

# CADERNOS DE TEATRO





## CADERNOS DE TEATRO

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

Av. Lineu de Paula Machado, 795  
J. Botânico Distrito Federal

Diretor responsável :  
Maria Clara Machado

Redatores :  
Julia Pena da Rocha  
Rubens Corrêa  
Sônia Cavalcanti

Secretária :  
Maria Tereza Vargas

Tesoureira :  
Eddy Rezende

Composição : Anna Letycia



Há grande efervescência pela arte teatral no nosso país. Foi pôsto o levedo na massa. Sente-se que, de uma hora para outra, qualquer coisa vai surgir dêste movimento. E temos a impressão de que vai surgir tudo ao mesmo tempo: autores, diretores, casas de espetáculos, escolas de atores, teatro escolar, operário, centros dramáticos, etc.

Tudo o que se fez no sentido desta precipitação tem um valor histórico. Num país sem tradição teatral, resta-nos procurar caminho entre a lição dos nossos antecessores, a nossa própria experiência e a experiência importada. Está-se formando um teatro brasileiro da mistura destas experiências.

Estes CADERNOS DE TEATRO, que pretendemos publicar seis vêzes ao ano, representam o resultado de uma experiência vivida por um grupo de teatro amador. Por meio dêles, queremos "passar adiante", àqueles que começam a fazer teatro, aquilo que descobrimos e aquilo que aprendemos dos que foram e ainda são nossos mestres, na formação de um ESPÍRITO DE TEATRO.

Parece impossível "passar adiante" uma experiência vivida. O homem de teatro se faz no palco; entretanto, aproveitará bastante aos que se iniciam, os conselhos daqueles que passaram a vida tentando fazer o melhor possível desta arte tão complexa que é o teatro.

Creemos firmemente que não se faz teatro sem uma técnica de teatro — mas creemos também que esta técnica deve ser vivificada por um espírito de teatro. Com razão, dizia Dullin que "não são máquinas de fazer descer os deuses à cena que necessitamos no nosso teatro, mas de DEUSES".

Tomamos como motivo principal dêstes CADERNOS a frase: "Não se esqueça do interior do Brasil". Com isto queremos chegar àquele rapaz ou àquela moça do interior que **deseja** fazer teatro e não sabe como fazê-lo. O primeiro grande fantasma com que deparam os novos grupos é a escolha do repertório. Onde descobrir peças fáceis e boas de serem montadas por um grupo inexperiente? Procuramos remediar esta falha, criando nos CADERNOS a seção de repertório. Além da análise da peça, pomos à disposição dos leitores uma cópia de peça traduzida e mimeografada, a qual será remetida aos interessados, mediante pequena soma.

Procuramos dar de tudo um pouco: desde a formação corporal do ator, passando pela realização prática de um espetáculo, a técnica do palco, até a formação de uma cultura teatral e de um espírito de grupo.

Quase todos os artigos são traduções ou adaptações. Ainda não nos sentimos bastante adultos em teatro para emitirmos idéias próprias. Preferimos, nos CADERNOS, "passar adiante", adaptando para as nossas necessidades o pensamento e a experiência daqueles que nos ajudaram quando começamos.

Ficaremos satisfeitos se realmente êstes CADERNOS corresponderem aos desejos e às necessidades dos que pensam como nós.

No Brasil tudo que fôr esforço por uma cultura de profundidade, vale a pena ser feito.

M. C. M.



“Tôda representação dramática é obra comum do poeta, do ator

**E DO PÚBLICO.**

É preciso que a emoção do poeta, transmitida pelo ator ao espectador, volte do espectador ao ator, de modo que êsses três espíritos constituam um apenas: se a cadeia elétrica que os liga fôr interrompida, ainda que por um instante, não haverá mais harmonia. Sobrevém o cáos, — transeuntes aos quais dizemos coisas incompreensíveis e sem interêsse.

**PORTANTO**

em matéria de teatro é bom e aproveitável tudo que permita uma comunhão durável entre ator e espectador

**MAU E NOCIVO**

tudo o que se oponha a esta comunhão.”

**Théodore de Banville**



# COMO FAZER UM ESPETÁCULO

## O ANIMADOR

O animador teatral é o centro-orientador de toda companhia ou grupo teatral. Ele é quem geralmente promove o nascimento e a vida de um grupo, e sua ausência implica numa séria ameaça de morte.

Este elemento indispensável e raro tem a seu cargo a conservação do entusiasmo e a promoção da harmonia entre os membros do grupo: é ao mesmo tempo luz e adubo, incentivador e crítico, mágico e carpinteiro. O animador é, em suma, um triângulo equilátero, cujos três ângulos de forças iguais são: o entusiasmo, a obstinação e a honestidade.

### Onde encontrar o animador?

A necessidade de "fazer teatro" é a origem de todos os grupos: pessoas que gostam de ler, que vão muito ao cinema, aquele rapaz que declama poesias e a moça que canta música clássica — são os primeiros esteios do grupo em formação. Começa, então, a fase das grandes idéias. O rapaz de olhos tristes acha que deve montar "Hamlet"; já a mocinha bonitinha, com tendências ainda mais dramáticas, afirma que "A Dama das Camélias" é uma grande peça; alguém lembra um espetáculo de variedades; outro uma peça infantil e o rapaz de olhos tristes insiste: "afinal, Shakespeare é sempre Shakespeare..." e tudo recomeça.

