

**24**

# **cadernos de teatro**

**TEATRO POPULAR: JEAN VILAR — JEAN DASCANTE.**

**OS LAZZI — JÓGO DO SACO**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR :**

**OS CEGOS, DE GHELDERODE**

**AUTO DE NATAL (para títeres)**

**MOVIMENTO TEATRAL**



## Teatro Popular - Teatro para o Povo - Teatro Político - Teatro de Massa

Jean Vilar - Jean Darcante - Andrezej Kijowski - Durre Hmat.

### Jean Vilar

Ouvimos freqüentemente falar no *teatro do povo*, *teatro das massas*, *teatro para as massas*. Tanto na França como em outros países, estabeleceu-se uma estética, uma doutrina bastante confusa em tôrno dessa generosa ambição. Quando se fala em *teatro do povo*, será que o artista socialista entende por isso um teatro de classe e sente-se feliz por dividir a arte do teatro em teatro de várias espécies? Será que é necessário para o prazer do espectador — pois é este o objetivo da nossa arte, vocês não acham? — promover um teatro dirigido unicamente a uma parte, a uma classe social?

Parece-me (trata-se de uma opinião pessoal) que as expressões *teatro do povo*, *teatro das massas*:

- 1) não querem dizer nada no mundo em que vivemos;
- 2) não correspondem a nenhuma realidade do coração e do espírito humano;
- 3) a expressão *teatro do povo* torna confusas as nossas noções, da mesma forma que a expressão *teatro da elite*. Não há e não pode haver, nos dias de hoje, um *teatro de operário*. Não existe a possibilidade de um teatro dos metalúrgicos. Há o Teatro, eis tudo. Reúnam o sindicato dos fabricantes de manteiga num teatro; não será aos fabricantes de manteiga que hão de se dirigir os comediantes e, por seu intermédio, o autor; mas sim — vocês bem o sabem — aos homens e às mulheres.



(...) Parece-me que não há, nem pode haver, um teatro do povo. Devemos combater, com as armas que possuímos, por um teatro — de arte ou não, pouco importa — que seja *acessível a todos*, de acôrdo com a boa e sólida fórmula de Fedor STANISLAVSKI, que data de 1908.

Acrescentar um qualificativo à palavra *teatro* e conseguir que esse qualificativo seja respeitado, implica em aceitação de deveres e de leis pelo menos estéticas. *Teatro do povo, teatro das massas, teatro da elite*, quereria dizer que existem uma literatura, uma disciplina da platéia e talvez um estilo de encenação estritamente originais. Mas, na realidade, não seria a política e a burocracia que entrariam em cena? Este é, de qualquer maneira, um perigo. Sejamos lógicos. É verdade que o teatro, pelo fato de ser, nos dias de hoje, um comércio, a cessão de uma mercadoria mediante pagamento em dinheiro — vejam a bilheteria! — entra no jôgo das leis sociais e econômicas. Resolvamos, então, êsses assuntos fora do palco, nos gabinetes das autoridades competentes, se possível nas cooperativas dos espectadores, ou nos sindicatos. Mas quando abre o pano e o intérprete começa a falar, a defesa dos interesses de uma classe — mesmo legítimos — que não seja senão propaganda, deve calar-se, por esta única razão: a tese a mais legítima que não seja outra coisa senão uma tese é, bem o sabemos, nefasta ao patético.

A própria fé tem limitado, às vêzes, o alcance de certas obras. Falemos de Claudel, mais uma vez: é uma conversa agradável! O destino de Prouhêze e de Rodrigue, em *Le Soulier de Satin*, nos comove na medida em que prova que o Papa não está sempre com a razão. Parece-me que há, para o teatro do futuro, uma lição bastante importante na obra de Claudel, aparentemente católica e romana, mas livre na sua inspiração. Pois é: o Papa — na obra de Claudel — não está sempre com a razão. E, afinal de contas — para voltar ao teatro do povo, ao teatro das massas — também o operário pode não estar sempre com a razão.

E, no entanto, pode acontecer que surja um dia uma obra de propaganda que seja uma obra eterna e que todos nós a aceitemos e amemos. Sabemos perfeitamente que o gênio é capaz de tudo. Basta lembrar *Os Persas*, de Ésquilo; ou *Ricardo II*, de Shakespeare que, de acôrdo com os historiadores, é uma obra de inspiração política; ou ainda, *Don Juan*, de Molière, obra de polêmica.

(Transcrito da coluna de YAN MICHALSKI, JB de outubro de 63).

CADERNOS DE TEATRO N.º 24 — dezembro de 1963

Publicação do INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO  
CIÊNCIA E CULTURA (IBECC)

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795, Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil.

Diretor responsável - JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES.

Diretor executivo — MARIA CLARA MACHADO.

Redator-chefe — JACQUELINE LAURENCE

Secretário — VIRGINIA VALLI

Tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Colaboram neste número: BÁRBARA HELIODORA  
e MARIA EDITH.



## Andrezej Kijowski: O Grande Público e O Teatro;

Um dos principais problemas postos em discussão no 10.º Congresso do Instituto Internacional de Teatro (I.I.T.), realizado na Polónia em julho deste ano foi o do grande público e de sua atitude em relação ao teatro. ANDRZEJ KIJOWSKI trata do assunto no n.º 14 da revista TEATR, sob o título "Eu, a massa":

Qual é a relação que existe entre a situação que o teatro me oferece e aquela em que vivo? indaga KIJOWSKI. Encontrarei nêle as minhas excitações reais, modernas, sociais, como a multidão da Idade-Média ou da Renascença que, ao voltar de uma coroação verdadeira ou de uma execução verdadeira, vendo-as em seguida no palco, se identificava com o rei, com o condenado ou com o carrasco? O teatro era, de certo modo, o que as atualidades filmadas e os jornais são hoje. E era alguma coisa mais do que isso: a repetição dos acontecimentos. E hoje? A escala dos filmes de atualidades, dêsse jôgo de acontecimentos se estreita para passar da praça da cidade para os salões, para o cérebro do dramaturgo, do intelectual. O teatro de acontecimentos se metamorfoseia em teatro de idéias, donde o espetacular da vida pública desaparece. O teatro não pode me mostrar nenhum dos acontecimentos de que sou testemunha, nem nenhum daqueles que não posso testemunhar e que despertam meu interêsse. Shakespeare revelava à multidão os segredos dos grandes. O autor dramático moderno não me mostrará os segredos dos gabinetes, das salas de conferência, dos estados-maiores, dos locais onde se joga o nosso destino histórico. Quero ver como um homem vivo, na minha presença, para mim, toma suas decisões; se atira à luta por causas nobres, vence, perde, se avilta, triunfa, e ver ao mesmo tempo que êsse homem, como a minha causa, uma causa humana, vence ou fracassa. Mostrem-me Profumo mentindo na Câmara dos Comuns, João XXIII decidindo convocar o Concílio Ecumênico, Hammarskjöld enfrentando os ventos contrários da ONU, mostrem-me... Que sei? Acontece tanta coisa que não posso presenciar. Então, encherei um imenso anfiteatro, mastigarei sementes de girassol, aplaudirei com meus gritos os heróis que me agradarem, vaiarei os personagens pussilânimes e os maus atôres. Meus gritos e minha emoção, meu pesado silêncio, a minha presença tendo o peso de cem mil espectadores, dará ao espetáculo seu *pathos* sacramental: o *pathos* de uma prova de força.

### Dürrenmatt

No fundo, tôda peça de qualidade é ao mesmo tempo popular. Pois não é verdade que Tchekov, que maneja efeitos dramáticos tênues e sutis, é um autor compreensível para todos? Evidentemente, o caráter popular de uma peça não surge de boas intenções o de resoluções tais como: "a partir de hoje só escrevo para empregadas domésticas". Basta escrever para o espectador. O espectador, que tanto pode ser um intelectual como um operário. Não posso, quando escrevo, pensar num determinado grupo de espectadores. Inclusive, quando escrevo, não tento imaginar o meu futuro espectador. Só penso no acontecimento no palco, *hic et nunc*. Por mais absurda, por mais amalucada que essa ação seja, ela tem de ser compreensível. E tem de convencer o espectador de que o que êle está vendo está acontecendo *agora*.

O bom teatro tem de ser um teatro popular, onde a coisa mais importante é a primeira idéia, o achado.

(Dürrenmatt e o Teatro Popular, Vide CADERNOS DE TEATRO n. 22)



## Jean Darcante, do I. I. T.: A Propósito do Teatro de Massas

Há alguma coisa de mudado na vida do Teatro, visto que são os arquitetos, há tanto tempo acusados de ignorar as suas necessidades, que tomaram a iniciativa de propor ao Governo Grego um colóquio internacional sobre Teatro de Massas.

Trinta representantes, sete países (Alemanha, Estados Unidos, Grécia, Polónia, România e Inglaterra), com uma sessão inaugural sob a presidência do rei e nove sessões de trabalho.

De início, duas exposições brilhantes do historiador inglês Allardyce Nicoll e do sociólogo francês Joffre Dumazedier. Estava, assim, dado o tom dos debates, e o ponto de vista do autor, exposto por M. Angelos Tersakis, estabeleceu o quadro das discussões.

Com efeito, todos nós nos esforçamos por sair desse quadro (ou antes para não entrar nele), menos os arquitetos!

Pode-se falar sem constrangimento desse malentendido, porque raramente um colóquio foi tão apaixonante e apaixonado, e se o *Teatro das Massas* tem pouco a esperar, de imediato, dessas discussões, os homens que participaram dele aprenderam aí muita coisa, muita coisa que os outros poderão conhecer quando os debates forem publicados.

Na verdade, se houve mal entendido, ele não era de ninguém. Os arquitetos (Borneman, P. Vago et Gillet, Kitsikis, Peter Moro) diziam, em resumo: Queremos sua opinião sobre os *Teatros do Povo* de 5.000 lugares e mais. Ao que, alguns — entre os quais ROGER PLANCHON — respondiam: Perguntem aos atletas, aos treinadores de football, aos donos de circo, aos folclores populares; quanto a nós, o que necessitamos é que o rosto do ator não seja apenas uma mancha branca e que o último espectador ouça distintamente o texto.

Dito isto, a gente podia terminar! Por felicidade, por paixão, a paixão que cada um tinha pelo seu *métier*, o gosto de confrontar opiniões diversas, a intensa curiosidade nascida de uma controvérsia, tudo isso já havia prendido a todos nesse colóquio... em torno do Teatro de Massa. Entre os de teatro, havia os fervorosos do “dois ou três mil lugares”: A. M. Julien, o autor americano Paul Green e o grande *metteur-en-scène* shakespeariano TYRONE GUTHRIE, mas, apesar do apoio dos arquitetos explicando que suas pesquisas deviam aproximar o mais possível os espectadores da cena, era difícil contudo aproximar os “menos de 3.000” dos “5.000 ou mais” e conservar a necessidade da “presença” do ator e de sua perfeita audição.

O arquiteto rumeno, autor de uma belíssima sala de 3.000 lugares, expressou discretamente sua reserva quanto à utilização teatral da sala, permitindo que eu citasse um ator de Bucarest que me disse, falando do notável dispositivo acústico da dita sala: “Mesmo assim, acho incômodo falar para cadeiras”, pois cada poltrona possui um

amplificador destinado ao espectador que está sentado atrás.

Pelo desvio de uma volta quase constante às salas de 500 lugares, duas discussões, entre outras, se destacaram. A primeira, sobre a necessidade de novas salas que quebrassem o quadro da cena à italiana; a segunda foi pretexto para uma brilhante exposição sobre o teatro didático.

Com efeito, houve unanimidade sobre a necessidade, para a ação dramática, de não se estar mais fechado na caixa de nossos teatros atrás da “cortina de ferro”, mas MICHEL SAINT-DENIS, assim como o crítico do “Observer”, KENNETH TYNAN, tentaram restabelecer um certo equilíbrio entre o desejável para a evasão e os excessos inúteis.

Quanto a mim, estou convencido de que em muitos casos a rigidez do quadro da cena sufoca a imaginação dos autores, mas, daí a admitir que tudo vai mal no teatro por causa desse *corset*, há um passo que me recuso a dar! O que é indispensável antes de tudo é ver e ouvir com facilidade e, sobre esse assunto, nossos velhos teatros deixam a desejar. Certas construções modernas respondem a essa necessidade, mas porque tão tristemente! Saindo dos dourados, dos lustres, do luxo burguês da arquitetura rococó, cai-se muitas vezes no excesso oposto das construções que só funcionam no plano estritamente utilitário e não no da arte que eles têm por função servir.

Em Atenas, sobre o teatro *didático*, algumas réplicas mais vivas fizeram crer numa briga entre o autor e filósofo cristão Gabriel Marcel e Roger PLANCHON, diretor do *Théâtre de la Cité de Villeurbanne*. Será que vamos ver ressuscitar, com mais ou menos sorte, esse antagonismo já batido entre o teatro que Gaston BATY dizia ser uma poltrona entre a mesa e a cama e o teatro que segundo outros, só é válido na medida em que ensina alguma coisa. Como os adversários pareciam haver-se definido, fez-se silêncio em torno deles. Que decepção! Nem gritos, nem violência. Brecht não foi execrado, nem Coward ou Achard mandados ao diabo. Assim que as espadas foram teçadas e que se ampliaram os debates, houve uma confrontação cortês e foi esplêndido ver que um não desejava um teatro vazio de ensinamentos poéticos ou ligeiro, nem o outro uma arte plena, de mensagens políticas.

O que foi essencial nesses dias de Atenas não comporta nestas poucas linhas, porque ninguém, felizmente, pensou em codificar ou tirar conclusões. O importante era o choque de idéias, a revelação das contradições, a exposição de argumentos — não houve vencedores, mas homens enriquecidos.



### SIGNIFICADO E MECANISMO DOS LAZZI O JÔGO DO SACO

O cinema nos habituou à *gag*, já conhecida no teatro desde a *Commedia dell'Arte* e Molière e conhecida com o nome de *lazzi*. É uma pequena peripécia alegre e engraçada, destinada a dar comicidade à ação, sem arrastar seu ritmo. É geralmente um jôgo de cena inesperado, com ou sem acessórios e que pode ser suprimido da ação, sem prejudicá-la. Damos a seguir alguns exemplos:

O jôgo do sono incoercível (extraído de *L'Inganno*) Lélío chama Arlequim, seu criado. Este, adormecido, a princípio, não responde, depois responde a intervalos, adormece novamente. Lélío coloca Arlequim de pé. Ele continua dormindo. Lélío o sacode. Nôvo despertar. Nôvo mergulho no sono. Arlequim, escorrega e cai no chão. Lélío o levanta, Arlequim adormece novamente com a cabeça apoiada no ombro de Lélío.

