um de seu lado, caído à beira do palco).

BOI — Burro, vai acontecer alguma coisa!

BURRO — Alguma coisa grande.

(Os sinos soam mais forte. Aparece um anjinho que, delicadamente apanha a palha e a coloca na manjedoura. A manjedoura deve estar segura neste momento sobre um pau, na mão de um manipulador. O anjo sai, no seu passinho saltitante).

BURRO — Ele veio para arrumar...

BOI — Tudo está muito estranho.

BURRO — (Tristemente) Ah!

BOI — O que é, burro?

BURRO — (tristemente) E nós, pobres animais, que queríamos fazer este trabalho... Tanta pretensão!...

BOI — (desanimado) Isto é trabalho dos anjos, não de burro sujo...

BURRO — E de boi babento...

BOI — Cale a bôca, burro, aí vem outro anjo!...

(Os sinos tornam a badalar e começam a entrar vários anjinhos, uns após os outros, andando como se estivessem voando ou bailando. O primeiro, com uma vassoura, varre o chão, graciosamente. O segundo, com um vaso d'água, atravessa o palco, entra na manjedoura, pousa o vaso no chão (faz o gesto, pois o vaso não precisa aparecer); o terceiro anjo com lençóis, faz a mesma coisa; o quarto reclina-se junto a um dos paus do estábulo, puxa debaixo uma planta (pode ser de papel) que sobe até o teto. O boi e o burro, deitados ainda à beira do palco, só têm exclamações de júbilo. Por último, aparece um anjo de cima (marionete) com uma grande estrêla que deixa pendurada no céu, acima do teto do estábulo. Os quatro anjinhos, uns atrás dos outros, retiram-se depois e a música interrompe-se)

BOI — (levantando-se) Tudo está pronto.

BURRO — Só falta acontecer...

BOI — Lá vem a Virgem, lentamente, carregando o mistério.

BURRO — Como é bela!

BOI — Lá vem José. (Pausa)

BOI — Por que escolheram nossa casa? Isso é que não entendo.

BURRO — Na certa os outros eram mais burros e mais rabujentos do que nós.

(Quando José e Maria entram, os dois se escondem atrás da cortina, deixando apenas a cabeça de fora. José e Maria entram no estábulo tomando suas posições. Voltam os cinco anjinhos, que se põem em frente do está-

bulo. Os anjinhos continuam a tocar. Os anjos cantam o "Gloria in excelsis Deo". Luzes mais fortes em cima do presépio. Quase no fim da música, os anjos se afastam e vê-se a cena do presépio com o menino na manjedoura. O menino pode ser um bonequinho de celulóine, ou um desses comprados para presépios. Depois que os anjos se afastam, saindo de cena, o burro e o boi se aproximam lentamente)

BOI — Que maravilha!

BURRO — Não se aproxime tanto, boi, o menino pode se assustar...

BOI — A mãe dêle está sorrindo!

BURRO — Para você, boi? Então quem sabe se você aquece um pouco o menino que tem frio, com seu bafo quente?

BOI — Boa idéia, burro. Você até ficou menos burro!...

BURRO — Abanarei as môscas com o meu rabo. Isto eu sei fazer...

BOI — Mas a Virgem continua sorrindo, e o menino mexeu o pèzinho!

BURRO — (com admiração) Nós dois, boi e burro ligados para sempre ao maior mistério. Nunca imaginei!

BOI — O que você está dizendo, burro?

BURRO — Não disse nada, boi. Apenas estou contente.

(Ouvem-se vozes alegres, cantando ao longe. O boi e o burro permanecem silenciosos, na posição clássica dos presépios. As vozes aumentam e vêm chegando personagens das outras peças: professor Bigode, Maroquinhas Fru-Fru, Pedrinho, Pedrito, o guarda, o ladrão; todos os conhecidos das crianças, cantando canções de pastorinhas. Depois, silenciosos, adoram o menino e cantam o "Noite Feliz". Tôdas as canções devem ser acompanhada pelo público. Para isso, basta pôr pessoas da troupe no auditório ou avisar com antecedência. O "Noite Feliz" pode ser acompanhado de acordeão.)

SÃO JORGE E O DRAGÃO

Nesta pecinha o mais importante é o ritmo. O dragão andarà ao som de pratos e tambor. A princesa falarà ao som da marimba e o rei pensarà ao som de tambor rouco. O dragão pode ser feito com uma luva comprida pintada de verde e uma cabeça de massa. O manipulador trabalharà com o braço deitado à altura da bôca de cena. As três camponesas devem estar vestidas iguais.

PERSONAGENS:

ARAUTO

CARNEIRO

2 LÍRIOS

DRAGÃO

1.^a MOÇA

2.^a MOÇA

3.^a MOÇA

REI

PRINCESA FILOSEL

SÃO JORGE

CENÁRIO: Céu estrelado. Dois lírios na frente da cena. Um carneirinho pastando. Música campestre (flauta ou acordeão). Aparece um terrível dragão ao som de tambor e pratos. O carneirinho foge. O dragão come as

plantas. Novo silêncio. O carneirinho volta; o dragão come-o também. Sai o dragão. Aparece o arauto.

ARAUTO — Vocês viram? **(Com medo)**. Pois é, êsse monstro já comeu 3 pastôres, 4 damas da sociedade, 7 pés de jabuticaba, 8 bois, 12 artista do teatro, uma roseira, 5 ótimos deputados e agora êsse pobre carneirinho branco, o último carneirinho branco do pastor que já mora também na barriga do pior dragão do mundo. É um dragão terrível! Ninguém consegue vencê-lo. Ninguém... E olhem que o nosso rei já prometeu uma porção de presentes para quem matá-lo. Quem vencer êsse dragão vai virar herói. Acho que quem vai matar êsse bruto sou eu... **(Contando bravata)**. Serei herói... Brás Mata-Dragão, o maior desta terra **(Cumprimenta)**. Quero ver quem pode comigo. **(Dá sôcos na cortina. Enquanto isso ouve-se a música do dragão e êste se aproxima)**.

ARAUTO — Uiiiiiiiiiiii. **(Foge à tôda, saindo de cena. Dragão passa também. Começa a clarear. Aparecem três moças cantando e dançando ao som do violão. Interrompem a dança à passagem do arauto, que corre meio cansado)**.

ARAUTO — **(apavorado e sem fôlego)** Lllllaaaaá vêeeemmm o dragão!... Corra, gente! Salve-se quem puder...

(O arauto desaparece. As moças correm por todos os lados. O dragão as persegue. Desaparecem).

Tôdas estas cenas mais fortes devem ser dosadas conforme a idade do público, pois assustam muito).

ARAUTO — Onde estão as três moças? Vim para salvá-las. Oh! será que o dragão devorou as moças mais bonitas da cidade? aaaaaaaa... **(Chora à beira do palco)**. Tenho de falar com o rei. Isso não pode continuar. Êsse dragão já está abusando. Já comeu **(falando rapidamente)** 3 pastôres, 4 damas de sociedade, 7 pés de jabuticaba, 8 bois, 12 artistas de teatro, uma roseira, 5 ótimos deputados e agora as 3 moças mais bonitas da cidade... Preciso falar com o rei. **(Ouve-se música de trombetas e cornetas)**. Meu rei... **(com gestos)**. O dragão acaba de engolir as três moças mais bonitas desta cidade!

REI — Quando é que êle fez isso?!

ARAUTO — Agorinha mesmo, meu rei, o bruto ainda está fazendo a digestão!

REI — Oh! **(Andando de um lado para o outro)** É preciso pensar... Dar um jeito.

ARAUTO — Silêncio!

TODOS — **(declamando)** O rei está pensando **(Vozes de fora)**

REI — **(pensa de um lado para o outro ao som de um ritmo. O tambor bate grosso e êle diz)** Já sei!

ARAUTO — **(anunciando)** O rei descobriu um meio de nos livrar do dragão. Viva o Rei!

REI — **(declamando)** O dragão verde é um perigo para o nosso país.

VOZES — **(declamando)** É um perigo!

REI — O dragão verde já comeu...

ARAUTO — **(lendo a lista rapidamente)** 3 pastôres, 4 damas da sociedade, 7 pés de jabuticaba, 8 bois, 12 artistas de teatro, uma roseira, 5 ótimos deputados, um pobre carneirinho branco e agora as 3 moças mais bonitas da cidade!

REI — Não! É preciso matar o dragão. E o homem que matar o dragão se casará com a minha filha **(neste momento êle estica a mão e puxa de baixo, como se fôsse uma mágica, a princesa)** a princesa Filosel.

PRINCESA — **(De cabeça baixa e com voz fininha)** Oh! meu pai. **(Música de marimba)**

ARAUTO — **(para o público)** Ai, se eu pudesse matar êsse dragão! Mas acho que ninguém poderá com êle!