Este jôgo da pessoa completamente possuída e amolecida pelo sono e que se esparrama no chão quando deixa de ser sustentado por alguém, desencadeia o riso, desde que seja bem executado. Oferece ao comediante a ocasião para numerosos *lazzi*.

Jôgo da môsca — Consiste em imitar, de um lado, o zumbido da môsca e, de outro, a segui-la com os olhos, ser incomodado por ela e persegui-la. Os *Zanni* eram exímios nesse jôgo e os palhaços muitas vezes o utilizam. Em *Les Trompeurs Trompés*, anota Dominique:

"Eulália me pergunta como passo o tempo. Respondo: *Apanhando môscas. Apanhei esta manhã 25, que coloquei num papel e que vou lhe dar de presente.* Então, finjo que estou vendo uma no rosto de Escaramouche e digo: *Espere, espere, vire o rosto.* Escaramouche se volta e eu lhe dou um tapa, dizendo: *Peguei!* Finjo que ela escapou, torno a apanhá-la e a guardo numa tabaqueira."

Este mesmo *lazzi* é usado por La Fontaine em *O Urso e o Amador de Jardins* e em lugar do tapa é uma pedrada, acrescentando ao jôgo da môsca o *lazzi* dos extremos. Em outro tema, Arlequim está sendo julgado e enquanto dura o interrogatório, êle está sempre preocupado com as môscas que o incomodam.

O público parisiense dos séculos XVI, XVII e XVIII se divertia muito com os *lazzis* que os intérpretes prodigalizavam à vontade no palco. A êsse respeito, convém reter o que Luigi Riccoboni e Gozzi diziam, por exemplo, do jôgo tão particular dos atôres da *Commedia dell'Arte*:

"O improvisado dá lugar à variedade do jôgo, de maneira que, revendo muitas vezes o mesmo roteiro (*canevas*) pode-se rever cada vez uma peça diferente. O ator que represente no improvisado representa mais vivamente e mais naturalmente que aquêle que representa um papel decorado: sente-se melhor o que se faz do que o que se toma emprestado aos outros valendo-se da memória, mas essas vantagens da comédia improvisada se adquirem por meio de muitos inconvenientes; pressupõe atôres de engenho e pressupõe mesmo iguais em talento, porque a desgraça ao improvisado é que o jôgo do melhor ator fica na dependência absoluta daquele com quem dialoga; se êle se defronta com um ator que não saiba aproveitar com precisão o momento da réplica, ou que interrompe sem propósito, o discurso se arrasta ou a vivacidade do pensamento decai. A figura, a memória, a voz, o sentimento somente não bastam, assim, ao comediante que quer representar o improvisado; êle só pode ter sucesso se tem uma imaginação viva e fértil, uma grande facilidade de expressão e se conhece tôdas as sutilezas da língua, e também se detém todos os conhecimentos necessários das diferentes situações em que o seu papel o coloca. Que educação não será necessária para formar um tal ator e aquêles que se destinam a essa profissão quantos obstáculos não encontram para conseguir excelente formação? A dificuldade de encontrar atôres que juntem a tanto talento a erudição que a arte exige tem feito fracassar muitas vezes a comédia improvisada.

"Um recurso comum aos comediantes que não se sentem bastante preparados para sustentar o diálogo, é um certo jôgo teatral que nós chamamos de *lazzi*. O verdadeiro significado da palavra não é muito conhecido, mas procuraremos dar uma noção exata e que faça sentir em que ocasiões se deve fazer uso dêle.

"Chamamos *lazzi* o que Arlequim ou os outros atôres mascarados fazem no meio de uma cena que êles interrompem por sustos ou por brincadeiras estranhas ao assunto de que se trata, e ao qual se está, contudo, obrigado a voltar: ora, são essas inutilidades que consistem apenas naquilo que o ator inventa segundo seu gênio, que os comediantes italianos chamam de *lazzi*. Perguntei a verdadeira significação da palavra a antigos comediantes, que não puderam satisfazer a minha curiosidade; recorri a textos antigos, sem utilidade, presentemente, para a



profissão, porque não são muito longos e impossíveis de se entender. Creio que, indubitavelmente, o sentido do termo é indicado pela própria palavra.

“Os comediantes nossos predecessores que, aparentemente, o tinham esquecido e corrompido, pronunciando-o com um único *Z*, *Lazi*, acreditaram talvez que seria um erro ortográfico dos antigos textos e, ao recopiá-lo, usaram às vezes um único *Z*. Acreditei, a princípio, que os antigos podiam ter tido razão e verifiquei o que a palavra *Lazzi* queria dizer; como os comediantes italianos falam geralmente a língua lombarda misturada com algumas palavras toscanas, pode-se ter pronunciado *Lazzi*, palavra lombarda, em lugar de *Lacci*, toscana. *Lazzi* ou *Lacci* significa *Ligações-elos*. Vejamos se êsse significado convém aquilo que interessa à profissão.

“É certo que, quando Arlequin se acha com o amo, que está ocupado em assuntos sérios, se êle interrompe com seus improvisos o discurso dêle e a sua ação, êle corta o curso da cena, desata, por assim, dizer, o fio de uma obra que o amo começara, e que é necessário, afinal, retomar o assunto da cena interrompida; é preciso para isso que as suas graças, estranhas ao assunto, reatem a ação de modo que elas pareçam fazer parte da matéria que se abor-dou e que vai continuar. Se a ação é interrompida pelos *Lazzi*, são os mesmos *Lazzi* que a fazem continuar.” (Paris, 1728).

Vejamos o que diz, sôbre o assunto, Carlo GOZZI:

“Não há atôres doentes ou contratados recentemente, que possam fazer jamais fracassar tais espetáculos. Um pequeno entendimento rápido sôbre o modo e o fundo da ação cênica basta para que tudo corra bem. No momento de erguer o pano, acontece muitas vezes que se muda a distribuição dos papéis, segundo as circunstâncias, a importância ou a habilidade dos atôres. E, contudo, a comédia se desenrola e termina de maneira feliz e alegre. Vê-se que os atôres trabalham a fundo seus temas, estabelecem sempre suas cenas em diferente bases e as dialogam com tanta variedade que parecem sempre novos e eternos.

“É verdade que alguns atôres sérios nesse gênero de comédia, e particularmente as atrizes, têm um arsenal de materiais diferentes na memória, materiais que servem às súplicas, às recriminações, às ameaças, aos desesperos, aos sentimentos de ciúme; e não é menos surpreendente ver-se que, diante de uma platéia e improvisando com improvisadores, elas possam ter prontas e escolher nessa massa de que têm o cérebro cheio, achados que caem a propósito, expressos com energia e que colhem aplausos dos espectadores.

“Tal é o sistema de nossa comédia improvisada, brilho que o nosso país é o único a reivindicar e que, durante o curso de três séculos não conseguiu esgotar a sua *verve*”.

## O Jôgo do Saco

Meter alguém num saco, ou antes, fazer que êle consinta em entrar, depois moê-lo de pancada e até ir jogá-lo no rio — era êste um dos mecanismos mais usados no teatro cômico antigo, mesmo antes da *Commedia dell'Arte* e de Molière.

Eis alguns exemplos tomados de antigos contos populares tradicionais:

## O Paraíso dos Patos

Um malandro, para roubar o padre, faz o seguinte: põe-se nu, unta o corpo com melado e, tendo desmanchado um colchão, rola sôbre as penas. Depois sobe no campanário da igreja e deixa que o fechem aí. À noite, êle começa tocar o sino. O vigário sobe para ver o que é. Chegando ao pé da escada, vê, à luz da sua lanterna, um ser estranho coberto de penas brancas.

— Quem é? pergunta êle. — Sou eu, o anjo Gabriel, diz o gatuno. Fui enviado pelo Senhor para levar o senhor ao paraíso. — Senhor, estou pronto, responde o padre. — Mas antes, diz o malandro, é preciso que me traga todo seu dinheiro. Mesmo porque o senhor não tem mais necessidade dêle.

O pobre vigário volta depressa aos seus aposentos e começa a juntar todos os seus escudos. — Que está fazendo, mano? pergunta a irmã. — Ah, mana! responde. O Anjo do Senhor veio me buscar para me levar ao paraíso, mas antes tenho que lhe dar tôda a minha fortuna. Não terei mais necessidade dela. — Sim. E eu, que vai ser de mim? — Não se preocupe, tenho ainda cinqüenta patações escondidos atrás do altar. Pode ir buscá-los.

O padre volta junto do Anjo. — Eis tudo que tenho. Mas o ladrão, que escutara a conversa, exige também o dinheiro que está escondido atrás do altar — Agora entre neste saco para que eu o leve ao paraíso. O padre entra e depois de bem amarrado, é arrastado escada abaixo pelo patife, que o puxa pelos pés. A cabeça dêle bate contra os degraus e êle geme. — Não se queixe, diz o Anjo, continuando a arrastá-lo no saco, o caminho do paraíso é duro.

Então o gatuno arrasta o saco até o jardim do vigário e o atira no terreiro dos patos e vai embora.

Assim que amanhece, os patos encontram o saco no quintal e começam a bicá-lo, enquanto o padre recebe as bicadas gemendo.

De manhã, quando a irmã vem dar comida às aves, avista o saco. Aproxima-se, dá-lhe com o pé e verifica que o saco mexe e geme. — Quem está aí dentro? pergun-



ta ela espantada. — Ah minha irmã, responde o padre, sou eu. — Que é que você está fazendo aí dentro, mano? — Mas, mana, estou no paraíso. — Então, mano, você está no paraíso dos patos.

Ela abre o saco e o pobre sai de dentro, envergonhado.

NA *COMMEDIA DELL'ARTE* — O saco é um dos acessórios mais empregados na *Commedia*. Para confirmar isso, basta folhear o precioso manuscrito no qual o célebre Arlequim Dominique anotou os jogos e *Lazzi* que ele fazia nos diversos *scênarios* que representou de improviso no Theatro do Palais Royal.

Eis alguns exemplos:

Em *L'Auberge* — “Faço meus *lazzi* para entrar no saco (*onde o metem para jogá-lo no rio*), depois, quando eles menos o suspeitam, saio e entro em casa pela janela. Como eles pensam que eu continuo no saco, indagam qual é o caminho que leva ao rio. Eu lhes respondo da janela: — *Basta seguir em frente*. Eles se apavoram e fogem.

Em *Arlequin hotte et maison*, Arlequim foge do saco graças à chegada de um urso que põe em fuga os raptos, abandonando o saco. E é o urso que toma o lugar de Arlequim no saco, tanto que os personagens, que acreditam que Arlequim continua no saco, fogem apavorados quando vêm sair dêle um urso.

Em *Arlequin esprit follet*, enquanto Escaramouche e Arlequim discutem, chega Pascariel dentro de um saco. Vendo o saco que se aproxima aos pulos, Arlequim diz: — *É um saco de carvão que vai ao mercado*. — *Um fardo que vai à alfândega*, diz Escaramouche. Aí Pascariel sai do saco fantasiado de diabo, enquanto Escaramouche e Arlequim caem desmaiados, e termina o ato.

Em *Le docteur Pédant amoureux*, no segundo ato, Colombina faz Briguella entrar no saco e Briguella, com suas manhas, faz entrar nêle, em seu lugar, a Arlequim.

Poderíamos multiplicar as citações dêsse gênero, em que o saco dá lugar a mil *lazzi* e jogos, cuja tradição só se conservou entre os palhaços.

Em Molière — Também Molière permaneceu fiel a êsse mecanismo obrigatório da farsa. No Registro de La Grange, está anotado que a *troupe* de Molière representou uma farsa intitulada *Gorgibus dans le sac* em 1661. A *cena do saco* nas *Fourberies de Scapin* é muito difícil de ser representada. Ela exige do intérprete de Scapin um

vigor, uma vivacidade e uma virtuosidade corporais, bem como um domínio de respiração incomuns. Releia a cena e todos os jogos que ela comporta. Um estrepante terá muita dificuldade em levá-la a cabo se quer representá-la no movimento indicado. Para representar essa cena é necessário uma grande experiência do *métier* que um principiante não possui, mesmo se êle é formado segundo os métodos de *Commedia de l'Arte* e treinado nos exercícios corporais quase acrobáticos da farsa clássica. Não estando treinados para isso, os atôres decepcionam nessa cena, pois o contato com o repertório moderno fê-los perder o vigor e a virtuosidade corporal que ela exige. E talvez também julguem que tais jogos “tabarnicos”, tais palhaçadas são incompatíveis com a sua dignidade.

Quando representou o personagem de Scapin, Molière tinha 49 anos e só viveria mais dois anos. Mas mesmo doente, sobrecarregado de preocupações, em lugar de desdenhar os jogos da farsa italiana que o formara como ator e como autor e já ultrapassada por êle próprio, Molière sente necessidade de voltar a êsses jogos e de, mais uma vez, entrar em competição com os farsantes italianos, seus concorrentes, cujo sucesso não diminuira.

(*Théâtre*, n. 43, maio-63).

(*Mecanismes et lazzi*, L. Chancerel).

(*Le Jeux Du Feu De Camp*, L. Limon).

(*Cahiers d'Art Dramatique*, set. 45.)

## O JOGO DO SACO NO TEATRO DE BONECOS

Em 1861, Durante, desejando renovar a arte das marionetes, mandou construir um ambicioso castelete no Jardim das Tulherias. Seu *Théâtre* (contendo 24 peças) é muito procurado pelos amadores e bibliófilos. Entre essas peças, encontramos *O Saco de Carvão*, da qual damos o *scénario*:

Para se vingar do rico, brutal e egoísta senhor Niflanguille, Pierrô entra no saco de carvão que lhe vai ser entregue. Pierrô — saco de carvão, começa pregando peças no carvoeiro:

*O Carvoeiro* — Êsse saco atrapalha a passagem aqui (*Muda-o de lugar*). A gente podia recostar nêle para tirar uma soneca, enquanto espera. (*No momento em que êle se deita, o saco passa para o outro lado e o Carvoeiro cai*).



— Êê! Onde se meteu êle? Diabo! Escorregou, não estava calçado. (*Toma o saco e coloca no mesmo lugar*). Quietinho! (*Mesmo jôgo*) Oh! Que que há? O saco fugiu de nôvo. O Carvoeiro o persegue.

O Carvoeiro — Êê! Olá! Vai viajar! Desde que trabalho no comércio, nunca vi um saco de carvão tão agitado (*O saco dá pulos*) Ah! Ah! Ah! Agora está dançando! Está contente porque vai para o fogão do sr. Niflanguille!

Neste ponto, o saco toma um pedaço de pau e começa a dar no Carvoeiro. Uma vez introduzido em casa de Niflanguille, o saco continua com seus *lazzi* e pancadaria. Faz Barbandu, o criado de Niflanguille entrar no saco e Barbandu recebe o sabre de Niflanguille através do corpo. Chega o guarda trazido por Pierrô, que constata o crime. Niflanguille é detido junto com o Carvoeiro, culpado por ter tentado fraudar o pêso. Pierrô, afinal, mata o guarda e o mete no saco.