REI — Arauto, vá dizer e anunciar pelos quatro cantos da terra que quem matar o dragão se casará com a princesa.

PRINCESA — (voz langorosa) E será amado pela princesa... (Marimba)

ARAUTO — Mas quem será êsse homem?

(Ouve-se som de galope de cavalo)

ARAUTO — Ouço passos de cavalo.

REI — Vejo um cavalheiro vestido de negro.

PRINCESA — Belo como um príncipe! (Marimba)

(Os galopes aumentam, passa São Jorge na frente da cena, montado em seu cavalo. Basta aparecer a cabeça do cavalo e a capa de São Jorge como se estivesse cobrindo o resto do corpo. Ritmo de galope).

REI — Quem será êsse cavalheiro? (Entra São Jorge a pé)

SÃO JORGE — O meu nome é Jorge e vim matar o dragão...

PRINCESA — Que simpático! (Marimba)

REI — Jorge, se matares êsse terrível inimigo, serás querido do povo, pois livrarás o meu reino do maior dragão que já apareceu sôbre a terra.

ARAUTO — Que homem, meu Deus! Ui... ui... ui... lá vem êle... está furioso. Vem em nossa direção... Depressa, rei! Fuja, princesa!...

(Ouve-se o som do tambor. O arauto corre de um lado para outro. O rei desmaia, arauto abana-o. Aauto sai carregando o rei. Jorge conversa com a princesa.)

PRINCESA — Dom Jorge, o senhor é o homem mais corajoso que conheço...

JORGE — Se sou corajoso é porque Deus me ajuda e a senhorita é a moça mais bela do mundo.

PRINCESA — Rezarei para que o senhor ganhe a luta.

JORGE — Oh! Princesa. Corra, que o monstro se aproxima.

(A música do dragão aumenta. A princesa quer ficar, São Jorge empurra-a; ela volta, êle torna a empurrá-la. Ela sai. Passa o arauto, tremendo de medo. Desaparece. Luta do Dragão com São Jorge. São Jorge ganha, o Dragão cai morto à beira do palco)

SÃO JORGE — Estou exausto... mas Deus me ajudou, a cidade está salva. Abrirei a barriga do monstro para tirar as três moças e tudo o mais que o bruto verde devorou!

(As moças aparecem debaixo cantando, ao som do violão, beijam a mão de São Jorge e desaparecem. Aproximam-se o rei, a princesa e o arauto)

REI — Cavalheiro negro! Fôste corajoso, por isso mereces a mão de minha filha, a princesa Filosel!

PRINCESA — Que felicidade! (Marimba)

JORGE — Vamos então nos casar! Oh linda princesa, êste é o melhor prêmio que eu poderia receber na terra.

(Abraçam-se e saem ao som da marcha nupcial. O rei os acompanha)

ARAUTO — Se aparecer outro dragão, vocês vão ver que desta vez não me escapa.

(Ouve-se o som do dragão)

ARAUTO — Ui... ui... ui (Sai correndo)

PANO — FIM



O CAÇADOR DE BORBOLETAS

(Inspirada numa opereta de Zuleika Melo)

Personagens:

Bruxa Fredegunda

Aia

Princesa

2 lacaios

Rainha

Padrinho

1.º ATO

CENÁRIO: Uma floresta.

(Ouve-se uma risada da bruxa. Passa em seguida Fredegunda, montada numa vassoura. A roupa da bruxa, sendo muito comprida e cheia de tiras, esconde o braço do manipulador).

BRUXA — Ah... ah... ah... Ninguém pode com a bruxa Fredegunda do olho amarelo... Ninguém pode com a bruxa Fredegunda do olho amarelo... Ah... ah... ah... (ELA DESCE DA VASSOURA). Quem viu a princesa dos cabelos dourados? Quem viu a princesa dos cabelos dourados? Não gosto da rainha Branca, porque ela é boa e tirou o meu reino... vou esperar a princesa que todos os dias vem passear nesta floresta... não haverá mais princesa. Vou transformá-la num bicho, Num gato?

(A resposta deve vir de côro como se fôsse a florseta que estivesse falando)

CÔRO — Nããããão!

BRUXA — Hem. minha floresta, em que bicho devo transformar a princesa? Num coelho?

CÔRO — Nããããão!

BRUXA — Numa borboleta?

CÔRO — Siiiiiiim!

BRUXA — Numa borboleta. Boa idéia. Agora é só esperar. Lá vem ela. Acompanhada de sua aia. Lá vem a princesa dos cabelos dourados. (Esconde-se).

AIA — Princesinha... venha cá... olhe que linda rosa!

PRINCESA — Vamos colhê-la, minha aia, e oferecê-la a minha mãe.

AIA — A rainha gosta tanto de flôres!

PRINCESA — Esta é a floresta mais bonita que conheço... vamos descansar, que já apanhamos muitas flores. (Senta-se à beira do palco).

AIA — Também estou cansada, princesinha, mas é preciso voltar, que a rainha sua mãe já deve estar aflita.

PRINCESA — Fique mais um pouco, minha aia. Vamos descansar. Esta floresta é tão bonita! (Deita-se na beira do palco)

AIA — A princesinha adormeceu... É preciso que eu vigie para que nada aconteça.

BRUXA — (Aparecendo do outro lado, sem ser vista pela aia) Está na hora de agir. Vou mandar meu bafo quente para adormecer a aia. (Desprende-se uma fumaça da bruxa envolvendo a aia. A fumaça conseguida de um cigarro fumado pelo manipulador da bruxa).

AIA — (envolvida pela fumaça) Que sono! Sinto cheiro de bafo de bruxa... Isto é mau sinal. Que sono!... (Cambaleia e dorme à beira do palco. Surge a bruxa)

BRUXA — Ah... ah... ah... (Gargalhadas). É agora que vou me vingar. A rainha Branca vestirá luto... a princesa será transformada em borboleta e nunca... nunca... ninguém saberá. Vou mandar mais bafo... Durma,

princesa Julia, durma, aia durma... Durmam e virem borboletas... De-
pressa virem borboleta.

(As duas em meio de grande fumaça, escorregam da beira do palco; a
luz deve estar apagada enquanto duas borboletas começam a voar. As
borboletas são de tarlatana dobrada, movidas a fios por um manipula-
dor de cima (marionetes).

BRUXA — Voai, borboletas... voai por tôda a vida na floresta verde... De
agora em diante, princesa dos cabelos dourados, serás a rainha das bor-
boletas; os passarinhos serão teus lacaios... as árvores te saudarão quan-
do passares; voai, borboletas reais.. para sempre... para sempre... sem-
pre borboletas. (Sai e volta montada na vassoura. Dá umas voltas com
barulho e as borboletas a seguem também. Saem). (Escurece na flores-
ta. Corneta. Gritos. Aparece um lacaios)

LACAIOS — A princesa real desapareceu! Já corremos tôda a floresta...

2.º LACAIOS — Já subimos às árvores...

1.º LACAIOS — Já descemos os rios.

2.º LACAIOS — Já percorremos os quatro cantos da floresta verde.

1.º LACAIOS — Terá sido a bruxa do ôlho amarelo? (A bruxa passa no fun-
do, montada na sua vassoura, rindo sem parar). Terá sido? (Pano rápido
abrindo-se logo. Aparece a rainha mãe chorando).

RAINHA — Como sou infeliz... Faz três meses que minha filha, a princesi-
nha dos cabelos dourados desapareceu... Estou tão triste... onde ela de-
sapareceu... Acho que foi coisa da bruxa do ôlho amarelo! A bruxa mais
malvada do meu reino...

(Continua chorando. Ouve-se, vinda de longe, melodia de flauta)

Ouçõ uma linda música... De onde virá?

(A música se aproxima e aparece um menino tocando flauta. É o caça-
dor de borboletas).

PEDRINHO — Minha rainha! (Para de tocar e cumprimenta a rainha)

RAINHA — Continue a tocar a sua flauta, para alegrar o coração da rainha
que está triste como a noite... (O menino acaba de tocar a música).

RAINHA — É linda a sua música, menino. Quem é você?

PEDRINHO — Sou Pedrinho, o caçador de borboletas... Toco minha flauta
para chamar as borboletas da floresta.

RAINHA — Não tem mêdo de vir sòzinho a esta floresta?

PEDRINHO — Não tenho mêdo não. Sou amigo de todos os bichos e de
tôdas as plantinhas. Elas me protegem e me fazem companhia, e eu não
tenho mêdo.

RAINHA — Você é um menino corajoso, Pedrinho. (A rainha começa a
chorar)

PEDRINHO — A senhora está tão triste, minha rainha. Fique mais alegre,
que a princesinha há de aparecer. Hei de procurá-la por tôda a floresta...
Sempre. Sempre.

RAINHA — Oh, Pedrinho, como você é bonzinho! Mas já perdi as esperan-
ças... Adeus, e muito obrigada pela sua música. Ela deu um pouco de ale-
gria ao coração da sua rainha. (Sai)

PEDRINHO — Que farei para achar a princesinha? (Olhando em volta) Ih!
Está ficando tarde! Vou chamar as minha borboletas. (Toca e aparecem
voando as duas borboletas reais) Que lindas... Olhe aquela azul! a mais
bonita que já encontrei. Oh! quero-a para mim... Onde está a minha re-
de? Onde está? (Sai e volta com a rêde de apanhar borboletas. Persegue
a borboleta azul e prende-a) Peguei-a... peguei-a. Que linda!

BORBOLETA — Ai.. ai.. ai... não me prenda, menino... não me prenda,
menino....

PEDRINHO — Ela está falando, meu Deus... nunca vi borboleta falar! O que
você disse, borboletinha azul?

BORBOLETA — Não me prenda... não me prenda..

(Durante todo êste tempo a outra borboleta (vermelha) continua voan-
do em cima)

PEDRINHO — Coitadinha! deixe eu soltá-la... vá, borboleta... não a prendo mais. Por que você fala, hen, borboletinha azul?

BORBOLETA — (já solta) Sou a princesinha dos cabelos dourados que a bruxa Fredegunda do olho amarelo encantou, e aquela outra borboleta é minha aia.

PEDRINHO — Oh! a princesinha dos cabelos dourados transformada em borboleta. Que fazer, minha princesinha, para acabar com este encanto?

PRINCESA — Ah! só alguém muito corajoso poderá me salvar! A bruxa é tão malvada que não deixa ninguém se aproximar dela...

PEDRINHO — Pos eu quero salvá-la, minha princesinha...

PRINCESA — Para isso é preciso matar a bruxa, menino.

PEDRINHO — Estou resolvido a matá-la, princesinha.

PRINCESA — Para isso será preciso jogar na bruxa três gotas de lágrimas de minha mãe; mas ela não deixará você se aproximar. Ela mora numa cabana no fundo da floresta... A bruxa do olho amarelo nunca dorme... está sempre atenta com aquele olho amarelo... Todo aquele que se aproxima ela mata para fazer geléia.

PEDRINHO — Eu posso fazer a bruxa dormir, minha princesinha.

PRINCESA — Como?

PEDRINHO — Minha flauta é mágica, princesinha... conheço uma música tão bonita que é capaz de adormecer a coruja durante a noite... A bruxa na certa dormirá também.

PRINCESA — Então vamos, menino corajoso... Vá depressa ao palácio real buscar as lágrimas de minha mãe... aqui o esperamos para guiá-lo até o grotão da bruxa do olho amarelo.

(O menino sai, as borboletas voam um pouco e o menino torna a voltar)

PEDRINHO — Pronto, aqui estão as três lágrimas da rainha. Foi fácil, ela chorava tanto que em volta havia quase uma lagoa... coitada da rainha!... Vamos logo, antes que escureça... mostre o caminho, borboletinha real, que irei com minha flauta logo atrás.

(Começa a tocar... o pano se fecha, mas a música continua enquanto se muda o cenário para o 2.º ato)

2.º ATO

CENÁRIO: Na casa da bruxa. Ambiente escuro. Teias de aranha, um grande tacho no meio.

BRUXA — (mexendo o tacho) Ah... estou com fome... muita fome... hoje será o dia do grande banquete... Comerei asas de borboletas azuis com molho de guabiroba selvagem... (meio cantando). Era uma vez uma borboleta real... ah... ah... ah... que virou comida de bruxa ah... an... ah... (Ouve-se, uma música de flauta ao longe e que se aproxima). Estou ouvindo uma música... De onde virá esta música? Está chegando mais para perto... (Vai até a janela). Vejo um menino! ah! que bom! farei fritada de menino... Mas... que sono... que sono... (Volta à janela). Vejo também minhas borboletas que chegam para o banquete... Não posso com esta música... (Entram Pedrinho e as borboletas). Quem é você? (A bruxa cambaleando, procura agarrar Pedrinho). Quem é você? Quem é você? Largue esta maldita flauta... largue... (Cai, já dormindo de tanto sono)

PEDRINHO — (Parando de tocar) Dormiu!

PRINCESA — As lágrimas... depressa, menino... As lágrimas!

PEDRINHO — (jogando) Morra, bruxa malvada... morra e vire rato, para dar vida às borboletas... (Escuro, estrondo, fumaça, transformação) Desça, borboleta azul! desça, aia, que o encanto está para se acabar... (As duas descem levemente, pousam no chão. Aparecem a princesa e a aia).

PRINCESA — Que bom, minha aia!... Estamos salvas!

AIA — E a bruxa virou rato... Está fugindo para a floresta. (O rato foge)

PRINCESA — Pedrinho, de agora em diante será meu amigo e flautista real!... Você quer?

PEDRINHO — Oh! minha princesa... serei sempre vosso protetor e fiel amigo.

PRINCESA — Então me dê um abraço... (**Abraçam-se**)

AIA — Vamos, meninos... que a rainha ainda está chorando e não sabe da nova...

PRINCESA — Vamos, meu caçador de borboletas! Vamos cantando pela floresta... (**Saem**)

M. C. M.

PANO — FIM

O QUE VAMOS REPRESENTAR

NATAL NA PRAÇA

AUTOR — Henri Ghéon (Peça em 3 atos.)

PERSONAGENS — 2 mulheres (Mercedes e Sara), 3 homens (Melchior, Josaphat, Bruno)

FORMA — Auto

CENÁRIO — Único — uma praça de aldeia e uma carroça de ciganos, com um pequeno palco.

COSTUMES — Ciganos, que vestem roupas velhas para representar a infância de Jesus Cristo à própria maneira.

Publicada na "Coleção Teatro" da Agir — pedidos ao Tablado.

Natal na Praça (Les enfances de Jésus). É mais uma das inúmeras criações do fecundo autor dramático que foi Henri Ghéon. Mais uma, ao lado da VIA SACRA e de SÃO FRANCISCO, conhecidas no Rio em tradução de dom Marcos Barbosa e mise-en-scène de Martim Gonçalves. Ao lado de O POBRE DEBAIXO DA ESCADA, de O COMEDIANTE E A GRAÇA, e tantas outras obras admiráveis.

Data de 1935, o NATAL. Ghéon escreveu-o para o grupo de jovens amadores, os "Compagnons de Jeux", que êle criara fazia pouco juntamente com Henri Brochet. Imagino que haveria de espantar-se vendo a sua peça representada em pleno Rio de Janeiro, por uma grande companhia. Haveria de sorrir, não sem malícia, o terrível malicioso que êle era.

Não pretendo aqui sequer esboçar um estudo sôbre Ghéon, o homem Ghéon ou o dramaturgo Ghéon. Não quero entretanto, no momento em que levam à cena uma de suas obras, deixar de observar que nos últimos tempos, ninguém por certo fêz mais que êle pela restauração do Teatro cristão.

Era já autor dramático de nome feito, representado por Copeau e Suzanne Bing, quando abraçou de novo, na noite de Natal, a Fé cristã, perdida na infância. Ora, não é tão raro que um artista ao converter-se, por causa da transformação profunda que tôda conversão implica, e talvez na ânsia de "adorar o que queimara e queimar o que adorara", encontre na fé recuperada um certo embaraço para sua criação artística. Sobretudo se não é um gênio. Para Ghéon, na verdade, a conversão não veio estancar ou adulterar suas fôrças criadoras — ao contrário, fêz rebentar novas fontes de inspiração, libertou desconhecidas emoções de que êle próprio mal suspeitava, pôs à vista escondidos horizontes. Ghéon pôe-se a fazer *teatro cristão*. Espia a vida dos santos e nela descobre densos dramas humanos, no mais lídimo sentido do termo "drama". Na própria vida de Cristo descobre raízes de drama que procura levar à cena. Percebe que, em si mes-

ma, a santidade é uma aventura muito mais *dramática* — esta aventura do homem em luta com o Anjo — do que qualquer outra intriga por demais superficial.