No jôgo, Pervanche ou o Jôgo de São Gogolino, poético e burlesco, concebido para dar grande margem à ação, à invenção e aos *lazzi* dos atôres, faz-se intervir, entre outros mecanismos tradicionais (*A Tarântula, o Asno Mudado em Homem*, etc.) o jôgo do saco. Numa das cenas, Pervanche, vestido de diabo, convence dois ladrões a entrar cada um num saco.

— Êsses sacos, diz êle, são mágicos. Basta entrar dentro e fazer um pedido, saltando ritmadamente, para que o voto se realize. Mas há uma condição: é preciso não ter consigo dinheiro algum, nem em ouro, prata ou papel.

Dessa maneira o falso Satã obriga os dois ladrões a restituir o produto do roubo antes de entrarem nos sacos, onde serão amarrados, surrados e entregues à justiça. E aí termina a farsa.

No *Saco de Esperteza*, peça para títeres, publicada em nossos CADERNOS n.º 19 o jôgo-do-saco é usado para fazer o ladrão entrar no saco e ser prêso.





## Exercícios – Jogos Dramáticos – Exercícios – Jogos Dramáticos

### Exercícios de concentração

Os exercícios seguintes podem ser aplicados na escola, como preparação para as atividades dramáticas, permitindo o desenvolvimento da imaginação infantil e de sua capacidade de concentração.

1) **CONCENTRAÇÃO NUM OBJETO REAL** — Escolha um objeto na sala de aula. Um lápis, por exemplo. Olhe-o com atenção. Procure senti-lo através do tato e do olfato. Procure concentrar-se inteiramente nesse objeto. Esqueça tudo à sua volta. Imagine, por exemplo, as seguintes situações: Quem teria perdido este lápis? O que teria acontecido com o apontador? Que significam as iniciais gravadas nele? A quem pertencerá? Repare como escreve macio, etc. Esqueça os colegas e se concentre unicamente no objeto escolhido. Escolha novo objeto e repita o exercício.

2) **CONCENTRAÇÃO NUM OBJETO NÃO VISÍVEL** — Escolha um objeto. Esconda-o. Imagine, agora, como é ele. Faça de conta que o vê, que você o tem nas mãos novamente, embora não o possua no momento. Mandê que o aluno descreva o objeto: diga a sua cor; que sensação tem ao tocá-lo; descreva o objeto em seus mínimos detalhes. Escolha outro objeto e repita o exercício.

3) **EXERCÍCIOS BASEADOS NOS CINCO SENTIDOS** — Mandê o aluno olhar através da janela e imaginar que está vendo um pôr-de-sol. Pausa para que se concentre. Imagine uma tempestade que se aproxima, repare a nuvem escura no céu. Pausa. Outra nuvem. Pausa. Cai a primeira gota de chuva, outra e mais outra. Chove. Pausa. A chuva aumenta, chove torrencialmente. Veja

como escorre pela vidraça. Pausa longa. A chuva cessa aos poucos. O céu está claro novamente. Pausa. Anoitece. Pausa. As estrelas começam a brilhar. Aparece a lua. Que formato tem a lua: é cheia, nova ou minguante?

Imagine, a seguir, um foguete subindo à noite, no céu. Dado o sinal (batida num tamborim ou pandeiro), o foguete parte. Pausa. Como vê o foguete subindo? O aluno deve acompanhar com o movimento dos olhos a partida do foguete até estourar no alto e mostrar, através de sua expressão facial ou máscara a impressão ou emoção que lhe causa.

Imagine um pássaro voando no céu. Acompanhe seu movimento com os olhos. Um tiro (batida no pandeiro) parte, acerta no pássaro. Ele cai. Expressar a emoção pela máscara ou expressão corporal, sem dizer nada, ou talvez, somente no final com uma única palavra: coitadinho!

Imagine um avião fazendo evoluções diversas, acompanhe seus movimentos com olhos, cabeça e corpo. Transmíta com o corpo a sensação desagradável que lhe causa quando o ruído do motor se torna mais forte.

Imagine-se sentado à mesa, tomando café. Tome a xícara, ponha o açúcar e o café. Beba. Exprima a sensação que sente: o café está muito quente, ou doce demais, ou frio, ou amargo.

Imagine-se num jardim ou no campo cheio de flores. Abaixê-se para colhêr uma flor. Leve-a às narinas. Que sente?

Descasque uma laranja. Divida em dois pedaços. Dê um ao vizinho. Prove o outro. Que gosto sente: doce, amargo, insípido ou ácido?

Escute o relógio da sala ao lado bater horas. Conte mentalmente as batidas. Acerte o seu relógio de pulso.

Finja que está lendo ou cochilando. Ouça batidas na porta. Pausa. Novas batidas, mais fortes. Você se levanta e vai abrir.

Todos êstes exercícios podem ser aplicados variando as situações, os objetos imaginados e o ritmo em que se dão. Devem ser a princípio bem simples e objetivos, a fim de que a criança possa imaginar e sentir cada coisa. situação ou movimento isoladamente e poder, assim, expressar o que sente com nitidez. Mais tarde, êsses exercícios podem ser complicar, envolvendo duas ou mais situações ou objetos a imaginar, apreender e exprimir até chegar ao brinquedo dramático com enredo, ou história a ser dramatizada, com ou sem palavras.

(Textos consultados: *Boletim de Bibliotecas e Auditórios*, da S. de Educação da Guanabara, prof. Ophelia Santos).



## EXERCÍCIOS COM MÁSCARA

Feitos os exercícios dados no número anterior dos CADERNOS, antes de passar aos seguintes, o monitor relembra o que já foi dado anteriormente sobre a significação dos planos, dos centros, etc.

Os exercícios seguintes serão constituídos da combinação dos sentimentos já dados nos precedentes, por exemplo:

- a) olhar com desprezo  
escutar com medo  
atirar um objeto com raiva.
- b) combinar os exercícios já dados com movimentos, por exemplo:  
andar como um velho cansado  
andar como um cego  
andar carregando um peso fictício  
andar sobre o asfalto, na areia, no meio de poças d'água, no meio do mato  
andar em ritmos diferentes.

Nesses exercícios de caminhada, observar o papel da distensão e do músculo na obtenção dessas ficções: um homem andando na areia força mais o tornozelo, etc.

c) representação de objetos inanimados, tais como estátuas, manequins e também árvores, por exemplo.

d) representação, finalmente, de noções morais, tais como a glória, a maledicência, a publicidade, a força.

Esses exercícios devem ser feitos numa determinada ordem e enunciados através de determinadas palavras que se prestam a isso de uma maneira sugestiva, e em seguida repetidos numa cadência bem rápida. O aluno tomará instantaneamente a posição que traduza cada palavra dada, separando-se uma da outra por um breve *stop*.

Terminados e repetidos os exercícios dessa primeira série, o aluno estará familiarizado com as primeiras dificuldades da expressão corporal e poderá no decorrer delas, comprovar os princípios básicos; terá se habituado a observar os movimentos e as formas e ao mesmo tempo treinado a imaginação; terá tido, sobretudo, a primeira revelação do que possa ser a expressão corporal, do que pode fazer com seu próprio corpo. Depois disso é que vai tentar criar e fazer viver.

## SEGUNDA SÉRIE

O monitor expõe aos alunos um tema simples, sem intriga nem abstrações, como: diferentes pessoas no *hall* de um hotel; espera na sala do dentista ou uma usina. Aqui, o aluno deverá mudar de personalidade e se tornar verdadeiramente ator, pensando e agindo através de um tipo imposto ou livremente escolhido.

B) Exercícios com mudança de personalidade.

Pega com antecedência ao aluno que observe e prepare um tipo humano bem definido:

idade,  
classe social,  
profissão,  
nacionalidade, etc.

O aluno dará então vida ao personagem e o fará entrar em ação dentro do tema dado no último momento, pelo monitor. Que o aluno não se preocupe em inventar incidentes: todo o interesse do espetáculo deve residir na tradução fiel, viva e estilizada do personagem. Só após um longo período consagrado a essa espécie de exercícios e somente depois que o aluno tiver se habituado bastante é que constrói um enredo simples. A partir desse momento, será a *improvisação* verdadeira, ainda sem palavras. Não só será necessário guardar a verdade e o interesse do personagem, mas também imaginar, improvisar uma ação segundo o tema dado, adaptar-se ao jogo do parceiro, etc.

Tal exercício — é preciso observar — não pode se dirigir a um público. Não tem interesse espetacular, pois é um jogo voluntariamente mutilado da parte principal — a *palavra*. Basta que o aluno e o professor, conhecendo o tema, se entendam.

Mais tarde, o comediante poderá fazer a improvisação integral, juntando a palavra ao gesto. Ele terá, para isso, seguido uma preparação que lhe terá dado a facilidade verbal necessária. Aprenderá a só dizer o necessário; falar demais prejudica o jogo físico, falar pouco demais paralisa o jogo e lhe tira toda a vida. Mas isso já é improvisação, cuja excelência como exercício de aperfeiçoamento do ator, não cessamos de proclamar.

Para finalizar, diremos que é nos museus, entre as obras-primas da escultura e da pintura, e também nas bibliotecas, em gravuras, desenhos e fotos de comediantes, mímicos e dançarinos que o ator irá encontrar a revelação da beleza e das possibilidades da expressão do corpo humano.

(*L'Expression Corporelle*, de Jan Doat)



## FABRICAÇÃO DE MÁSCARA

de cartolina ou cartão recortado

Virginia Valli

Este processo é aconselhado sobretudo para as máscaras de jogos dramáticos e cabeças de bicho. Exige pouco material: cartolina, papel de jornal, grude e tesoura. Não permite, contudo, fazer volumes redondos, a menos que se tenha um grande trabalho. O material, neste caso, impõe uma transposição ainda maior que a dos outros processos, mas que não fica mal em espetáculos com crianças e em improvisações. Neste caso, a máscara é usada mais para sugerir uma coisa, do que para representar. É o ator que, pelo jôgo do corpo, pela mímica, que dará a impressão de que é urso ou leão, rei ou diabo, que a máscara e a roupa apenas sugerem.

O processo mais fácil de fabricar a máscara é tomar 1/4 de uma folha de cartolina branca, riscar o lugar dos olhos e nariz, o contorno da testa e recortar (V. figura), riscar e recortar um triângulo de cartolina e aplicar sobre o orifício do nariz, colando ou costurando. Uma vez colocado o nariz, fazem-se pinças na testa (uma no centro ou duas, sendo uma de cada lado da testa) para dar volume; fazem-se igualmente pinças nas faces para dar volume às bochechas, grampeia-se e cola-se. A máscara sendo cortada à altura da boca, não é necessário dar o volume para o queixo. Aplica-se em seguida o material para sugerir bigode, cabelo, etc. por exemplo: fios, fibra, crepon picado, colado sobre a máscara. Em seguida se pinta a máscara com tinta em pó solúvel em água e dissolvida em goma-arábica rala. Para cor de pele, usa-se uma mistura de alvaiade, com pó amarelo e vermelho, na proporção desejada, para o tom que se quer: pálido, sangüíneo, rosado, etc. Uma vez seca a máscara, aplica-se um elástico na altura da orelha, ou faz-se

um capacete com duas tiras largas de papel forte (pardo) cruzadas atrás da cabeça e coladas e grampeadas na máscara. Para dar mais solidez à máscara e evitar que ela se rasgue, pode-se colar tarlatana sobre toda a sua superfície, na parte de dentro. Isso evita que a mesma se rasgue, nos pontos em que está aplicado o elástico ou o capacete. Pronta a máscara, podem-se ultimar retoques de cabeleira (de papel crepon ou outro material leve) aplicada sobre o capacete na parte superior.

Partindo desta técnica, pode-se fabricar com facilidade uma máscara e a prática vai levando a aperfeiçoamento de seu fabrico, ensinando como dar volume aqui ou ali, como dar mais relêvo aos traços por meio de apliques de pano, jornal colado, fios, fibras, etc. Para se fazer uma máscara de bicho, o processo mais fácil é o seguinte:

1) recorte em cartolina os perfis da cabeça do bicho, tendo antes o cuidado de desenhar o perfil, procurando a maior aproximação possível

do desenho do focinho e da cabeça do animal; recorte esse desenho na cartolina, para obter o molde, que vai servir para riscar duas cópias exatas dos dois perfis necessários;

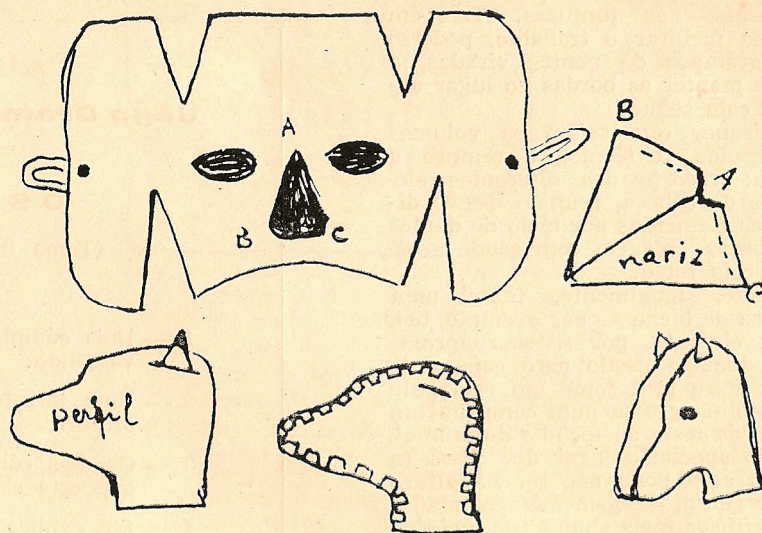
2) risque um traço na altura da testa, de 4 a 5 cms., e corte; nesse orifício introduza a orelha, que já deve ter sido riscada e recortada em cartolina, ou pano se quiser; cole a orelha, na parte que vai ficar para dentro, utilizando um pedaço de jornal colado sobre ela; dê o jeito da orelha dando uma prega;

4) corte uma tira de cartolina, de 10 a 15 cms. de largura, e de comprimento que dê para ligar os dois perfis um ao outro;

3) applique essa tira a uma das faces, picotando para facilitar a colagem com grude e poder seguir o desenho do perfil;

5) Colada a tira a um dos perfis, espere secar e cole o outro perfil, pelo mesmo processo de recortar dentes na tira.

6) pinte pelo mesmo processo dado



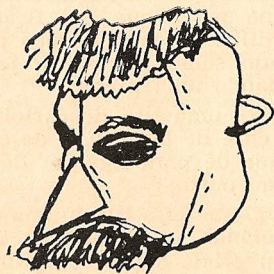


para a máscara de gente, na côr desejada.