Ghéon põe-se a fazer teatro cristão. Digamos mesmo: teatro católico, teatro religioso, “teatro para o povo fiel”, segundo uma fórmula dêle. Verdadeiro teatro, porém, a mil léguas das melancólicas assim chamadas “peças sacras”, tão conhecidas em certos meios, subprodutos literários que são o antônimo do teatro e que nem chegam a ser religiosas. Ghéon, dramaturgo cristão, entra na linhagem autêntica dos notáveis ou anônimos criadores dos “milagres” e “misteres” medievais. Tem dêles o mesmo espírito, feito de chocarrice mas também de austeridade, de elegância e de profundidade. De brejeirice mas igualmente de misticismo e religiosidade. Se sabe ser comovente em *JOB* e na *VIA SACRA*, Ghéon não tem medo de ser jocoso, ora picante ora burlesco, ferino ou hilariante, em quase tôdas as outras peças. A verdade é que não há uma só de suas obras em que não se realize tudo quanto faz a beleza essencial de uma autêntica obra de arte teatral: profunda emoção poética, vigor de ação dramática, teatralidade, e, mais que tudo aquêle sortilégio, aquêle poder de encantamento capaz de realizar a comunhão do espectador com o drama e seus personagens, resultando daí uma ascensão espiritual para um e outro.

Por isso mesmo, apesar das aparências, não é um autor fácil, Henri Ghéon. É perigoso e é comum — desentendê-lo. Violentá-lo. Transformar seu teatro em farsa sem conseqüência ou, mais freqüentemente, em um drama sêco, grandiloqüente, sem malícia, sem humor. Não, não é um autor fácil: seus personagens têm vida demais, se bem que muito ao fundo é por demais real, ainda que escondido, o drama que êles vivem. Seu teatro requer sinceridade. Veracidade. Exige o esforço de encontrar, ouro na rocha, o espírito da obra, e de transmití-lo sem deformações. Pois tudo nêle tem de ser autêntico. Sem concessões, sem habilidades. Tudo limpo, corajoso, afirmativo. Nada de falso pudor nem de falsa religião. A emoção não se dissimula mas o riso também não se sufoca. Enfim, é teatro. Nem por isso menos religioso.

Eis porque o emprêgo de truques, de efeitos, de astúcias, tudo isto acabaria por aniquilar o teatro todo interiorizado que é o seu.

NATAL NA PRAÇA não será decerto sua obra-prima mas é uma peça bem dêle. Tôdas as características de seu gênio nela se encontram.

Eis a história sem História de uma família cigana igual às outras, que lê a sorte nas mãos, faz tachos, rouba galinhas nos quintais indefesos e nas horas vagas faz teatro de vila em vila para divertir os basbaques. Gente rude, não resta dúvida, gente andarilha, sem lei nem rei, mas gente boa.

Naquela noite de Natal, entre a sopa e a Missa-do-galo, êles se vêm na obrigação de representar alguma coisa para não deixar logrados os camponeses do lugar. Hospitalidade se paga, e há dias que estão ali acampados. Representar alguma coisa, mas o que? Há roupas de outras peças no fundo do baú, o velho sabe histórias, puxa-se um pouco pela imaginação: pois basta isso, só isso (tudo isso!) para se improvisar algo sôbre a infância de Jesus. São pessoas, digamos: meio grossas, a teologia que sabem é meio tortuosa, sua História Sagrada nem sempre bem exata, mas têm boa-vontade, precisam muito de Deus e hoje é noite de Natal... para a frente, vamos ver como é que entendem o mistério da Encarnação!

Inegavelmente, há nesta história de ciganos modernos um forte sabor medieval. É a mesma brincadeira piedosa de ao pé do altar ou dos adros das catedrais, baseada nas Escrituras e na Santa Liturgia. No meio até rezar se reza. Para quem souber ver, há portanto até os valores religiosos do teatro da Idade-Média.

Uma altíssima poesia, um irresistível lirismo atravessa o espetáculo de ponta a ponta. E não uma poesia forçada, quase agressiva, mas a discreta poesia que reponta, sem querer, das coisas cotidianas. A poesia do-

méstica que transparece aos olhos simples: uma cêsta de costura, uma vizinha palradora, um chôro de criança, um espinho de rosa picando um dedo de môça... Tôda a cena da Anunciação, é, neste sentido, inesquecível. Quem vê o rapagão cigano em seu papel de Anjo, desajeitado com sua função de trazer uma Mensagem a uma Nossa Senhora zíngara também canhestra, não pode deixar de recordar santa Terezinha; ela se irritava sempre com os pregadores que deturpavam a fisionomia da Virgem, fazendo da mulherzinha simples que ela era um estranho ser desossado, irreal, sem vida. Pois os ciganos, naquela praça, é como se de repente tivessem reencontrado, sob êsse aspecto, a verdadeira Nossa Senhora.

É, pois, uma poesia das coisas, a quem aí encontramos, parecida com a poesia roceira de Claudel, com a de Péguy, a de Francis James.

Há, além disso, uma imensa vaga de religiosidade na improvisação dêstes boêmios: senso do mistério, respeito ao sobrenatural, espírito de oração. Não são pagãos, que diabo! Descendem mesmo (é o que dizem) de Santa Sara, a escrava negra das Santas-Marias. Religião primária, a dêstes comediantes de feira, mas fervorosa. Quem não percebe a clara intuição que têm da virgindade da Mãe de Deus? E que dizer desta Nossa Senhora que deseja salvar o mundo só porque o acha muito bonito? E do arrependimento que sentem de seus furtos? E da vontade de perdão? Aliás Henri Ghéon convertido foi um católico de fibra, lúcido e fervoroso. Viveu para seu ideal religioso. Chamavam-no "o apóstolo do teatro". Morto, em junho de 1944, foi com seu hábito branco de dominicano leigo que o levaram à cova. Não seria nunca êle quem escrevesse um teatro sacrílego, vejamos!

De envolta, entretanto, com tudo isto, poesia e religião, emoção e encanto, vai — e também isso é Ghéon! — uma porção de ironia, grande dose de *humour* e até, por que não?, o riso franco da farsa e da caricatura. Êste Anjo de Anunciação é Gabriel, mas é igualmente Bruno, garôto travesso, grande farsante. Sara representa de Isabel, mas não deixa de ser a velha Sara, meio fanfarrona, um pouco língua-danada e muito supersticiosa. Mercedes é a Virgem Maria, mas não é menos a ciganinha bonita e jovem, sacudida pela existência, rolada daqui para ali, assediada pelo Pecado, salpicada até por êle, mas que adora fazer o papel da Mãe de Deus.

Melchior é o profeta, mas não é menos Melchior por isto, velhote nervoso e autoritário, cioso de sua confusa genealogia. E Josaphat? — São José, doutor da lei, mas ambicioso e de mão leve. O que é belo é que, apesar de tudo, êles pouco a pouco entram no drama, transfiguram-se, identificam-se com seus personagens a tal ponto que ao fim costumam a chamar-se de novo pelos próprios nomes e a regressar de seus altos papéis para a vida real de ciganos.

O certo é que a infância de Jesus serve-lhes para zombarem uns dos outros, de si próprios e... dos espectadores. O texto de Ghéon, sublinhado aqui por u'a marcação feliz, ali por um figurino bem achado, oferece sem dúvida momentos de saudável hilaridade. Tudo, naturalmente, porque estão ali alguns homens e mulheres um tanto estouvados a braços com os mais altos mistérios e sem saber como traduzí-los (e todos nós não estamos por acaso um pouco nesta condição?). Então riem, não sabem conter o riso. Mesmo porque, diante do presépio, tudo dança, tudo ri: *...só há uma pessoa que não vai dançar, que não tem vontade alguma de dançar, embora seja muito lépido — o capeta!*" Porque é noite de Natal e não faz mal rir um pouco, mesmo se o riso é um tantinho irreverente.

Tudo que acabamos de notar é, com certeza, o que faz dêste teatro católico um teatro universal. Quem quer que tenha olhos, ouvidos, coração de sentir poesia, não pode deixar de acorrer a esta praça de ciganos. Acho significativo que, por exemplo, todos os anos por esta época, até um grupo cênico de médicos da Sociedade Médica Laennec encene NATAL NA PRAÇA numa porção de hospitais parisienses para levar aos doentes esta mensagem de Natal.

A rica tradição medieval nos transmite em suas romanças e lendas uma história muito bela. A do saltimbanco convertido que se fêz monge. Não tinha aprendido a ler, era incapaz de rezar no complicado latim de seus confrades. Então, simplesmente vinha postar-se ante a imagem da Virgem e religiosamente, só para ELA, ali dentro da igreja, executava em sinal de vassalagem, as mais difíceis piruetas que sabia, os mais vistosos saltos-mortais...

Não posso esquecer esta lenda antiga ao ver NATAL NA PRAÇA. Aquêles ciganos, o que fazem com seu jeito truculento, tal como nas peregrinações às Santas-Marias-do-Mar, é rezar a seu modo. Por que chocar-nos? Por que escandalizar-nos com êles e com Ghéon?

Ah! Outra coisa: a lenda acrescenta que um dos monges, desprezando as acrobacias religiosas do frade-saltimbanco, foi duramente repreendido por Nossa Senhora...

(Frei Lucas Moreira Neves, O. P.)

(JORNAL DO BRASIL — 25 de dezembro de 1957).

O BOI E O BURRO

(Farsa Mistério de Natal)

AUTOR — Maria Clara Machado (Peça em 1 ato.)

ANÁLISE — Um boi e um burro comentam na sua linguagem simples os acontecimentos de Natal.

MECANISMO — Ritmo bem rápido para os dois bichos.

PERSONAGENS — Boi (Bonação e ingênuo) Burro (idem), Pastor, Pastoras, Reis Magos, Maria e José (personagens estilizadas)

PÚBLICO — Qualquer platéia, infantil ou adulta.

MÚSICA — Do folklóre de Natal.

QUEM PODE MONTAR — Todos os grupos, inclusive crianças.

Esta peça se encontra publicada no livro "Teatro Infantil" de M.C.M. editôra Agir — pedidos para o Tablado.

VAMOS FESTEJAR O NATAL

Peça em um ato, para teatro de máscaras,
de HILTON CARLOS DE ARAÚJO

Esta peça foi escrita para o Teatro das Oficinas Pedagógicas da Sociedade Pestalozzi do Brasil. Foi montada e representada em dezembro de 1950.

A peça se passa em uma floresta, às vésperas do Natal.

CENÁRIO: Trecho da floresta, com um grande tronco de árvore atravessado no meio do palco.

PERSONAGENS:

Coelho irrequieto	—	Leão mandão
Macaco sabichão	—	Elefante trabalhador
Arara ranzinza	—	Burro humilde

Pavão vaidoso — Preguiça indiferente
Rapôsa malandra — Camponês
Urubu melodramático —

CENA I

Quando abre o pano vemos os bichos dormindo. Logo chega o camponês. Percebe-se que procura alguma coisa. Pensa durante algum tempo e depois resolve acordar os bichos.

CAMPONÊS — Acordem, acordem todos. Tenho ótimas notícias.

COELHO — Quem está aí?

CAMPONÊS — Sou eu, o camponês. Vim avisar a vocês que estamos perto do Natal.

COELHO — Com franqueza, nos acordar antes da hora para falar uma bobagem dessas.

CAMPONÊS — Estou com pressa. Tenho que avisar a todos que estamos perto do Natal. É preciso que todos se preparem para festejá-lo.

COELHO — Não cuidamos dessas coisas; nós queremos é brincar.

PREGUIÇA — Eu quero dormir.

(O Coelho começa a dançar e cantar)

ARARA — Fiquem quietos. Que horror! Não se pode conversar. (ao Camponês) O senhor desculpe, mas educação aí, passou longe.

COELHO — Arara ranzinza, arara ranzinza.

ARARA — Seus moleques, (Avançando para os Coelhos) eu mostro já uma coisa a vocês.

CAMPONÊS — Ao invés de brigar, por que vocês não começam a preparar a festa.?

MACACO — Realmente, realmente. O momento exige providências.

ARARA — Falou o sabichão.

COELHO — Macaco sabichão, macaco sabichão.

MACACO — Moleque.

ARARA — Eu não disse?

MACACO — Realmente, com esta gente não se pode fazer grande coisa.

ARARA — Eu também acho.

CAMPONÊS — Vocês se enganam. Acho que todos aqui podem trabalhar muito bem. É só parar de discutir e começar os preparativos.

MACACO — Veremos se é possível.

BURRO — (Ao camponês) Continue a nos falar do Natal. Se em todos os lugares há festa nesse dia, aqui também vamos comemorar. Limparemos tudo, enfeitaremos tôdas as árvores e podemos ensaiar cantos e danças.

LEÃO — Isto mesmo. Mãos à obra, pessoal. Eu dirigirei o trabalho.

PREGUIÇA — Nós podíamos era dormir um pouco mais.

LEÃO — Nada disso. Tratem já de limpar tudo.

PAVÃO — Calma, meu velho, calma. Antes quero pentear minhas penas, pois não basta eu ser bonito, é preciso que me trate.

ARARA — Só pensa em se enfeitar.

PAVÃO — Se você tivesse as penas lindas que eu tenho, aposto que faria o mesmo.

ARARA — Nem por isso são tão lindas assim.

PAVÃO — Pelo menos mais que as suas elas são.

MACACO — Nova briga! É só isso que vocês sabem fazer. Ficamos perdendo tempo, de braços cruzados à espera do trabalho.

ELEFANTE — Quando quiserem começar é só dizer.

LEÃO — Vamos pessoal. Como é? Quem quer trabalhar passe para cá (indica sua direita)

(O Burro, o Elefante e o Macaco tomam posição ao lado do Leão)

PREGUIÇA — (Esboçando um leve gesto de se levantar) Então não há mesmo jeito da gente dormir?

ARARA — Olhem que moleza! Cruzes, que preguiça!

COELHOS — Nós também temos que ajudar ou podemos ficar pulando?

ARARA — (Correndo atrás deles) Passem para cá. Deixem de bobagem

que vocês não são mais crianças.

RAPOSA — (Mostrando a cara atrás de uma moita) Quando começar o trabalho me avisem.

URUBU — Será que dá tempo de ficar tudo pronto? Eu acho que não poderemos fazer festa nenhuma.

(O Urubu continua parado tristemente, a Preguiça continua deitada, o Coelho corre de um lado para outro, o Pavão tira um espelho do bolso e se mira)

ARARA — (Correndo atrás dos coelhos) Vocês me pagam, seus moleques. Parem de correr e vê se ajudam em alguma coisa.

PAVÃO — (A Arara) Se você gritasse menos e trabalhasse mais.

ARARA — (Ao Pavão) Se você se penteasse menos e trabalhasse mais.

LEÃO — (Dirigindo-se aos bichos que não estão trabalhando) Tratem de ajudar senão isso não vai. Estou dirigindo o trabalho e quero que todos me obedeçam.

URUBU — Não adianta; isso aí é muito pesado. Não teremos festa.

PREGUIÇA — Pelo menos para mim. Estou muito cansada.

PAVÃO — Contanto que não amassem minhas penas.

COELHO — (Pulando) Faremos uma grande festa, faremos uma grande festa.

LEÃO — (Irritado) Não vai haver festa nenhuma. Eu decidi. (Larga o tronco)

(Todos param e olham para o Leão)

LEÃO — Não é possível fazermos alguma coisa. Vocês só querem é pular, brigar ou cuidar da beleza. E outra coisa, ninguém me obedece. Assim não interessa. Não vai haver mais festa.

BURRO — Que pena! Ia ser uma grande festa. Se quiserem que eu trabalhe mais é só dizer.

URUBU — Nunca mais vai haver festa.

ELEFANTE — O pessoal não querendo ajudar não é mesmo possível.

MACACO — Se todos ajudassem poderíamos organizar uma grande festa, mas só nós quatro não dá jeito não.

CAMPONÊS — Eu também estou muito triste e desapontado. Aqui será o único lugar em que não vai haver comemoração do Natal.

(Saindo de cena)

Bem, tenho que avisar os outros. É uma pena. Ia ser uma grande festa. Adeus.

ARARA — Que vergonha para nós. Seremos os únicos que não vamos ter festa do Natal.

URUBUS — Também somos tão fracos!

LEÃO — Nós não somos fracos; somos é desunidos. Se trabalhássemos juntos conseguiríamos muita coisa. Era só me obedecer cegamente.

MACACO — Amigos, por que não fazemos isso?

ELEFANTE — Vamos trabalhar.

URUBU — Não dá tempo.

PREGUIÇA — Cansa muito.

ARARA — Calem a boca, seus desanimados. Vamos trabalhar!

(Todos se dirigem para o tronco. A rapôsa tenta fugir, mas a Arara a apanha. Todos se interessam pelo trabalho. Unem-se e conseguem tirar o tronco. Passam então a limpar o palco)

PAVÃO — Podem deixar que eu enfeito tudo.

COELHO — Buscarei as flôres mais lindas.

URUBU — Será que encontram.

FIM DA CENA I

A CENA II CONSTARÁ DE UMA FESTA, COM CANTO, DANÇAS ETC.

JEAN-LOUIS BARRAULT :

"O FENÔMENO DO TEATRO"

A Conferência proferida por Jean-Louis Barrault captada, quase na íntegra, seguida de uma exegese atual do grande ator francês que recentemente visitou o Brasil.