7) pode-se reforçar as partes coladas, cobrindo os dentes com papel de jornal colado, evitando que a máscara se rasgue nas junturas. Também para se facilitar o trabalho, pode-se usar grampos de pontas viradas, a fim de manter as bordas no lugar até que a cola seque.

Quaisquer que sejam os volumes empregados, a técnica é sempre a mesma: recorte dos diferentes elementos da cabeça, reunião desses diferentes elementos por meio de dentes nas bordas, colagem com grude grosso ou cola forte.

Pode-se, igualmente, fazer uma máscara de bicho — por exemplo, boi, burro, elefante, por sistema aproximado daquele usado para cabeça de gente. Para isso, tome um retângulo de cartolina grossa num comprimento que dê da testa ao focinho do animal. Recorte apenas o lugar dos olhos (a posição aqui pode não ser na altura dos de gente; sendo a máscara maior, dois orifícios mais abaixo, no meio da cara, cobertos com tarlatanda, permitem ao ator enxergar); faça pinças largas em baixo para dar volume ao focinho e uma grande pinça na testa, no meio; corte, dobre e cole; aplique as orelhas com cola nas partes superiores laterais da testa, se não tiver cortado as orelhas no molde inteiro; pinte na côr desejada, aplique elástico ou capacete; reforce as partes coladas.



(Livro consultado: *Fabrication du masque*, de Henri Cordreaux).

## Jogo Dramático

### OS TRAPACEIROS

(Tema inspirado na Commedia dell'Arte)

- 1 — Dois cúmplices entram pela esquerda, rindo e conversando.
- 2 — Uma terceira personagem, em lágrimas, entra pela direita.
- 3 — Os dois cúmplices se aproximam e perguntam porque está chorando.
- 4 — Ele explica que perdeu no jôgo de cartas e que só lhe resta um ducado.
- 5 — Os dois afirmam que poderá recuperar todo o dinheiro, se jogar de nôvo. Propõem que jogue com eles.
- 6 — Os cúmplices, instalando-se para o jôgo, se congratulam por terem encontrado um tôle. Estão certos de ganhar o ducado.
- 7 — Jogam.
- 8 — Ao contrário do que imaginam, é o tôle que ganha. Ganha de saída todo o dinheiro, depois os chapéus, as roupas e os sapatos dos dois.
- 9 — Sai, curvado sob o pêso de seu lucro, deixando os dois cúmplices chorando, sem roupa.

NOTA — Se êste jôgo fôr feito com a manipulação de roupas reais, os dois cúmplices devem usar, sob as roupas uma camisa bem comprida e ridícula.

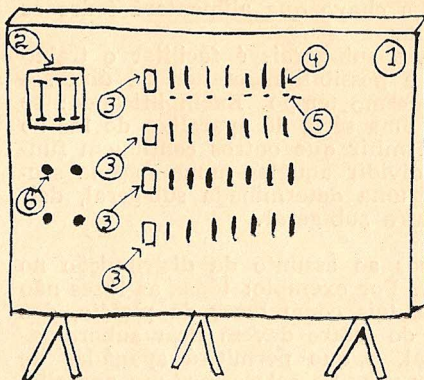
(Do livro NOUVEAUX THÈMES DE JEU — Coll. Olivier Hussenot).



## Técnica de Palco

### Iluminação — Noções Gerais

#### QUADRO DE LUZ



1-CHAPA DE FERRO OU MÁRMORE

2-CHAVE "TRIFÁSICA" GERAL

3-CHAVES SUB-GERAIS

4-CHAVES INDIVIDUAIS

5-PORTA-FUSÍVEL INDIVIDUAL

6-BOTÕES DE CAMPAINHAS.

Antes de entrarmos no assunto propriamente dito, é conveniente estabelecermos com os leitores uma espécie de código a fim de não sermos obrigados a repetir em cada uma das lições o significado de certos termos técnicos. E ao mesmo tempo que estabelecemos essa nomenclatura iremos apresentando alguns elementos de eletricidade, ponto de partida, como é lógico, para a iluminação, qual quer que seja.

Inicialmente, devemos dizer que o palco deve possuir o quadro de luz, ponto central de onde irradiam todos os comandos para os diversos aparelhos dispostos no palco e na platéia e que são os elementos necessários para a iluminação do espetáculo. Sobre o quadro de luz, enumeremos alguns conselhos primários:

#### QUADRO DE LUZ

- 1 — CHAPA DE FERRO OU MÁRMORE
- 2 — CHAVE "TRIFÁSICA" GERAL
- 3 — CHAVES SUB-GERAIS
- 4 — CHAVES INDIVIDUAIS
- 5 — PORTA-FUSÍVEL INDIVIDUAL
- 6 — BOTÕES DE CAMPAINHAS

- 1 — deve estar colocado em local do palco de onde o electricista possa assistir a todo o espetáculo, isto é, de onde possa ver a ação que se desenrola nêle. Não deve, no entanto, prejudicar a saída de móveis, cenários ou personagens.
- 2 — deve estar completamente isolado, possibilitando ao electricista corrigir qualquer defeito porventura surgido. Não é aconselhável embuti-lo ou prendê-lo na parede, o que inutiliza a verificação pela parte traseira.
- 3 — A divisão das chaves e das respectivas cargas não deve ser feita à medida que os aparelhos vão sendo utilizados, mas sim anteriormente, desde que o en-

cenador apresente ao electricista os efeitos que pretenda efetuar no decorrer do espetáculo.

- 4 — Os fios que chegam ao quadro de luz e os que dêle saem devem estar inteiramente desligados dos elementos de cenário. É aconselhável serem inteiramente independentes e entrarem para o quadro e dêle saírem pela parte de cima.

Enumeremos agora o que chamamos de aparelhos de iluminação:

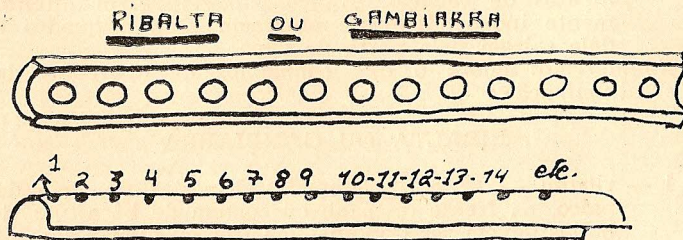
#### RIBALTA OU GAMBIARRA

- 1 — *ribalta* — série de lâmpadas dispostas no chão do palco, na frente do pano ou cortina de boca. As ribaltas devem ser divididas em três ou quatro secções no mínimo, a fim de facilitar a iluminação.
- 2 — *gambiarra* — série de lâmpadas dispostas no alto do palco e suspensas por sistema de cordas. A divisão em secções também aqui é aconselhável.
- 3 — *refletor* — aparelho especial destinado à iluminação em determinado setor do palco. Existem centenas de tipos de refletores, desde os utilizados em estúdios fotográficos até os utilizados em sets de filmagem. O tipo mais simples, quanto à sua fabricação caseira, é o que apontamos em desenho ao lado. Em geral, são usadas lâmpadas especiais (chamadas "lâmpadas de filamento concentrado") com as quais se obtém resultados excepcionais. No entanto, se não fôr possível comprá-las em vista do custo elevado, podemos utilizar lâmpadas comuns (100-120 ou 100-60v).
- 4 — *tangões* — aparelhos com 3 ou 4 lâmpadas, destinados à iluminação de panoramas, de corredores ou de fundos de cenários.
  - 1 — Os quadros de luz não devem ser feitos em madeira compensada ou similar, pois são materiais inflamáveis.



- 2 — A chave "trifásica" (denominação comum) é a que recebe a carga de luz diretamente da rua ou de outra chave geral do mesmo edifício onde estiver localizado o teatro. É a chave que alimentará todos os outros pontos de luz.
- 3 — A função das chaves sub-gerais é facilitar o trabalho do electricista e possibilitar efeitos de diversos pontos de luz ao mesmo tempo. Exemplificando: se desejarmos apagar uma série de aparelhos de luz ao mesmo tempo e permitir que outros continuem funcionando, bastará dividir aqueles numa mesma secção abrangida por uma determinada sub-geral, deixando estes em outra sub-geral.

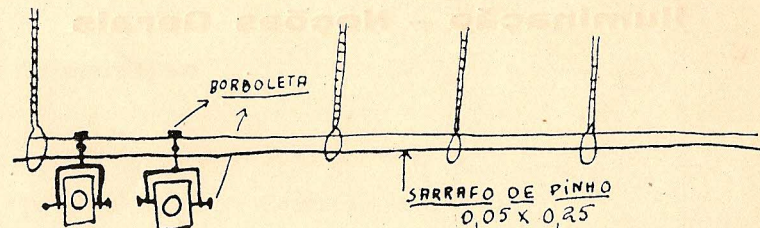
Aqui é que voltamos ao assunto da distribuição no quadro de luz, já citada. Por exemplo: tôdas as luzes não utilizadas no espetáculo, tais como luzes da platéia, dos corredores, das escadas do teatro devem ficar subordinadas a uma só sub-geral, o que permitirá apagá-las de uma só vez, ou uma por vez. Se colocarmos um aparelho na secção da platéia, já impossibilitamos o uso da sub-geral.



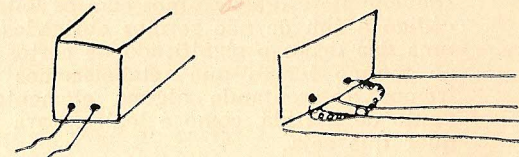
- 4 — Chaves individuais: são as que recebem, cada uma, um aparelho, tais como: um refletor, ou uma secção de ribalta, ou uma secção de gambiarra.
- 5 — Porta-fusível: cada chave individual e também cada sub-geral deverá ter seu fusível individual, o que evitará os curto-circuitos gerais. Qualquer ligação mal feita em um aparelho inutilizará apenas aquele aparelho e não os outros, o que acontecerá se não houver os fusíveis individuais.
- 6 — botões de campainhas: para os sinais para o público, para os sinais para os artistas, para efeitos de cena, etc.

A divisão em secções possibilita, como dissemos, utilizar a ribalta ou gambiarra(s) em partes. Exemplificando: os pontos 1—5—9—13 ligados entre si e colocados em uma chave individual. Os ns. 2—6—10—14, idem em ou-

tra chave. Essa distribuição facilita também a colocação das lâmpadas de côr e o seu uso (de cada côr.) individualmente.



PARTE TRASEIRA DO REFLETOR



Sobre as chapas furadas (as chapas a serem utilizadas na construção do refletor podem ser, por exemplo, as usadas nas latas de banha), deve haver ainda uma sobrecapa separada daquela de 0,5 cm (1/2 cm). Na frente da lente e separada desta, poderá haver um caixilho para a colocação de papel celofane que deverá ser sempre colocado em uma armação — 2 fôlhas de metal com o círculo no centro — para evitar que encoste diretamente na lente.

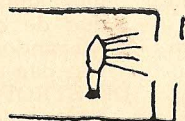
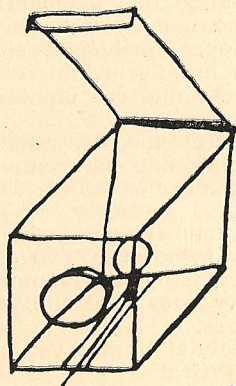
Os maiores problemas para a construção de refletores são os referentes a: a) — ventilação; facilmente resolvido pelo sistema acima; b) — lentes; são, em geral, fabricadas em vidro branco, transparente, côncavo. Sua fabricação, no entanto, não é fácil (há grupos amadores que se auxiliam com as casas de ótica locais, que poderão até fabricá-las. Em princípio, o sistema é o mesmo das lentes de óculo).

A alça dos refletores é presa nas laterais por parafusos (de dentro para fora) cuja rôsca fique do lado externo, possibilitando a colocação de duas borboletas. A alça deverá ser furada na parte superior. No buraco, coloca-se geralmente o parafuso que prende o refletor no sarrafo (vara de refletor). Esse sarrafo é uma madeira comum, pinho, de 5 cms. de largura x 2,5 cms. de espes-

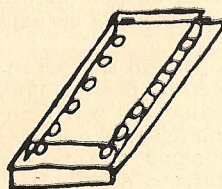
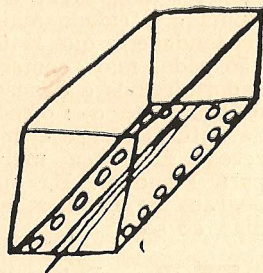


sura. Com esse sistema de prender o refletor, o mesmo estará inteiramente livre para movimentos laterais, verticais, podendo girar sobre si mesmo.

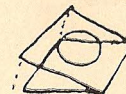
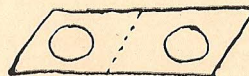
As lâmpadas de filamento concentrado, quando utilizadas, deverão ser colocadas no soquete, de forma que os fios do filamento fiquem paralelos à lente. Caso contrário, no ponto focado aparecerão estrias que são provocadas pela sombra projetada desses filamentos.



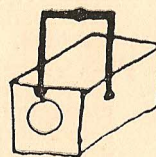
CORTE LATERAL PARA O CAIXILHO



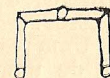
ARMAÇÃO PARA O PAPEL  
CELOFANE



DEPOIS DE DOBRADA



ALÇA NO REFLETOR



ALÇA SEPARADA

OBSERVAÇÃO FINAL — Chamamos a atenção dos leitores para o seguinte: a) — tôdas as emendas de fios devem ser isoladas cuidadosamente; b) — tôda colocação de *plugs* e tomadas deve ser ajustada e firme, não devendo haver folgas; c) — para as ligações de aparelho, deve ser usado o cordão plástico 2x14 ou 2x16, a fim de evitar sobrecargas nos condutores; d) — no quadro de luz, deverão existir em reserva: fusíveis, isolantes, ferramentas, lanternas de pilha, etc.



## O QUE VAMOS REPRESENTAR

### OS CEGOS

de Michel de GHELDERODE  
tradução de Annibal Machado  
Personagens: três cegos de nascença,  
peregrinos a caminho de Roma.

DE WITTE  
DE STROP  
DEN OS

e  
LAMPRIDO, o caolho, rei do país  
dos fossos.

Local: Uma estrada em Brabante,  
perto de uma grande cidade.

Ouve-se um canto: peregrinos aproximam-se pela estrada. É bastante lento o canto, se bem que entoadado por homens de boa saúde. Os peregrinos são cegos que avançam tateando com um bastão e segurando um no outro pela ponta do casaco. Eis seu canto de marcha: *Congaudeant catholici retentur vivis celivi. Die ista.*

DE WITTE (*cantando as últimas palavras*) *Die ista... (Falando)* E agora? Por mim eu paro! Se a nossa canção de peregrinos agrada a Deus, não comove as pedras do caminho. Meus pés estão sangrando e tenho a garganta seca que nem uma cratera.