Por Leo Gilson Ribeiro — Para o SLJB

Esta *causerie*, esta conversa informal com o público aqui presente será para mim uma renovação da minha profissão de fé. Há na vida algo tão importante quanto as demais funções da vida, comer, dormir, casar-se etc: a escolha definitiva de uma profissão. Ela determinará, para o resto da existência, a conduta fundamental do homem. Para inúmeras pessoas, a profissão é simplesmente um meio enfadonho de adquirir dinheiro com o qual podem sobreviver e com o qual podem comprar as alegrias que ornarão essa existência triste. Para Bach, como ele próprio declarava, era uma fonte de tal satisfação pessoal que lhe era indiferente se os demais amavam seu *métier* ou não. A profissão é o prolongamento da energia vital, da força da personalidade de um ser humano. Por meio de seus filhos, os homens se perpetuam e vivem além da morte. Da mesma maneira as profissões, os ofícios são prolongamentos da vida, são formas de sobrevivência: assim os marceneiros, por exemplo, deixam, depois de mortos, seus móveis, seus objetos criados em vida, como que filhos de seu trabalho e de seu engenho criador: a profissão pode, portanto, constituir uma vitória sobre a morte. É neste nível que coloco a profissão de cada um de nós: é o que levamos dentro de nossos próprios corações, é o valor autêntico, mais íntimo e final, de nós mesmos.

Como homem de teatro, porém, com frequência indago a mim mesmo: por que escolhi este ofício, esta profissão? Não estarei equivocado em minha escolha? Que pode deixar, depois de morto, um homem de teatro, interrogo-me muitas vezes, além de vagas recordações efêmeras? Obedecemos ao chamado cego interior, à necessidade bizarra a que damos o nome comumente de vocação. E nutrimos muitas dúvidas a respeito de sua autenticidade: quantos despêros precedem o momento em que descobrimos em sua plenitude o verdadeiro amor que temos por nossa vocação! Eu próprio tive dúvidas constantes e profundas. Depois de dedicar-me, há mais de 30 anos, ao teatro posso dizer, com absoluta convicção: O Teatro é ao mesmo tempo o mais nobre e o maior dos *métiers* existentes e o mais absurdo. Vejamos: do ponto de vista exterior, da crítica objetiva, que acusações se podem fazer ao teatro? Esclareçamos que nessa palavra global — teatro — é minha intenção abranger tôdas as formas afins e derivadas da arte dramática: o cinema, o rádio, a televisão. De que críticas é passível? Das seguintes: o teatro é uma forma de mistificação social; o teatro é manifestação de impotência individual e finalmente o teatro se baseia num critério estético duvidoso.

As provas? Basta abrirmos as revistas e jornais que circulam, em imensas tiragens, em todo o globo: nossos rostos de atores coram de vergonha quando constatamos quantos indivíduos utilizam nosso *métier* como prostituição, como meio de excitação sexual aviltante, como apetite insaciável de dinheiro e como deformação grotesca e caricata do riso. Hélas! é um fato inegável que os atores se deixam utilizar muitas vezes de maneira vergonhosa, indigna e humilhante: alguns filmes tiram partido não do talento, não do espírito dos atores e atrizes mas meramente — e ignôbilmente — de seus corpos, de seus dotes físicos: espetáculo repugnante! No

entanto, verificamos com estupefação mesclada de pesar: o público mostra-se satisfeito, parte, benévolo e passivo, de encontro à satisfação visual de seus instintos mais baixos. Testemunhamos assim — quantas vezes! — o triunfo, chamêmo-lo assim, fulgurante de pessoas na realidade sem profissão mas cercadas de muitíssima publicidade e dotadas de uma audácia inaudita! Os produtores apressam-se a tirar proveito dessa situação, “inchando” ainda mais seus polpudos ganhos nesse comércio abjecto. Tudo isso serve também, e não é um de seus menores crimes, para depravar sexualmente os jovens, transformando-os, junto com os demais espectadores, em meros *voyeurs* que assistem a cenas lúbricas e aviltantes. Tudo isso meramente falseia o verdadeiro sentido da vida.

O Riso, que por si só é nobre, torna-se uma careta, nas “comédias” vulgaríssimas que nos são impingidas, nos filmes imbecís, ditos “cômicos”, baseados em histórias banais e frequentemente de péssimo gosto.

O sexo, o dinheiro, a careta que deforma o riso: eis aí tristemente sintetizadas as formas que assume a **mistificação social do teatro** a que aludimos ao enumerar as críticas que a êle se fazem. Justificando esse estado de coisas injustificável invocou-se uma “razão de Estado”: enquanto assistem a êsses espetáculos os espectadores não pensam em política nem em outros assuntos graves de competência do Estado. Mas o mais monstruoso é que vemos governantes eminentes — até mesmo rainhas de Impérios poderosos — receberem *vedettes* com uma pompa que não reservariam para sábios e eruditos de renome internacional! Essa decadência do *métier* teatral se evidencia em outros aspectos também: no plano individual, por exemplo, da escolha de uma carreira. Quantas vezes os jovens buscam no teatro, na profissão de ator ou atriz meramente “uma ocupação, um passatempo”! Há tempos procurei-me um rapaz que dizendo-se candidato à futura carreira de ator, confessou-me: “detesto trabalhar, por isso é que quero fazer teatro, o Sr. sabe...” Ou outro ainda que explicava seu “penchant” para o teatro dizendo com ar melancólico e de excusa: “Meu estado de saúde não é muito promissor, portanto quero dedicar-me ao teatro, que é uma carreira leve”...

É fácil diagnosticar êsses casos: são casos em que a preguiça e a covardia, a par da impotência mental dos que não querem os problemas reais da vida, que levam êsses indivíduos a escolherem uma profissão tão abstrata quanto falsa como é, segundo sua concepção, a do teatro.

Observemos agora a objeção seguinte: esteticamente, indaguemos a nós mesmos com brutal franqueza e total sinceridade, esteticamente o teatro será uma profissão necessária, independente? Para contestar, meditemos nos seguintes fatos: A Arte é, fundamentalmente, uma profissão que repercute profunda e extensamente na coletividade, a Arte é um testemunho da vida e um desafio à morte, à destruição. O ator **esculpe** seu personagem como o cinzel de um artista dá à pedra bruta uma forma reconhecível: das mãos de um Rodin ou de um Maillol brotam realidades marmóreas esplêndidas. A vida, verificamos, nasce sempre, no terreno da Arte, da confrontação de duas matérias inertes, mortas. Desse conflito, desse encontro o artista toma o sôpro de sua inspiração, isto é: impõe algo de vibrante e de vivo à própria morte. Na pintura, por exemplo, os materiais químicos em contacto com a tela criam um quadro, um Renoir, um Cézanne. A Arte, concluimos, recria a vida, constitui cabalmente uma vitória da vida sobre a morte.

No teatro a matéria prima artística que se utiliza é um ser vivo, é o ser humano, o ator. Ao passo que a matéria morta é obediente, plasmável, flexível, o ser humano é infinita e imponderavelmente variável: está submetido a leis imprevisíveis da sua saúde pessoal, depende das condições de clima e de tempo, vive em função de seus estados psíquicos interiores de alegria, de depressão, de ânimo, de angústia: é consequentemente uma matéria desobediente. O autor tem dificuldade em recriar, com essa matéria

viva e mutável, a vida, por isso, afirma-se, o teatro é uma arte menor, uma arte impura.

Há, creio, soluções para êsse males, como para só citarmos uma, a preconizada por Gordon Craig e Gaston Baty: o ator deve ser utilizado como um mero **marionette** sem vontade própria, obediente, cegamente, às instruções do diretor. Tive uma experiência curiosa com relação a essa teoria: no Japão vi a mesma peça representada no teatro Kabuki e em seguida por **marionettes**. Confesso sinceramente, que por razões de todo inexplicáveis a representação dos títeres era mais impressionante: daqueles marionettes de madeira se desprendia uma poesia mais intensa e mais inquietante que a produzida pelos atores — aliás excelentes — de carne e osso. Mas não cessam aqui as objeções que se fazem ao teatro: muitos confirmam a definição de Baudelaire, segundo a qual o teatro era sobretudo uma coincidência, no tempo e no espaço, de várias artes: a arquitetura e a pintura, a literatura e o ballet etc. Outros, porém, não no intuito de defender o teatro, mas para, ao contrário, reduzi-lo a proporções menores, de dependência e mera derivação, afirmam que **o teatro é sobretudo um texto**, por conseguinte faz parte intrínseca da literatura: o teatro é, fundamentalmente, para êstes, um fenômeno literário.

Então, arguirão, como se pode escolher esse **métier** e mais ainda como se pode, como eu, considerá-lo a mais nobre conquista do homem? Como resposta apelo para a própria vida, volto-me para ela.

Para mim a vida é um avançar incerto, desequilibrado, de acrobatas que andam sobre um fio estreito de arame suspenso sobre um abismo. Não sei onde começou essa marcha ou esse fio. Estou perenemente, sem a mínima segurança, arriscado a cair e sempre, inevitavelmente, caminho rumo ao desconhecido, rumo à vertigem final. Constató, com inquietação, que há um fim nitidamente previsível e inexorável diante de mim e nada posso fazer para retardá-lo.

Outras considerações, porém, acorrem-me também à mente quando medito sobre a vida e o teatro e suas ligações misteriosas. Inicialmente: eu nasci, saí do ventre de uma mulher, minha mãe, rompí o cordão umbilical que nos unia física e biologicamente: a partir desse momento passei a ser **um**, uma unidade, um ser independente, adquiri nebulosamente uma consciência individual que se acentuaria à medida que passassem os anos. Cresci. Depois, percebi um dia que não só existo, sou um, isolado dos demais como também **sou visto** pelos demais. Aí se processa a segunda grande revolução, o segundo nascimento, como eu o chamo: o personagem que sou para os outros nasce a par do personagem que eu gostaria de ser aos olhos alheios. Desde esse instante então eu vivo duas personalidades: o que creio ser e o que sou realmente. Todo ser humano vive, por conseguinte, em três planos:

- 1.º — o que êle é realmente.
- 2.º — o que êle crê ser.
- 3.º — o que êle deseja (aparenta) ser.

Êste terceiro é um personagem permanentemente presente em nós, dos quais nunca nos separamos, com raríssimas exceções. Ora, como será fácil ver, isso constitui uma arma de dois gumes: a criança, o ser original, fundamental em nós, pode vir a ser sufocado pelo personagem que lhe sobreponemos, o que constitui, sem dúvida, um perigo mais grave. Um ser humano torna-se adulto e abdica de todos os outros aspectos de sua personalidade, submergindo-os na sua profissão que devora tôdas as outras facetas irrealizadas de seu eu múltiplo: são tão corriqueiros os casos dos generais que são só e exclusivamente generais, dos banqueiros que são só banqueiros etc!... Esta é a situação delicada e peculiar em que se encontra a juventude: ao contrário do que geralmente se crê, os jovens não são alegres e despreocupados: têm consciência de que estão ameaçados de perder a infância e tornarem-se adultos, ou seja: mortos ambulantes: é a problemá-

tica de Peter Pan, que não queria crescer para não abdicar da infância e tornar-se comum e idêntico a todos os outros.

Mas o personagem que eu finjo ser perante os demais me é útil também não só para satisfazer minha vaidade, minha concepção idealizada e otimista de mim mesmo: ele serve para ocultar meu verdadeiro eu dos demais, para abrigar-me, para observar, através da minha máscara, o que se passa detrás da máscara dos outros. Um ser desconhecido se oculta detrás dos olhos que nos fitam: cada ser humano vive em dois planos, o real e o exterior, daí constituir a nossa preocupação de ser **outrem** o problema número um da existência humana.

Por outro lado, analisando a necessidade do teatro, veremos inicialmente que tudo na vida serve a um propósito utilitário, a gratuidade não existe. Nós nos alimentamos para continuar vivendo, dormimos para repousar nosso corpo e adquirirmos novas energias, amamos para procrear e perpetuar-nos em nossos filhos e se brincamos e jogamos — como aliás até os próprios animais jogam e brincam — também nossas atividades **lúdicas** têm um fim utilitário. Observemos um cachorro brincando com uma bola: faz de conta que ela é seu inimigo ferrenho, atirada longe ele a vai buscar, morde-a, corre atrás da esfera que gira, ataca-a pelo flanco, cheira-a, inspeciona-a e a captura triunfante: exatamente como os militares que se divertem nos tempos de paz brincando de manobras militares, “mentirinhas”, “faz de conta” da guerra verdadeira.

“O jogo, portanto, a brincadeira constitui como que um treino da vida, inocula-se assim em doses infinitesimais o perigo fundamental: o perigo da morte, com o qual convivemos diariamente. Nós utilizamos, portanto, o jogo cênico, o personagem que interpretamos como uma forma de proteção contra essa onipresença da morte. No entanto, apesar disso é forçoso concluir: **cada um de nós vive só**. Envidamos inutilmente todos os esforços para esquecer ou minorar essa certeza, mas em meio à sociedade, quer ela se mostre hostil para conosco ou cheia de afeto e premura: vivemos **sós**, prêsas de nossa solidão pessoal e de nossa angústia, à mercê da angústia envolvente da morte sempre iminente, sempre possível, sempre presente.

Dessa reação de terror perante a destruição de nós mesmos resultam as duas condutas fundamentais do ator, da arte dramática em si: há uma **conduta trágica** sempre que o instinto de conservação cessa, cedendo ao heroísmo, ao destemor da morte. Por outro lado, a **conduta cômica** surge sempre que recorremos a uma reação absurda diante da angústia que o medo cria: para minimizar o perigo adotamos uma **conduta cômica**. Todas as emoções humanas, portanto, podem ser consideradas como condutas derivadas dessas condutas fundamentais, correspondendo, conseqüentemente, a esse comportamento trágico ou cômico. A emoção é sempre um comportamento. Diante de um ladrão, por exemplo, que venha assaltar nossa casa: percebemos o barulho, pressentimos o perigo e então, devido ao medo que de nós se apodera, nós como que desaparecemos, nos ocultamos, tentamos subtrair-nos ao intruso que vem perturbar nossa doce tranquilidade.

Há ainda os comportamentos passionais nessa ampla escala de reações emocionais: a cólera, por exemplo, corresponde a uma dilatação da personalidade sob o impacto da ira, do passo que a tristeza a restringe, reduz o indivíduo tristonho, melancólico, às suas proporções mínimas e mais humildes: O indivíduo deseja então esquecer-se de si mesmo e de sua situação aflitiva e soturna, da mesma forma que, nas peças, o personagem tem necessidade de se reunir com outros personagens para combater a solidão. A representação teatral constitui uma reprodução fiel desse problema humano, pois ela simboliza o indivíduo contra a coletividade, a unidade de frontando-se com o universo. Será fácil constatar que os dados dessa equação não mudaram e que esse é, ainda hoje, um problema de grandes proporções na atualidade. E quanto ao público? O público representa claramente a quintessência da sociedade inteira, sem, no entanto, a rigidez das distin-

ções de classe econômica ou cultural. O público para ser um bom público tem necessidade dessa promiscuidade democrática típica do teatro, precisa participar dessa alma coletiva, sem discriminações. Eu vejo o público, do palco, como um grande personagem, de imensas dimensões: a cabeça no teto, o peito e o ventre nas galerias e balcões, as pernas na platéia e assim por diante. É o grande personagem, sentado, com o qual dialogamos, com o qual nos defrontamos tôdas as noites de espetáculo.

Mas, ao representar, note-se bem: nós substituímos um personagem por outro, pois renunciamos ao personagem que interpretamos na vida real (aquele "eu" ideal que cada um de nós quer ser) e readquirimos o vigôr inicial, de nossa infância, renunciamos a ser adultos para apresentarmos outros indivíduos, com os quais temos afinidades intrínsecas. No palco nós apresentamos protótipos humanos. O público representa o espírito coletivo presente a esse diálogo e os atores em cena simbolizam o espírito individual.

São várias as tarefas, as funções, se assim quizermos, dos atores com relação ao público e à arte. No Japão, os atores são designados pela expressão filosófica e poética de "*verseurs d'oubli*", os que espargem o esquecimento ou a distração. Pois o público busca precisamente estes dois elementos na representação teatral que se desenrola diante de seus sentidos atentos: o esquecimento de sua própria angústia individual, de suas frustrações e tristezas ou então a glorificação, em escala muito maior e universal, de sua própria catástrofe, isto é: a apresentação de infortúnios mil vezes piores que o seu, dos quais ele tira profundo consôlo para seus males, que se vêm, em comparação, diminuídos. Ao verem no palco seres desventurados, pessoas mais infelizes do que eles, espectadores, individualmente, todos os integrantes do público se sentem mais seguros, mais confortados, mais consoiados. O espetáculo passa a ser então o deleite que sentimos ao presenciar, comovidos, uma catástrofe alheia, muito maior do que a nossa. De outras vezes, porém, o espetáculo pode ser a porta para um sonho, para um enlêvo, um devaneio: o público quer ver no palco a vida tornada mais suave, sublimada, menos áspera e impiedosa, românticamente idealizada mesmo, em certos casos. É frequente também buscarem um ato de justiça em cena, que possa, ao menos no terreno da fantasia, compensar a injustiça que prevalece no mundo real, o teatro se torna, por conseguinte, uma fonte de justiça metafísica, trazendo um profundo e fundamental reequilíbrio dos elementos que compõem a vida humana. A partir desse momento, portanto, o público sai purificado com essa *catarsis*, o teatro adquire realmente uma importância social e até mesmo terapêutica, como queria Aristóteles.