DE STROPE — É preciso parar. Quando um de nós pára, os três devemos parar; e quando um canta, devemos cantar; e quando um anda, andamos os três... Que destino!

DEN OS — Que destino! Caminhar numa estrada de que não enxergamos o fim, cantar uma lamentação num latim que não entendemos! Companheiros de miséria, proponho gemer os três com tôdas as nossas forças. Talvez alguém nos ouça, lá pelas nuvens ou na terra. Vamos gemer! Miserere!

OS TRÊS — Miserere! Miserere! (*desafinados*)

A VOZ — (*Ao longe*) Miserere!

DE WITTE — Vocês ouviram? (*Silêncio, ouvindo*) Mais nada.

DE STROP — Parecia que estava ouvindo... É a fome e a sede, a sede principalmente que nos perturba os sentidos.

DEN OS — Eu ouvi. Sabem o que é? O eco! Vou experimentar; ou é o diabo que faz troça de nós e não responderá, ou então é o eco, que não mente e responde, porque vou provocá-lo religiosamente.

DE WITTE — Sim, cante a missa para êle.

DEN OS (*Canta*) *Kyyyyyy...*

OS TRÊS — Vamos escutar.

A VOZ (*ao longe, concluindo o canto*) *Kyyyyyrie eleison...*

DE WITTE — Está se vendo que não é coisa do diabo! É o eco, um eco de verdade, na certa o eco de um convento!

DEN OS — Ah! Se êsse eco quisesse nos dar uma esmola, ou pelo menos nos arranjar um canecão de cerveja escura!

DE STROP — Não percam a esperança! Nosso sofrimento, nossa fome, nossa sede vão acabar, eu sei. Querem ouvir a boa notícias? É que nisso eu enxergo melhor que vocês.

DE WITTE — Mentiroso duas vezes! Você nasceu tão cego como nós.

DEN OS — Mentiroso três vezes! Você é o mais cego de nós três!

DE STROP — Amigos da minha dor, fiquem sabendo: já não estamos longe de Roma!

OS DOIS Oh! Oh! Oh! Oh!

DE STROP — Não sentiram que o sol ficou mais quente? Faz sete semanas que andamos. Vejam ainda agora ouvimos um eco, e um eco que canta missa... Em Flandres, para falar a verdade, não existe eco: tudo é chato, tudo é plano... Nas montanhas, sim, existem ecos. Estamos nas montanhas! E êsse pintor que nos pintou faz pouco, e que estêve

na Itália, não disse que devíamos atravessar as montanhas? Como se chamava o pintor. Aquêles exqu岸ito que nos deu um florim?

DE WITTE — Acho que era um tal de Brueghel.

DE STROP — Êsse mesmo, Brueghel! Êle disse que passando as montanhas, já não estávamos longe de Roma.

DEN OS — Disse também que podíamos andar sem medo nem receio, que de qualquer jeito acabávamos chegando, porque todos os caminhos vão dar em Roma.

DE STROP — Aleluia! Vamos ver a estátua de São Pedro!

DEN OS — Aleluia! Vamos ver o papa em pessoa, o papa que nos vai fazer um milagre: dar-nos de nôvo os nossos olhos!

DE WITTE Aleluia! Vamos ver um montão de maravilha... Ou então não veremos nada! O certo é que Roma é a cidade mais mirífica da cristandade, e que lá beberemos até não poder mais, dançaremos... Sei, de boa fonte, que êsses romanos são de natural alegre e amigo dos prazeres. E nunca mais voltaremos para Flandres. Eu me planto nos degraus da Basílica, e acabo meus dias, ao sol.

DE STROP — Eh! mau paroquiano! Faremos o que o Santo Papa nos mandar fazer!

DEN OS — Quem sabe se êle não quer que a gente dê uma chegadinha até Jerusalém?

DE WITTE — Ou quem sabe, depois de nos ter olhado bastante, nos aconselhe a voltar para o nosso país?

DE STROP — Silêncio! Abram depressa os ouvidos! (*Ouve-se um carrilhão longínquo*).

DEN OS — Agora sim! Sinos numa torre! Os sinos de Roma!



- DE WITTE — Você está doido! É um carrilhão! E toca uma música que eu conheço, uma canção que em nossa terra se canta nos mercados.
- DE STROP — Vou dizer a vocês a verdade. É o célebre carrilhão de Roma! Como o Papa soube que três peregrinos flamengos estavam chegando, mandou tocar uma ária de Flandres em nossa honra. Vejam só!
- OS TRÊS — (*Cantando a ária com o carrilhão*) La-la... la... bing... bong... (*Gritando*) Tocai, sinos benditos! Tocai para os que vêm de Flandres! Aqui estamos! Viva Roma e suas mil igrejas!
- DE STROP — Como doi ouvir, em terra estranha, os cantos de nossa velha pátria!
- DE WITTE — Até parece o carrilhão de Bruges, onde nasci.
- DEN OS — Ou melhor, o do altivo campanário de Gand, minha nobre cidade.
- DE STROP — É tal e qual o de Antuérpia, a riquíssima, onde vi a luz do dia... (*Choram os três sem nenhuma harmonia*).
- A VOZ — (*Ao longe, rindo às gargalhadas*) Ah! Ah! Ah! Ah!
- DE WITTE — Escutem! Estão rindo no horizonte! Que nação maravilhosa, esta Itália! Enquanto choramos, os ecos riem para os anjos! Vamos rir agora! (*Riêm*).
- DE STROP — Esse humor é que é admirável. Contemplem estes altos cimões nevados, donde vamos descobrir as cúpulas e os campanários da Cidade Eterna.
- DEN OS — Antes de mais nada, sintam estes perfumes estranhos. As flôres têm cheiro de incenso, garanto!
- DE WITTE — E vejo num relógio de sol que já é tempo de a gente se pôr a caminho. Caminhemos e cantemos. Quem vai à frente? Eu! Quero ser o primeiro a entrar na cidade mística.
- DEN OS — Serei eu? Nisto vejo melhor que vocês!
- DE STROP — Porque não eu, o menos cego dos três?
- DEN OS — Vamos!
- DE WITTE — Seguremo-nos pelo casso e batamos os cajados em cadência. (*Caminham e cantam PLE-*
- NUS PULCHRIS CAMINIBUS / STUDEAT ATQUE CANTIBUS/DIE ISTA*).
- A VOZ — *Die ista...*
- DE WITTE — Ué! O eco já não tem a mesma voz. Em que ponto cardinal está agindo agora?
- DE STROP — Será que estamos voltando, em vez de ir para Roma?
- DEN OS — Seria terrível! Acho bom interrogar o eco. Se é que êle sabe latim, deve saber geografia; eu me encarrego disto. (*Solenemente*) Senhor Eco, digno-se responder a três cegos que procuram seu caminho. Onde está, eco sutil?
- A VOZ DE LAMPRIDO — Numa árvore da qual descerei para ser-lhes agradável. Sou uma voz que tem patas e chegarei até vocês.
- DE WITTE — Bem que eu pressentia, é um homem! Tanto melhor, êle nos dará esmolas. Vejo-o que vem chegando; é um grandalhão de chapéu redondo.
- DEN OS — É um pequeno, de chapéu quadrado.
- DE STROP — Calem-se! É um grande que ficou pequeno, porque é corcunda, nem mais nem menos, e o chapéu dêle não passa de um boné de medalhas!
- LAMPRIDO (*Entrando*) Aqui estou, minha gente.
- OS TRÊS (*Tomando ares de mendigos e salmodiando em falsete*) Aqui está o bondoso cristão! Tende piedade de pobres ceguinhos, grandes pecadores! Piedade de calamitosos peregrinos, peregrinando neste vale de lágrimas! Tende piedade de nós!...
- LAMPRIDO — Piedade tenho de cegos pecadores peregrinando (ri).
- DEN OS — Porque ri? (*Furioso*) Quem é você?
- LAMPRIDO — Sou Dom Lamprido, rei do país dos fossos, homens sábio que fica pendurado numa árvore em vez de caminhar tolamente para uma Roma onde vocês jamais chegarão. Pedem esmola? Vou dar-lhes maçãs, peras, ameixas, pêssegos, mel, ovos de pata.
- DE STROP — Nada disso! Queremos dinheiro!
- LAMPRIDO — Não o terão, mas posso dar-lhes conselhos e minha ajuda, que é certamente o de que vocês precisam.
- DE WITTE — Não precisamos nem de ajuda nem de conselhos! Por mais cegos que sejamos, os três juntos enxergamos bem claro.
- LAMPRIDO — Orgulhosos! Sabem vocês em que lugar estão?
- DE WITTE — Sabemos! Estamos nas altas montanhas, no limiar da campanha romana!
- LAMPRIDO — Pois sim! Então escutem!
- DEN OS — Sim, sim... Somos cegos, não surdos. É o carrilhão de Roma!
- LAMPRIDO — Inocentes! Estão no país dos fossos. É preciso acreditarem em mim. Porque, sendo caolho, tenho a vantagem de ver com um olho; mas um só olho basta. Há muitos cegos no país dos fossos, onde sou rei, eu, caolho clarividente.
- OS TRÊS (*Sem arrebatamento*) Iii! Ii! é um aleijado! Há! Há! E diz que é clarividente! Hi! Hi! E acha que não estamos perto de Roma!
- DEN OS — Vai-te embora, Rei Caolho! Não queremos saber nada de ti. És um farsante e teu país dos fossos não existe! Nossos longos cajados têm olhos e nos descrevem os aspectos das campinas. Sai daqui ou nós te batemos!
- OS DOIS OUTROS — Vamos dar nêle, sim! Arre! (*Os três dão cajadas em tôdas as direções*).
- DE STROP — Quem me bate?
- DEN OS — Assassino! Você está batendo em mim.
- DE WITTE — Estão me batendo! Acudam!
- LAMPRIDO — Ó trágico engano! Batem uns nos outros e se desancam! Batam com vontade, meus ceguinhos! Mas... o que? Pararam? Sim, sejam pacíficos. Agora escutem! Vou fazer-lhes uma caridade.
- OS TRÊS (*Em côro*) Tende piedade piedade dos pobres ceguinhos condenados a peregrinar pelos seus pecados.
- LAMPRIDO — Nem um vintém, nem um tostão roído! O hálito de vocês bem me diz que adoram a pinga. Ouçam-me! Vou, caridosamente, desviá-los de desgraça iminente (*Silêncio. Os três escutam boquiabertos*). O sol vai se pôr, as brumas sobem, violáceas... Há semanas que os vejo passar e repassar por estes ca-



minhos que de maneira alguma levam a Roma... Vocês não deixaram o Brabante, e os sinos que ouvem são os da torre de São Nicolau, de Bruxelas. Pela minha única vista, avisto daqui os muros da cidade, as torres de santa Gúdula e o famoso São Miguel Guerreiro, todo dourado, em cima da flexa de sua torre de pedra.

DEN OS — É feio caçoar de três miseráveis que não enxergam!

DE WITTE — Está mentindo para nós. Não é meio-dia. E já faz semanas que deixamos os Países Baixos!

DE STROP — Tome cuidado, Lamprido! Você é um malvado! Denunciaremos você ao Papa! Compadres, não será algum bandido de estradas que vai cortar nossos tornozelos? Senhor!

LAMPRIDO — Pela última vez lhes digo: estão no país dos fossos e a estrada é toda cheia de pântanos e prados inundados. Um passo em falso e desaparecerão! Dentro em pouco descerão as trevas. Vou tomá-los pela mão e conduzi-los ao refúgio da abadia, onde passarão a noite. Eis uma oportuna caridade, e a única que eu quero fazer.

DE WITTE — Acabemos com isto! A caminho! Deixemos esse velhaco com seus disparates!

DE STROP — Embora, cegos, temos dignidade! Acha que vamos aceitar auxílio de um caolho? Havemos de entrar em Roma, esta noite ainda!

LAMPRIDO — Pois vão! Entrem em Roma! Mas tenham o cuidado de, antes, recomendar suas almas e seus corpos à Providência! Cem vezes cegos aqueles que não querem acreditar no caolho (*fica aborrecido*). Todos os caminhos levam à morte! (*Zombando*) É ainda uma vaidade entre todas, querer bem ao próximo! Prossigam!

OS TRÊS — Caminhemos.

DE STROP — Adeus, caolho! E obrigado pela esmola!

DEN OS — Adeus, rei dos fossos, rei das rãs e dos batráquios!

DE WITTE — Adeus, eco asneirento! Trepas de nôvo na tua árvore e prega às corujas! Chegou a nossa vez, amigos. Pra diante! E segurem o meu casaco.

DEN OS — Eu seguro o casaco, segura o meu. Quem vai à frente?

DE STROP — Para o oriente! Direto!

LAMPRIDO — Vocês estão indo para o ocidente! Direitinho para a lama fétida, para o nada. Sigam!

OS TRÊS — Honra aos gloriosos peregrinos da Flandres! (*Avançam, afastando-se e o canto ressoa*).

*Haec est dies laudabilis / divina luce nobilis (o canto se interrompe)*  
Socorro! Não me empurrem! Não me puxem! Lamprido! Socorro! É a água! Misericórdia! Estamos afundando... Eu me afogo! Jesus! Salva-me! (*Gritos ainda ofegos, e as vozes se extinguem*).

LAMPRIDO — Nada posso fazer por eles! Os fossos são tão profundos! Não cantarão mais os cegos! Acabou-se o seu caminho... Descansem em paz, meus irmãos, no velho barro de que todo mortal é formado. A noite avança. Vou ganhar de nôvo a minha árvore, onde, por entre os pássaros adormecidos, rezarei por vossas almas cegas, pobres ceguinhos. Amém!

(*Sai. O carrilhão soa alegremente nos confins do crepúsculo*).



PARA BONECÓS

## O NASCIMENTO

NATAL POPULAR DE LIÈGE



I quadro

(Entra JOSÉ à esquerda e atravessa a cena. Bate à porta de Maria)

JOSÉ

— Como sei que Maria é sózinha e é uma boa mulher, vou pedir que me dê a sua mão. Com Maria, serei feliz. (chama) Maria! Maria! Vizinha!

(MARIA aparece)

MARIA

— José! José, meu vizinho!

JOSÉ

— Maria, sei que há muito tempo você vive só e não tem ninguém que a console... pela primeira vez, conceda-me a sua mão!

MARIA

— Não, José. Sou moça e quero continuar assim. Boa tarde!

(Ela dá as costas e sai sem dizer mais nada)

JOSÉ

— (Gemendo de dor) O! meu Deus, fui recusado. Mas... vou chamá-la segunda vez. Maria! Maria! Minha vizinha!

(MARIA entra)

MARIA

— José! José, meu vizinho!

JOSÉ

— Maria, pelo amor do Deus Poderoso, conceda-me sua mão em casamento. Somos órfãos de pai e mãe! Faremos um bom par juntos.

MARIA

— Não, José! Fiz voto perante Deus e perante os homens de não me casar nunca. Boa tarde, José.

(Ela sai)

JOSÉ

— (triste) Recusado novamente!

(Vai sair quando desce um anjo e diz a José, que se atira a seus pés)



- O ANJO GABRIEL** — José! José! filho de Davi! Deus ordena que vás procurar Maria pela terceira vez. Ela dará ao mundo um filho que será feito de tôdas as santas perfeições. Vai, José!
- JOSÉ** — Obrigado, meu bom Anjo.
- (O ANJO voa. José sai pela esquerda no momento em que Maria aparece à direita)
- MARIA** — Talvez com José seja possível. Mas não posso lhe dar minha mão sem o consentimento de Deus.
- O ANJO** — (reaparece) Maria! Maria! Eu te saúdo. Maria, cheia de graça, o Senhor é contigo e Jesus, o fruto de teu ventre, é bendito! Maria! Deus ordena que aceites José como espôso. Nada temas, Maria, pois obterás a graça diante dêle. Porás no mundo um filho a quem darás nome Jesus, porque êle será grande e será chamado a salvar o mundo.
- MARIA** — (ajoelhando-se) Como pode ser assim, meu bom Anjo? não conheço...
- O ANJO** — Maria, o Espírito-Santo te cobrirá com sua sombra. Pelo seu poder, terás no seio o filho do Altíssimo.
- MARIA** — Sou a serva do Senhor e tudo se faça segundo a vossa palavra!
- O ANJO** — Assim que aceites José, irás a Belém visitar tua prima Isabel que está no momento em estado muito interessante.
- MARIA** — Eu vos agradeço, meu bom Anjo.
- (O ANJO desaparece. Maria entra à direita. José aparece a E.)
- JOSÉ** — Maria! Maria, minha vizinha! (Aparte) É na terceira batida que aparecem os donos.
- MARIA** — (Aparecendo) José! José, meu vizinho!
- JOSÉ** — Maria, pelo Deus vivo, me aceita em casamento!
- MARIA** — José, eu te aceito!
- (Os dois entram em casa de Maria, sem maiores formalidades. Logo depois Maria sai só, e atravessa a cena dizendo)
- Vou visitar minha prima Isabel.
- (Ela sai pela esquerda e entra um momento depois pela direita. Está em Belém. Ba'e e Isabel aparece)
- ISABEL** — Eu te saúdo, Maria, cheia de graça, o Senhor é contigo! Que acontece que a mãe de meu Deus se digna de vir à minha casa?
- MARIA** — Minha alma glorifica o Senhor. Isabel, e meu filho é cheio de alegria à lembrança de suas perfeições.
- ISABEL** — Entra, Maria.
- (Elas entram e, alguns minutos após, Maria sai dizendo)
- MARIA** — Eu te deixo, minha prima. Vou rever José, que me espera com grande impaciência.
- (Ela sai à direita e entra à esquerda e vai bater à direita)
- Sou eu, José!
- (Entra à direita. Chega um arauto e tocam)



- ARAUTO** — (Gritando) Fazemos saber que todo aquêlo casado recentemente deve se apresentar em sua terra natal!
- (Sai. Tocam novamente e ouve-se o Arauto repetir longe a leitura do decreto. José e Maria aparecem)
- JOSÉ** — Maria, você ouviu?
- MARIA** — Ouvi, José. Temos que partir para Belém!
- JOSÉ** — Vamos, Maria.
- MARIA** — Vamos, José.
- (Saem à esquerda e entram à direita Estão em Belém)
- MARIA** — José! José, estou tão cansada que não posso mais...
- JOSÉ** — Bem, Maria, vou bater na porta desta casinha.
- (Bate e um homem aparece à janela)
- HOMEM** — Olá! que é? Ah, é você? Espere um pouco, que já vou. (Aparece em cena) Bom dia, bom dia, meus bons pastôres. Que querem?
- JOSÉ** — Queremos saber se há meio de conseguir pousada. Maria está tão cansada que não consegue ficar em pé.
- HOMEM** — Minha boa gente, o que me pedem é impossível. Tudo está cheio de alto a baixo, o sótão e o porão estão cheios.
- JOSÉ** — Obrigado, bom homem, fica para outra vez.
- HOMEM** — Está bem compadre.
- (Volta-se e entra)
- JOSÉ** — Bem, vamos adiante.
- MARIA** — Sim, José, mais depressa, sinto que me vou!
- (Saem à esquerda e entram à direita. José bate à mesma porta. Um camponês (xx) aparece e cumprimenta os visitantes)
- O CAMPONÊS** — Bom dia, bom dia, bons patriotas. Que há?
- JOSÉ** — Meu amigo, poderá nos dar hospitalidade?
- O CAMPONÊS** — Escute, vovô, está difícil aqui... Tôda a casa está cheia de cima abaixo. É que hoje é dia da feira de Belém e veio muita gente. É isto, você chegou um pouco tarde.
- JOSÉ** — Sabe, amigo, nós não somos exigentes.
- O CAMPONÊS** — Bem! vou lhes dizer. Tenho ainda alguma coisa, mas talvez vocês não queiram. Tenho o estábulo. Não é grande coisa, sabem. Tem um muro caído e outro que vai ruir, mas mesmo assim é melhor que na estrada. Pelo menos estarão abrigados.
- JOSÉ** — Então, Maria?
- MARIA** — Eu aceito, José.
- JOSÉ** — Entremos. (Desaparecem à esquerda. Após, José sai e diz gravemente.) Meu Deus! Meu Deus! que descubro? Maria que está num estado interessante! Que fazer? Vou-me embora... vou buscar minhas coisas e a deixo...
- (Neste momento O ANJO aparece. José ajoelha)



**O ANJO**

— José! José! Por que temes? O que Maria traz em seu seio é obra de Deus por graça do Espírito Santo. Ela porá no mundo um filho a quem darás o nome de Jesus, porque êle será grande e semelhante ao pai. Ele virá para salvar o mundo...

**JOSÉ**

— Obrigado, Anjo.

(**JOSÉ entra e O ANJO desaparece. Ouvem-se os pastôres guiando os rebanhos e, sem mudança de cenário, estamos num vale**)

**OS PASTÔRES**

— Bichos sujos...  
Vão andar, agora? Brr.  
Que é isso?  
Que é isso?  
É o Anjo!  
Ajoelhemos!

(**Fazem o sinal-da-cruz**)

**O ANJO**

— Pastôres do vale! Venho vos anunciar a chegada do nôvo rei dos Judeus, o Salvador do mundo. Ide visitá-lo em Belém.

**UM PASTOR**

— Mas como havemos de reconhecê-lo meu bom Anjo? Pois é preciso que se diga que nunca o vimos.

**O ANJO**

— Ide até o fundo dêste vale e vereis o Menino deitado num estábulo.

**OS PASTÔRES**

— Obrigado, meu bom Anjo!

(**O Anjo desaparece e os Pastôres se levantam**)

Eis uma novidade, então. Muito bem! Recolhem os animais e vamos de pressa a Belém.

(**Saem, tangindo à sua frente o rebanho, que permanece invisível. Aparece uma estrêla.**)

**UM MAGO**

— Vamos, meus magos, sigamos a estrêla!

**OS MAGOS**

— (**Em côro**) Sim, sigamos a estrêla, meus magos! Sigamos a estrêla!

(**A estrêla desaparece**)

**UM MAGO**

— Eis que a estrêla desapareceu. Será aqui que o recém-nascido, rei dos Judeus, veio ao mundo?

(**Neste momento, aparece Herodes**)

**HERODES**

— Ah! bom dia, reis Magos, que novidade vê-los aqui!

**UM MAGO**

— Será que o senhor, bom rei Herodes, tem a intenção de ir adorá-lo?

**HERODES**

— Sim, meus reis magos, talvez. Boa viagem! reis magos.

**OS MAGOS**

Até logo, bom rei Herodes!

(**Herodes sai. A estrêla reaparece**)  
Eis a estrêla de nôvo. (**Saem repetindo:**)

Sigamos a estrêla, meus magos. Sigamos a estrêla!

II Quadro

**A MANJEDOURA**

(**Vê-se no meio da cena o Menino Jesus, repousando sôbre a palha da manjedoura. Em volta dêle um boi, um burro e um carneiro — menores, batendo nos joelhos de José. Grande quantidade de velas coloridas acesas. Batem à por'a. José responde:**)

**JOSÉ**

— Entrem. (**Os pastôres entram e se ajoelham diante do presépio.**)



**OS PASTORES**

— Que lindo!  
Que graça!  
Como é parecido comigo! É a minha cara! E está rindo para mim!  
Bom dia, menino! Que olhos lindos, que olhinhos tão bonitos!  
Que gracinha! Ah, se eu tivesse um menino assim...

(Finalmente, um pastor se levanta e se dirige a José)

**1.º PASTOR**

— Bom patriota, o senhor tem muita sorte de ter um filho assim tão bonito! Eu lhe dou um boi, que lhe deixo para aquecer os pés do menino.

**JOSE**

— Muito obrigado, pastor. (Sai o 1.º Pastor)

**2.º PASTOR**

— Eu lhe dou um burro. Guarde-o para divertir o menino.

**3.º PASTOR**

— Guarde também o meu carneirinho para alegrar o menino!

(Os pastores saem. Vê-se a estrêla aparecer, parar sôbre a lapinha e desaparecer de nôvo. Depois, ouve-se lá fora:)

**OS MAGOS**

— Sigamos a estrêla, reis magos. Sigamos a estrêla!

(Batem à porta)

**JOSE**

— Entre!

(O primeiro dos magos se apresenta e se ajoelha)

**1.º MAGO**

— Lindo menino. Como estou contente de ter chegado são e salvo! Infelizmente, não venho encontrá-lo carregado de riquezas, num palácio,

mas o encontro numa situação horrível! Mas, eu o adoro, lindo menino e lhe rendo tôdas as homenagens que lhe são devidas, e falarei disso a meu povo. (Levanta-se) Tome, bom patriarca, o único ouro que trago comigo, eu lhe dou, afim de que cuide do menino e assim que chegar à minha terra, lhe enviarei ouro e prata para ajudá-lo a criar o menino.

**JOSE**

— Muito obrigado, bom mago!

(O primeiro Mago sai, batem à porta.)

**JOSE**

— Entre!

(Entra o rei negro)

**2.º MAGO**

— Como, doce Salvador, bom Messias, é nesse estado que venho encontrá-lo? Numa manjedoura? Num estábulo, entre animais! Mas, mesmo assim, Senhor, nós o adoramos na sua simplicidade, como rei do céu e da terra. Deus Salvador, nós vimos a sua estrêla que nos apareceu no Oriente para anunciar a sua vinda. Não tenho, caro menino, nem ouro nem prata comigo, mas tenho mirra; e garanto que é a joia mais preciosa do meu reino, pois é tôda a minha riqueza. (Ergue-se) Tome, bom patriarca, eis a mirra.

**JOSE**

— Obrigado, bom Mago.

(Sai o Etiope. Batem).

**JOSE**

— Entre!

**3.º MAGO**

— Eis-me belo menino, diante de sua augusta majestade, grande rei do céu e da terra, nosso verdadeiro



Deus! Senhor, que tomou corpo e alma no seio desta santa mulher e que veio ao mundo de uma maneira singular, num estábulo de animais, em vez de nascer num palácio, entre príncipes, num berço de ouro e envolto em linho fino. É que quereis nos mostrar, com isso, que não amais menos a pobreza que a riqueza. Ao contrário, preferis os pobres, pois nascestes de uma pobre mulher. Eu vos adoro, doce Jesus e dou graças por todos os louvores que mereceis. Assim que volte ao meu país, falarei aos meus súditos. **(A José)** Tome, senhor, só tenho comigo êste incenso, mas lhe garanto que é a maior riqueza da minha terra. Queime-o em honra a Jesus.

**JOSÉ**

— Obrigado, bom Mago!

**(O Mago sai. Ouvem-se, fora, os magos em cântico)**

**OS MAGOS**

— Eis a estrêla de nôvo. Sigamos a estrêla, reis magos, sigamos a estrêla.

**(Assim que cessa o cântico, o Anjo desce e entoa um cântico de natal popular, que o público repete em cântico)**

PANO

(x) Êste auto de Natal, transcrito da revista **Nos Spectacles**, (n. 88, out./62) é representado tradicionalmente pelas marionetes de Liège, conforme texto taquigrafado, durante uma representação, pelo famoso folclorista R. de Warsage.

— Pode ser interpretado também por crianças.

(xx) O **Chanchet** no original é personagem-tipo das marionetes de Liège, como o Pulcinela é italiano e o Guignol é lionês. Não há espetáculo de marionetes sem êle. O Camponês é a personificação da farsa campesina, esparto, brincalhão, conversador e engraçado, de familiaridade desconcertante, aliando a bonhomia e a audácia, o burlesco e o sério.





## TEATRO POPULAR EM PARIS

*Thereza Cesário Alvim*

Por toda a França encontram-se hoje espalhadas as "Maisons de la Culture". Criadas e mantidas pelo governo francês, estas casas visam a despertar e alimentar o interesse cultural nas diversas camadas da população francesa — principalmente aquelas de menor poder aquisitivo que, por isso mesmo, costumam manter-se à margem da vida intelectual e artística do país.

A primeira "Maison de la Culture" de Paris acaba de ser criada, tendo como centro um teatro: "Théâtre de l'Est Parisien" (TEP). Situado em Ménilmontant, o TEP é o primeiro teatro daquele bairro onde nunca haviam sido vistos espetáculos de qualquer espécie (a não ser na base da improvisação). Embora seus diretores se queixem da falta de espaço, as acomodações do TEP podem ser, dentro de nossos padrões, consideradas luxuosas. Dentro de algum tempo, a casa deverá contar com salas especiais para cinema, conferências, exposições plásticas, bibliotecas, etc. Mas a sala de teatro que já existe é de primeira classe e está sendo bem aproveitada nos primeiros passos dessa "Maison de la Culture".

Ali são exibidos filmes de arte, apresentados concertos de música clássica e jazz, ouvidas conferências e, principalmente, montadas peças de bom teatro. Nos fins de semana, o público é convidado a comparecer ao TEP nas primeiras horas da tarde. O programa começa com cinema e termina com teatro. Terminado o filme, inicia-se a montagem do cenário diante do público que, nesta ocasião, entra em contato com os elementos da companhia teatral que ali se apresenta.

O TEP foi inaugurado em outubro de 63 e conta agora com treze mil aderentes dos quais dez mil moram no leste parisiense, isto é, numa zona considerada proletária. O aderente participa mais intensamente das atividades da "Maison de la Culture"; mas também o público das outras zonas tem presenciado os primeiros espetáculos do TEP, em vista das críticas muito elogiosas que lhe fizeram os comentaristas da imprensa francesa.