Nessa estrutura complexa de troca e de diálogo, o ator é, por excelência, um ser enfermo, enfermo da doença do amor ao próximo. Ele está minado pelo amor, pela vocação do amor aos seus semelhantes, um amor genérico: nós nascemos **amando**, querendo nos mimetizar com o personagem que interpretamos: amar é tornar-se o ser amado, idêntico a êle, amar é tornar-se outra pessoa. Mas nossa sensibilidade de atores, que logo envolve com seu afeto cálido os seres a que daremos vida sob as luzes dos refletores, abrange na realidade tudo na natureza, não só os personagens que viveremos durante algumas horas, tôdas as noites. Nosso temperamento nos leva a emprestar generosa e indiscriminadamente uma alma a tudo que encontramos: às árvores, às idéias etc. As expressões consagradas pelo uso e extraídas do linguajar popular antiquíssimo e idêntico em todos os países e civilizações atesta isso eloquentemente: dizemos, por exemplo, que "o leão é o rei dos animais", o fogo é diabólico" etc. Para nós, tôda a vida se humaniza, tudo adquire as formas e as dimensões do humano. E é isso precisamente que nos dá o direito de subir ao palco. Tôdas as noites, no teatro, temos um verdadeiro encontro de amor e o nervosismo que nos assalta antes de entrarmos em cena é comparável, realmente, à emoção do namorado pouco antes de encontrar-se com sua amada. O público, porém,

nunca é o mesmo: ele muda de noite para noite, são alterações imponderáveis, às vezes profundas, às vezes decisivas.

Analisemos finalmente a parte de nossas considerações que afirma que o fenômeno teatral é um fenômeno independente das outras artes, negando assim a tese dos que querem meramente atrelar o teatro à literatura, reduzindo-o a um simples apêndice literário sem maior expressão autônoma.

Como é fácil verificar, tôdas as outras artes se dirigem exclusivamente a um de nossos sentidos, a um sòmente: assim, a pintura se dirige à vista, a música ao ouvido etc. No melhor dos casos elas conseguem atingir a mais de um sentido mas **um depois do outro**, não ao mesmo tempo.

O público do teatro, ao contrário, consegue obter a **simultaneidade das sensações**: são todos os sentidos, praticamente, que participam do deleite que um espetáculo teatral proporciona: nossos olhos se regosijam com a beleza, as formas e as côres dos cenários e dos figurinos, com o ritmo e o movimento dos atores em cena, com a luz e as nuances dos refletores, nossos ouvidos se deliciam com as vozes dos atores, com os ruídos incidentais, com a música, se ela houver etc. E enquanto se desenrola o espetáculo nós nos assemelhamos, público e atores, separados do resto do mundo, nos assemelhamos a uma cidade em estado de sítio, sem radar exterior. Nós compartilhamos dessa experiência única e terrível: compartilhamos a passagem do tempo, compartilhamos o presente que flui, quase imperceptível e que podemos captar ainda mais nitidamente e mais assustadoramente se permitimos que ele se revele por um instante de silêncio. Ouçamo-lo passar célere e indetível. Jean-Louis Barrault impõe suavemente alguns momentos de absoluto silêncio no recinto amplo do Teatro Municipal superlotado).

O tempo. É interessante como na vida nunca falamos do presente, mas sempre de coisas abstratas: falamos do futuro e do passado, raríssimamente do presente, que é, no entanto, a substância mesma de que é feita a nossa vida. Porque se dá isso? Porque o presente é inacessível, não pode ser capturado em sua forma pura, como um rio de águas rápidas que fluisse inexoravelmente. Ora, nenhuma outra arte reproduz não só essa impressão simultânea sôbre todos os sentidos como também essa troca magnética de vidas entre o público e o artista, de forma ainda mais dramática e intensa ainda do que a música que, ela também, flui, no tempo, paralelamente a nossas vidas, ao presente que compartilhamos na nossa comunhão na arte.

Nós, intérpretes, atores, existimos aqui em cima, no palco, e vós, o público, os espectadores, existís **conosco**, eronològicamente co-existimos no tempo, submetemo-nos, juntos, ao mesmo ritmo universal da terra que gira e do tempo que passa. Participamos dos elementos que constituem o teatro: o movimento, a troca e o ritmo. Silêncio, presente, simultaneidade; eis o teatro, eis o fenômeno teatral. Nosso encontro, nossa convergência parte e termina no coração, que é a séde do ritmo da própria vida. No teatro o ser humano tem a faculdade de captar o presente. Nenhuma outra arte apresenta essa perspectiva única, só o teatro. E assim como o coração ao palpitar simboliza o ritmo universal, o hálito, a respiração que sai do peito humano, ao atravessar a garganta do ator se transforma em voz, em comunicação, em diálogo. A palavra, fabricação respiratória e muscular, torna-se uma mensagem inteligel de meu ser pessoal dirigido a vós, que me escutais, ela é um instrumento de encontro entre sêres humanos isolados. No comêço havia o Verbo, o sôpro vital: eis a essência da matéria teatral.

A palavra e o gesto continuam-se, complementam-se, integram-se mutuamente. A linguagem verbal e corporal obedecem às mesmas leis. Estabelecem-se correspondências instintivas, eletivas entre a poesia e o canto e a cadência e a dança durante essa utilização material do ser humano que é a representação teatral. E como complemento final e transcendente, utilizamos as palavras, que revestem tanta importância justamente por serem os veículos, os envólucros das idéias que trocamos entre nós.

A arte dramática torna o ser humano, que é por natureza instável, sujeito a mil influências perturbadores interiores e exteriores, como vimos a arte dramática o torna sobretudo obediente, através da disciplina mental e corporal severa que a formação do ator impõe. A arte dramática é a arte da vontade, ela constitui acima de tudo o contrôlo da espontaneidade interpretativa, da sinceridade do ator ao desempenhar seu papel, ou melhor: ao mimetizar-se com o personagem que encarnará. Para que haja verdade interpretativa e não surjam nem deficiências nem excessos nem artificialismos o personagem passa a ser controlado pelo ator, ao passo que sua sinceridade o plasma.

Não deixemos de assinalar porém ainda outro detalhe importante com relação a essa curiosa co-existência, no mesmo indivíduo, do personagem e do ator: essa consciência da síntese de duas personalidades e da bifurcação que se processa uma vez terminado o espetáculo existe também com relação ao público. Já Diderot aludira a esse paradoxo do espectador que aplaude não Nero em cena, uma vez terminado o espetáculo, mas, naturalmente, o ator que representou êsse monstruoso imperador. Há portanto, constatamos, uma **dualidade** de percepção no espectador idêntica à dualidade do ator.

Em busca de uma definição pessoal e final do teatro, recordo-me de uma definição que Gide fez do pecado. O pecado, para ele, "é aquilo que não podemos deixar de fazer". O teatro é precisamente isso: o que não podemos deixar de fazer. É para nós um imperativo absoluto representar, participar do teatro.

E então, encerrando o ciclo de nossas reflexões e regressando às nossas observações iniciais, reencontramos a nossa fé e estamos prontos a formular com redobrada vitalidade e redobrado entusiasmo nossa confissão pessoal, livres de quaisquer temores e acima de tôdas as críticas que se possam fazer à arte teatral, à qual dedicamos a própria substância de nossa vida diária.

Recordemos, para concluir, o diálogo saboroso e também profundo em reflexões entre o bispo e o psicoanalista, que talvez não seja mera anedota. Um psicoanalista de muito sucesso jactava-se perante um bispo: "Depois de Freud e da psicanálise, meu caro amigo, as pessoas não vão mais ao confessionário: ao contrário, todos os seus crentes vêm estender-se agora em meu divã, tornando-se meus clientes. E fazem muito bem porque eu os curo dos males que os afligem, que torturam seus espíritos." Depois de uma pausa curta, o Bispo respondeu com a sabedoria de sua idade e de sua longa experiência: "É verdade, meu caro amigo, mas a diferença é que vocês, psicoanalistas, talvez curem realmente, mas não perdoam, e nós, sem talvez curar, sempre perdoamos."

Da mesma maneira, nós atores, sem curar os males e angústias dos seres solitários que compõem o público que nos busca tôdas as noites, sem mesmo podermos perdoar as injustiças que lhe são feitas nem trazer uma paz definitiva a seus espíritos conturbados, nós atores temos pelo menos a certeza, a esperança, o consôlo de que **aliviamos** nossos semelhantes acossados por tantos infortúnios humanos.

O teatro, depois da religião, é uma forma de mística profana."