Em conversa com o Sr. Pierre Taupier, relações públicas do TEP, perguntei de que modo foram conseguidos, em tão pouco tempo, tantos espectadores permanentes. Explicou-me o Sr. Taupier que a companhia dramática "La Guilde", principal animadora do TEP, já se exibiu em Ménilmontant numa sala pequena e improvisada, há sete anos. Seu público, hoje entusiasta de teatro, foi conquistado aos poucos e à custa de muito esforço. A esses espectadores, automaticamente levados para o "Théâtre de l'Est Parisien", uniram-se outros atraídos por alguma propaganda feita através de sindicatos, clubes, escolas, etc. A variedade de espetáculos apresentados naquela sala contribuiu, naturalmente, para aumentar o interesse do público.

O Sr. Taupier é um homem de termos práticos. "O teatro — disse-me — deve funcionar como uma espécie de supermercado: o espectador, ao ver uma peça, deve ter vontade de ver outra, de comprar um livro do mesmo autor, de assistir a um filme sobre o mesmo tema, etc... Partindo de um espetáculo visto com interesse, o espectador pode desenvolver ao infinito sua vida cultural — dependendo, naturalmente, de sua própria capacidade intelectual e dos meios que tiver ao seu alcance. O papel da "Maison de la Culture" é, depois de despertar o interesse do público, facilitar-lhe ao máximo a ampliação do seu panorama cultural."

"O TEP — continua o Sr. Taupier — não é uma escola. Acreditamos que o homem deve e prefere aprender a pensar sozinho. Cada uma das peças aqui apresentadas é ligeiramente explicada no programa distribuído entre os espectadores: ali eles recebem também indicações sobre a obra do autor, uma pequena bibliografia com ela relacionada, etc. Esperamos que, dentro de pouco tempo, encontrem esses livros na própria "Maison de la Culture".

O "Théâtre de l'Est Parisien" parece-me representar um passo adiante no caminho da popularização do teatro, na França. Em fase ainda inicial, o TEP não pode ter as características de solidez que hoje apresenta o TNP. Mas quem se deixa empolgar pela platéia altamente participante do "Théâtre National Populaire" não deve esquecer que ela significa quatorze anos de um trabalho seríssimo, paciente e muitas vezes angustiante, como explica Jean Vilar. Também deve ser lembrado, no que diz respeito ao TNP, que um teatro situado no centro de Paris pressupõe, por parte do público vindo de bairros longínquos, maior gabarito cultural. A platéia do TNP, formada na sua maior parte por estudantes, foi atraída ao TNP, como o seria a uma grande capital, a uma cidade do homem moderno. Esses espectadores não precisaram ser "fisgados" em mares profundos; sua receptividade ampliou-se, naturalmente, em contato com a equipe de Jean Vilar — mas o acordo mútuo foi bem facilitado por um preparo intelectual, ainda que não especificamente ligado à arte dramática, que eles possuíam em grau pelo menos razoável. Simplificando: os estudantes, os jornalistas, os médicos, os professores, os técnicos, etc. que formam o público vibrante do TNP, não pularam de um auditório de TV para a platéia do TNP; não passaram diretamente da "Série Amarela" para Samuel Beckett; mesmo quando ignorantes da força do teatro, não viviam totalmente à margem da vida cultural de seu país.

O que hoje faz Planchon na "Maison de la Culture" de Lyon, e o TEP em Paris, é atrair para essa vida cultural, através do teatro, milhares de homens totalmente indiferentes a qualquer manifestação artística. Indiferentes por ignorância, como ficou provado, pois as adesões conseguidas pelo TEP em dois meses de existência mos-



tram que, uma vez acertada a dosagem inicial, o homem reconhece a necessidade e a eficiência das injeções de "saber" que lhe são oferecidas.

Para nós que tanta dificuldade encontramos em lotar nossos teatros, que mesmo oferecendo gratuitamente entradas para um espetáculo, não conseguimos, na maioria das vezes, atrair o número desejado de espectadores — sobretudo quando os queremos recrutar nas chamadas classes populares — o sucesso do TEP é quase um enigma. Procurando decifrá-lo na conversa que mantive com o Sr. Taupier, obtive a impressão de que a cultura está para o povo francês mais ou menos como a "boa vida" está para o povo brasileiro. Um escritor americano dizia, não me lembro exatamente quando e onde, que a diferença de mentalidade dos franceses e americanos, com relação à cultura, é causada pelos nomes das ruas das cidades onde eles crescem; enquanto as crianças francesas brincam em ruas chamadas Victor Hugo, Lamartine, Molière, etc., as americanas brincam em ruas apenas numeradas ou de nomes sem qualquer significação, não têm para brincar ruas chamadas William Faulkner, Herman Melville, etc. Realmente, tive ocasião de observar o quanto se procura ensinar o respeito e o amor pela cultura às crianças francesas. Em Paris, elas são levadas semanalmente pelos seus professores a museus e à "Comédie Française"; mesmo em cidades afastadas de centros culturais, como a pequena cidade do sul da França onde fiz meu terceiro ano primário, são os trechos dos bons autores que servem de leitura escolar — e os melhores pintores são conhecidos através de reproduções de suas obras. A música não é o forte do povo francês; mas, ainda assim, duvido que um ginasião de Paris ou das províncias desconheça o nome de Debussy ou de Darius Milhaud. Se a dureza da vida impede, quase sempre, essas crianças de levarem adiante seus estudos, se os homens se desinteressam por teatros e museus para os quais não têm tempo nem dinheiro suficiente, a semente plantada durante a sua infância tem vida longa no íntimo da mente desses homens. O TEP é um exemplo desse fato: levando o teatro a um bairro de gente aparentemente desinteressada em qualquer espécie de arte, recebeu excelente acolhida. O teatro deixou de ser, para eles, diversão de "gente rica".

A *Drama Conference* realizou-se de uma segunda-feira a um sábado, inclusive, e cada tarde era dedicada integralmente a um dos seguintes assuntos: a) Quem faz o teatro de hoje: o autor, o diretor ou o ator? b) Posições diversas do autor (engajamento vs. absurdo ou anti-realismo); c) O teatro e seus rivais: relações com cinema, televisão e outras artes interpretativas; d) Subvenção e Censura; e) Nacionalismo no teatro; f) O futuro do teatro.

O problema do **autor** foi o mais apaixonante dos temas discutidos (no Congresso de Drama, em Edimburgo — 1963), pois apareceu em quase todos os dias de debate.

Os problemas mais debatidos em torno de autor foram o do engajamento e o da **integridade** ou intocabilidade do texto na montagem do espetáculo. O primeiro a vir à tona foi o da intocabilidade do texto: Harold Clurman defendeu a tese de que há momentos em que o diretor precisa mudar o texto (de acordo com o autor, preferivelmente), por necessidade do espetáculo. Wolf Mankiewicz, cuja obra não é das mais significativas na Inglaterra atual, propunha que em todos os contratos de produção fique claro que cada palavra do autor é intocável, e foi apoiado com mais inteligência por Arnold Wesker. Peter Shaffer, também autor, pensa que o texto é de quem o escreve até o início dos ensaios quando, por intermédio do diretor, passa a pertencer ao ator, e que o autor precisa aprender a aceitar as novas maneiras de compreender sua própria obra que então possam aparecer; desde que sua intenção fique intocada, o texto pode ser submetido a alterações que a tornem mais clara.

Infelizmente, o ponto de vista do ator foi fraquissimamente defendido por Judith Andersen, que alegou que há momentos em que o texto tem de ser alterado "porque o ator não consegue dizê-lo como está"; e enquanto o crítico alemão Frederick Luft dizia nem poder compreender o problema,



pois na Alemanha Ocidental o texto é indiscutível, escolhido pelo dramaturgo e entregue a um diretor e a um grupo de atôres, cuja obrigação é encená-lo tal e qual, o brilhantíssimo Martin Esslin arrematava a discussão com a idéia de que há três tipos de teatro, o do autor, o do diretor e o do ator, e que o grande problema é saber a qual dos três pertence um texto, que deverá então ser respeitado na medida adequada.

O problema do engajamento não se fez esperar. As salvas de estilo foram dadas por Bernard Levin, crítico inglês, que iniciou o segundo dia de debates com um ataque ao teatro de realismo-socialista, que continha alguns argumentos válidos, mas que exorbitou largamente do que seria assunto em pauta, recaindo em primaríssimos ataques às esquerdas em geral. A grande maioria dos participantes, que se colocava à esquerda do centro, protestou; os poucos comunistas (exceção feita aos soviéticos, que nunca se manifestaram) quase trucidaram o desastrado Levin, que serviu apenas para garantir a vivacidade dos debates subsequentes.

O ponto crucial do problema do engajamento é o da definição do termo; há o grupo de extrama-esquerda e de afiliação manifesta e partidariamente comunista, que enquadra **engajamento** numa concepção político-partidária que torna o teatro instrumento de divulgação de uma determinada ideologia, e há todo um outro grupo de esquerda que prefere aplicá-lo a todo aquele teatro que se prende ao homem e à sociedade e seus problemas.

Na pequena publicação que servia, bem ou mal, de programa para aqueles que iam assistir aos debates, explica-se que Martin Esslin dividia o teatro contemporâneo em três grupos principais, a saber:

- realismo-social ou neo-realismo;
- épico ou brechtiano
- absurdo (com desculpas para os feitos do termo),

- que seria o teatro de imagens, metáforas poéticas, que retrata as incertezas que assaltam o nosso mundo, seja em ideologia, seja em estética.

Houve objeções a todas essas classificações, e realmente os debates tor-

naram-se interessantes pela atitude que tomavam os vários participantes ante sua posição para com o teatro e essas possíveis categorias, e a função do teatro na sociedade. Aqui vão algumas notas tomadas no momento:

ADAMOV: Os que dizem que o teatro engajado é ruim, porque procura fazer propaganda partidária do comunismo, são aqueles que só admitem um teatro anti-comunista.

John ARDEN: O teatro tem, antes de tudo, de ser teatral, seja ele engajado ou não, e tem a obrigação fundamental de estabelecer contato com o público. O teatro não pode mudar a sociedade.

Harold HOBSON (crítico): O teatro de Arden parece, como o de Ionesco, tender para o ritual.

WESKER (para Arden): Você nega a influência do teatro sobre a sociedade?

ARDEN: Não, mas o que acontece mais precisamente é que o artista, com seu gênio, reflete aquilo que está no ar naquela sociedade.

Harold PINTER: Quando se tem duas pessoas num palco, o que acontece é um drama social; se o que elas dizem é absurdo, o que temos é drama social absurdo. Como autor, o que eu procuro fazer é botar no papel um diálogo que seja metuculoso, preciso, verdadeiro, para depois transferi-lo para o palco de forma metuculosa, precisa e verdadeira.

ADAMOV: É preciso motivar o formalismo, juntar as duas coisas. Não esqueçamos que um dos fatores determinantes do teatro do absurdo ou de vanguarda, de duas pessoas num palco vazio, é o fator econômico: fica mais barato do que o grande teatro dos grandes poetas.

PINTER: É preciso acabar com a idéia de que só os brechtianos é que têm relação com a Vida, a Humanidade, o Bem etc., tudo com maiúscula.

ARDEN: Aprendi muito do meu **m**tier com Brecht porque ele sabe como tomar um tema de outra época e fazê-lo viver para nós; e ele sabe, porque vai até a essência primordial da significação desses temas.

Peter SHAFFER: O mau teatro do absurdo é aquele que ninguém entende, e o mau teatro engajado é aquele

no qual se ouve um sermão: as duas formas têm de ser relacionadas entre si e com a sociedade.

O que ficou sem dúvida patente nessa reunião é que não há autor que considere a sua obra independente da sociedade que o cerca; os conflitos aparecem apenas nas maneiras de cada um expressar a ligação existente.

## SUBVENÇÃO E CENSURA

A questão da censura foi uma das duas únicas a provocar uma votação específica em Edimburgo, sendo aprovada por unanimidade uma declaração dos componentes da Conferência contra toda e qualquer censura teatral. O primeiro orador da tarde foi George DEVINE, que tratou da questão da Censura e da Subvenção com aquela objetividade e clareza que foi possível apreciar no Brasil quando de sua visita, principalmente ao tratar dos problemas que tem enfrentado com a censura inglesa em seus oito anos de apresentação dos mais modernos autores ingleses no Royal Court. A objetividade de Devine foi contagiante e foi possível estabelecer cinco panoramas diversos sobre o binômio em questão durante a tarde: o inglês, o americano, o francês, o de países socialistas de grande subsídio estatal e, sem ressalvas, o de países socialistas de integral subsídio estatal.

Deixando de parte o fato de que todos os que usaram da palavra tinham um número elevado de histórias divertidas sobre a incoerência e a tradicional certeza de vista de toda e qualquer censura, podemos reduzir do seguinte modo as posições apresentadas:

Inglaterra e Comunidade Britânica: A subvenção teatral é pouca, limitada a alguns grupos, tende a aumentar (haja vista a recente criação de um Teatro Nacional de Londres) e a censura, raramente ou nunca é de natureza política. Via de regra a censura tem natureza moralizante em bases vitorianas e se prende repetidamente à proibição de determinadas palavras, seja por motivos morais, seja por recônditas influências da Igreja Anglicana, que é a religião oficial do país. Não existe codificação da dita censura, ficando a critério de cada Lorde Cham-



berlain nomeado pela rainha aprovar ou não o texto. Devine defende a posição de responsabilizar o próprio público pela censura: só por lei o quadro pode ser modificado, e só por um movimento iniciado pelo público junto ao Parlamento é que essa nova lei poderá ser passada.

Estados Unidos: Edward ALBEE confessou sua inveja da Inglaterra; em seu país não existe quase nenhum teatro subvencionado e não existe nenhuma censura oficial. Em compensação, o teatro tem de ser comercial e todos os habitantes da menor aldeia americana se consideram aptos a defender a moral e se tornar consores. Se houvesse um Lorde Chamberlain "pelo menos seria um só homem com quem se poderia argumentar e a quem se poderia culpar pela deformação dos textos. Existe também uma forma pior de censura, que é a dos produtores que se recusam a montar qualquer peça que julguem possa ofender esta ou aquela parcela da população. Se com subvenções do Governo o teatro se arrisca a enfrentar um problema possivelmente maior da censura, pode também ser menos comercial; é um risco que deve ser assumido.

França: Arthur ADAMOV diz que existem duas censuras, a oficial e a oficiosa, e que a situação era essa mesma antes do Governo atual. Para dar exemplo de como funciona o mecanismo, diz que sua obra **Paolo Paoli** não merece nenhuma censura oficial, mas que grupos que recebem subvenção foram discretamente avisados de que corriam o risco de perdê-la se montassem o texto.

Países de grande subvenção, não nacionalistas: Tanto a Suécia quanto a Alemanha Ocidental testemunharam no caso que qualquer forma de censura federal é desconhecida nos dois. A vida teatral é perfeitamente estável e os espetáculos se multiplicam, mas os autores são poucos e é inegável a existência da censura em nível municipal (oficiosa) na Alemanha. Mais grave do que isso, diz Martin WALSER, jovem autor alemão, é uma auto-censura voluntária por parte dos produtores (i. é., responsáveis pelos inúmeros teatros estaduais e municipais) e autores, sendo que tanto Walser quanto

Ossia TRILLING, que falou depois, consideram que esse tipo de censura pode resultar mais grave e castrante do que a que parte de outrem. Max FRISCH, declarando que nunca teve uma peça censurada em nenhum dos vários países onde foi vista sua obra, lembra que o aspecto bom da censura é que ela entra em conflito com os intelectuais que vêm conseqüentemente a público lembrar a todos os defeitos e limitações de seus Governos. De qualquer forma, defenderam todos a posição ideal: subsídio integral sem nenhuma censura.

Países socialistas de teatro estatal: Tanto da Iugoslávia quanto da Polônia, houve depoimentos que falam da boa elasticidade na censura teatral, e que quase todos os textos importantes contemporâneos chegam a esses países, mais cedo ou mais tarde, sendo que em ambos o realismo-socialista é em grande parte rejeitado por razões teatrais e estéticas. Infelizmente o representante soviético, que também falou, e que vem de um país onde existe uma nítida censura de forma e conteúdo teatrais, com muita ingenuidade ficou inteiramente por fora do assunto; fez um discurso preparado, lírico e inócuo, que falava da beleza da arte teatral e do talento de Stanislavski, mas que nem de longe tocava em subsídio ou censura.

Para quem conhece os caprichos, mistérios e ridículos da nossa própria censura, o problema é já surrado, mas a adequação dos dois problemas, subvenção e censura, é importante e necessita atenção; a necessidade atual de subsídios maciços para o teatro já é ponto pacífico, mas o Congresso de Edimburgo, nos longos debates que circundaram as posições acima descritas, sublinhou amplamente a igual necessidade de total liberdade do teatro, que não pode ser reduzido ao nível de mero veículo de propaganda.

(Do Jornal do Brasil)



# Movimento Teatral

## RIO DE JANEIRO

Nada de novo no panorama teatral carioca. Uma retrospectiva do ano de 1963 nos leva a constatar que o melhor espetáculo apresentado ao público carioca foi uma contribuição paulista, *A MANDRÁGORA*, de Maquiavel, pelo Teatro de Arena de São Paulo.

Com ótima direção de Augusto Boal e apresentando um bom conjunto de atores em que se salientava a excepcional interpretação de Fauzi Arap, *A MANDRÁGORA* foi apresentada no princípio do ano, durante algumas semanas, no Teatro Santa Rosa e recebeu, merecidamente, diversos prêmios do CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT) do Rio de Janeiro.

## 1963 — PRÊMIOS DO CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT)

Melhor espetáculo: *A MANDRÁGORA*, de Maquiavel, pelo Teatro de Arena de São Paulo.

Melhor direção: AUGUSTO BOAL, por *A MANDRÁGORA*, de Maquiavel.

Melhor ator: RUBENS CORREIA, em *A ESCADA*, de Jorge de Andrade, pelo Teatro do Rio.

Melhor atriz: FERNANDA MONTENEGRO, em *MARY-MARY*, de Jean Kerr, produção de Oscar Ornstein.

Melhor ator coadjuvante: ALBERICO BRUNO, em *O CÍRCULO DE GIZ*, de Bertolt Brecht, pelo Teatro Nacional de Comédia.

Melhor atriz coadjuvante: MARGARIDA REY, pelo conjunto de suas interpretações em *O CÍRCULO DE GIZ* e *OS DIREITOS DA MULHER*, de Afonso Paso, produção de Vasco Morgado.

Revelação de ator: FAUZI ARAP, em *A MANDRÁGORA*, de Maquiavel.

Melhor autor: FRANCISCO PEREIRA DA SILVA, com *O VASO SUSPIRADO*, apresentado pelo Teatro Jovem, com direção de Kleber Santos.

Melhor tradução: MANUEL BANDEIRA, por *O CÍRCULO DE GIZ*, de Bertolt Brecht.

Melhor figurinista: PAULO JOSÉ (*A Mandragora*)

Não foram atribuídos os prêmios de Revelação de Atriz e de Melhor Cenógrafo.

## SÃO PAULO

O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA festejou os seus 15 anos de existência com o sucesso sem precedentes de *Os Ossos do Barão* de Jorge Andrade, que quebrou todos os recordes de bilheteria da empresa. O papel principal da peça, que continua em cartaz, está entregue ao popular comico Zeloni.

O grande acontecimento teatral da temporada paulista foi, todavia, a ascensão do TEATRO OFICINA ao rol dos "grandes" com a encenação de *Os Pequenos Burgueses*, de Gorki, dirigido por José Celso Correia.

O grupo, que obedece à orientação de Ronaldo Daniel e Renato Borghi, parece ter atingido, com essa produção, um nível de amadurecimento artístico que mereceu rasgados elogios de toda a imprensa.

## SHAKESPEAREANAS

LONDRES (BNS) — Muitas cidades e vilarejos britânicos já prepararam seus programas para celebrar no dia 23 de abril do próximo ano, o IV Centenário do nascimento de William Shakespeare.

Algumas destas festividades se limitarão aos meses de abril e maio, porém as que deverão ser realizadas em Londres e muito compreensivelmente em Stratford-on-Avon (cidade natal do poeta) prolongar-se-ão até fins de 1964.



O Conselho de Belas Artes, de Londres, deu à publicação um amplo programa de comemorações que abarca desde uma temporada internacional no Aldwich Theatre (sede londrina da Royal Shakespeare Company) até peças musicais de grandes compositores que se inspiraram para seus trabalhos em obras do imortal vate inglês. Simultaneamente a estes acontecimentos, uma exposição ilustrará a influência exercida por Shakespeare nas artes.

A temporada no Aldwich Theatre compreende apresentações da Comedie Française, do Piccolo Teatro, de Milão, do Teatro Schiller, de Berlim. No Teatro Nacional (anteriormente sede do Old Vic) Sir Laurence Olivier representará "Otelo".

#### ÓPERAS E CONFERÊNCIAS

No Teatro Mermaid (construído no Rio Tâmsa entre as docas da City) serão encenadas "A Tempestade" e "Macbeth". Para o mesmo teatro preparou-se também um programa variado que terá como fundo a vida e a época de Shakespeare.

#### STRATFORD-ON-AVON

O Programa na cidade de nascimento de Shakespeare inaugurar-se-á a 23 de abril de 64 com a temporada do Royal Shakespeare Theatre, em cujo repertório figuram "Ricardo II", "Henrique IV" (partes I e II) e "Henrique V".

Richard Buckle, conhecido em toda a Grã-Bretanha por seu talento em levar a cabo exposições pouco comuns, preparou já para Stratford seqüências cinematográficas em branco e preto, quadros e vestimentas que deverão ser tão divertidas quanto instrutivas. Esta exposição demorará de abril a agosto, quando deverá ser então transportada para Londres.

Entre os outros festejos de Stratford figuram: a abertura do novo Centro Shakespeareano (23 de abril) e um festival de poesias (de julho a agosto).

Entre as celebrações mais importantes nas outras cidades contam-se: uma exibição de algumas obras da Biblioteca Shakespeare na Galeria de Belas Artes, de Birmingham; uma série de conferências na Universidade da mesma cidade (entre cujos oradores está J.B. Priestley); e uma temporada teatral e cinematográfica. Das festividades de Bristol destaca-se um programa teatral destinado a mostrar como se desenvolveu, historicamente, o gênero de obras em que Shakespeare se tornou imortal.

#### O ÚLTIMO DESCENDENTE DE SHAKESPEARE

Northampton tem um importante vínculo histórico com Shakespeare. Sua neta e última descendente, Lady Elizabeth Barnard, viveu em Abington Abbey, e em cujo cemitério seus restos repousam agora para sempre.

Entre os principais atos simbólicos a serem ali realizados, figura o plantio de uma amoreira no jardim da

casa de Shakespeare, em New Place, Stratford-on-Avon, por Sir Laurence Olivier. Em Northampton, serão também realizados uma exposição shakespeareana especial e a representação da peça "O Rei João".

Lincoln, tanto quando Northampton, é outra cidade inglesa que se orgulha de seus vínculos com Shakespeare. Ricardo II deu a espada cerimonial a Lincoln quando John de Gaunt — um famoso personagem de Shakespeare — era governador do castelo. A história deste último e de Catarina Swinford é um dos episódios mais fascinantes da história local.

Um dos grupos teatrais de Lincoln encenará "Ricardo II" como parte de um festival de três semanas. Outra produção interessante a ser ali encenada será uma antologia sobre o tema geral do mundo de Shakespeare, que deverá abarcar o trabalho do dramaturgo e poeta bem como incluir canções, bailados e comentários contemporâneos sobre o poeta.

#### NÓVO TEATRO

Um teatro que duplique seu tamanho da noite para o dia a fim de acomodar numeroso público e representar obras de alto luxo, é idéia do arquiteto londrino Elidir Davies, responsável por projetos semelhantes há mais de 20 anos.

Tal é o seu último trabalho arquitetônico para o Teatro Nacional de Gales, no Castelo de Cardiff, na Gales do Sul.

O novo teatro terá um teto móvel que poderá ser levantado ou baixado para variar o número de poltronas. Toda a operação mecânica, diz o arquiteto, executar-se-á em menos de 30 minutos e proporcionará ao teatro 1.500 assentos para produções de grande luxo, como óperas ou alternativamente, um auditório menor, com 300 poltronas, para peças teatrais mais íntimas, como dramas.

O teatro terá a forma de um leque e o cenário, um formato ovalado. Tanto o risco do traçado como os materiais de superfície dura empregados na construção, permitirão ajuste automático para uma acústica perfeita.

#### ZIEMBINSKI NA POLÓNIA

Notícias publicadas na revista "Le Théâtre en Pologne" (n.º 8/1963) nos dão conta de que, depois de sua chegada à Polónia em julho, ZIEMBINSKI já realizou diversas conferências abordando problemas da cultura brasileira e de que foi convidado pelo Teatro Stary de Cracóvia para dirigir uma peça brasileira moderna.



## LIVROS NOVOS

A Visita da Velha Senhora na Coleção Teatro Moderno da Agir

O QUE DIZ DÜRRENMATT SÔBRE

“A VISITA DA VELHA SENHORA”

“A Visita da Velha Senhora” é uma história que se passa numa pequena cidade, em alguma parte da Europa Central, escrita por alguém que não se distancia, em absoluto, dos seus habitantes e que não tem muita certeza de que procederia de modo diferente do deles.

Eu descrevo seres humanos, e não títeres, uma ação e não alegoria e apresento um mundo e não uma moral, como, de onde em onde, arbitrariamente, me atribuem; chego mesmo a não procurar confrontar minhas peças com o mundo real, porque tudo isso ocorrerá por si mesmo e de modo natural.

Eu escrevo movido pela confiança, em mim arraigada, que tenho no teatro na sua realidade material.

.....  
Clara Zahanassian não simboliza a justiça nem o plano Marshall ou, sabe-se lá, o Apocalipse; ela é tão somente o que é, ou seja a mulher mais rica do mundo, com condições, graças a sua fortuna, de agir como heroína de tragédia grega, absoluta, cruel, qualquer coisa como uma Medéia. É um luxo que ela se pode dar. A Velha Senhora, tem humorismo, e é impossível isso passe despercebido, pois guarda distância em relação aos homens, como a mercadoria que pode adquirir-se, e em relação também a si mesma. Possui além disso, um estranho donaire, um encanto perverso. No entanto, movendo-se da esfera humana, é ela qualquer coisa imutável, inteiriçada, sem mais possibilidades de desenvolvimento, a não ser para petrificar-se, converter-se num ídolo de pedra. É uma figura poética, bem como, o seu séquito, incluindo-se até os eunucos. Já que Clara não tem desenvolvimento, é uma heroína desde o primeiro momento, quem se torna herói é o seu antigo amante. Pobre e sórdido merceeiro, cai nas garras dela, sem o saber logo no começo e, culpado, é da opinião que a vida se incumbiu sozinho de apagar a culpa: uma figura de homem sem ideais, simples, em cujo espírito lentamente através do

mêdo, do pavor, surge qualquer coisa extremamente pessoal, um homem que experimenta a justiça de seu próprio ser, porque reconhece a sua culpa, e que se agiganta na morte (a qual não carece de um certo caráter monumental). Sua morte é, do mesmo passo, lógica e absurda. Somente lógica seria ela no reino mítico de uma antiga polis. Mas acontece que a história se passa em Gullen. Na atualidade. As voltas com os heróis, estão os habitantes de Gullen, homens como todos nós.

“A Visita da Velha Senhora” é uma peça má, mas justamente por isso, não deve ser representada de modo mau, senão, ao contrário, de modo mais humano possível, com tristeza, não com cólera, mas, também com um certo bom humor, pois nada prejudicaria tanto esta comédia, que acaba trágicamente, quanto uma excessiva seriedade.

O TEATRO, de Stark Yeung, em tradução de Barbara Heliodora, Editôra Letras e Artes

JOANA D'ARC ENTRE AS CHAMAS (2.<sup>a</sup> edição), de Paul Claudel, tradução de D. Marcos Barbosa, pela Coleção Teatro Moderno, de Agir.



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

	CR\$
Auto da Compadecida, de Suassuna .....	500,00
Bodas de Sangue, de F. Garcia Lorca .....	500,00
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca ....	500,00
A Harpa de Erva, de Truman Capote .....	500,00
A Longa Jornada Noite a Dentro, de O'Neill...	500,00
O Living-room, de Graham Greene .....	500,00
Natal na Praça, de Henri Ghéon .....	500,00
Pedreira das Almas e O Telescópio, de J. An- drade . . . . .	500,00
O Rinoceronte, de Ionesco .....	500,00
Yerma de Garcia Lorca .....	500,00
Joana D'Arc entre as chamas, de Paul Claudel.	500,00
A visita da Velha Senhora, de Durrenmatt....	500,00
Teatro Infantil, de Maria Clara Machado .....	500,00
Teatro (O Cavalinho Azul, A Volta do Camaleão Alface, e o Embarque de Noé), de M. C. Machado . . . . .	500,00
O Urso, de Tchekov .....	100,00
A Farsa do Advogado Pathelin .....	150,00
CADERNOS DE TEATRO — exemplar avulso.	150,00
Assinatura (4 números) .....	600,00