São poucos os grupos que ultrapassam esta fase; e se por acaso o conseguem, é apenas para finalizar mais melancolicamente na segunda ou terceira peça. É, pois, antes dessa fase que o animador deve aparecer: será, talvez alguém com certa experiência teatral, ou um ou outro mais intuitivo, ou mesmo o rapaz de olhos tristes — se conseguir esquecer o seu "Hamlet" e começar a viver em função do conjunto. O certo é que em cada grupo que se organiza, o animador existe e deve ser descoberto; às vezes se oculta por uma questão de modéstia, outras vezes ele mesmo se faz eleger, e há casos de reconhecimento unânime de sua presença dentro do grupo.

Portanto, é uma questão de olhar em volta e procurar.

### O animador e a organização do grupo

Escolhido o animador, passa este a agir livremente ou com a colaboração organizada dos outros membros do grupo; a primeira coisa a fazer é a distribuição de pessoas em equipes, segundo as aptidões de cada um; equipe de costura, eletricidade, cenário, secretaria, bilheteria, publicidade e elenco.

A segunda e mais espinhosa ação, é a que se refere ao local: sala ou auditório para a instalação do grupo: é o momento em que começa a funcionar o triângulo equilátero do animador. Preferencialmente, o grupo deve ter ao menos uma sala inteiramente sua para reuniões, leituras de peças, ensaios, execução do guarda-roupa, etc... Os espetáculos seriam realizados, na medida do possível, em cinemas, auditórios particulares de colégios e hospitais. Caso haja a possibilidade de um auditório à disposição do grupo, estará resolvido o mais angustiante da questão, restando apenas a adaptação que o lugar deve sofrer para comodidade do público e dos artistas.



A meu ver, uma das causas do depauperamento da arte dramática é a fatal distinção que se fêz e o abismo insondável que se ergueu entre o que é endereçado à elite e o que somente serve para o povo. Só teremos teatro vivo o dia em que êsse divórcio terminar. Êle remonta há séculos. Boileau condenava em Molière o abaixar-se a fim de constituir as delícias da plebe. Êste mesmo Molière que apenas procurava as regras de bem alegrar o público, desde sua primeira visita à côrte, ao representar, não titubeou em arriscar frente ao Rei uma de suas pequenas farças, bastante crua, com que regalava os auditórios de província; êste mesmo Molière que permaneceu atualíssimo, o mais ativo de nossos antigos autores, percorreu por muito tempo o interior. Fiz a mesma coisa que êle durante muitos anos. Atingi nas cidadezinhas e nos campos um público verdadeiramente popular, ou melhor essa mistura de tôdas as classes, desde o lavrador até o fazendeiro, passando pelo funcionário e pelo farmacêutico. Público espontâneo, que tudo compreende, que sabe rir e se emocionar, que não receia aplaudir, que se entrega ao espetáculo, como o ator. Só em Paris essa fusão popular é impossível? Público difícil, dizem. Público estragado, acima de tudo; que não é sustentado por vontade alguma, que não é levado por nenhuma convicção, que passa, sem a mínima vontade, da mais vulgar chanchada, com a qual se diverte imensamente, às mais inumanas variações literárias.

Confunde-se muitas vêzes a qualidade do prazer dramático com a dificuldade que se tem em gozá-lo. Saboreia-se uma satisfação vaidosa por fazer dêsse gozo um deleite pessoal. Creio que isso é um êrro, e uma mesquinharia. A qualidade do verdadeiro prazer dramático, é ser repartido, multiplicado por mil ou mais, instantâneamente. O destino de nosso teatro não é o caminho do refinamento, nem do esoterismo. Vejo-o no caminho da grandeza e da universalidade. Não se vai duas vêzes a uma sala de espetáculo especialmente para se divertir ou se emocionar.

Emocionamo-nos, alegramo-nos com o que nos toca de maneira franca, direta, porque o que se buscou nos atinge, em nossa pessoa sensível, consciente. Para reagir, para participar, para protestar, para rir ou chorar, é preciso compreender. É preciso que todo mundo compreenda. Gostaríamos de fazer um teatro que fôsse, ou pelo menos que pudesse ser, compreendido por todos, tornando-se alimento, sem nada sacrificar à sua qualidade.

Essa qualidade é a mais profunda e de uma essência mais rara do que essa que se presta aos maneirismos da moda, às excentricidades e os preciosismos intelectuais. A originalidade real não passa de uma forma de sinceridade.



# MANDAMENTOS DO DIRETOR

Venerarás o poeta,  
servindo-o HUMILDEMENTE

Respeitarás teu público  
e teus atores IGUALMENTE

Não pensarás em ti mesmo  
mas em teu grupo ÚNICAMENTE

Jamais serás arrogante  
mas modesto e DEFERENTE

Não repreenderás os atores  
a não ser AMIGAVELMENTE

Se são maus, tu lhes dirás  
mas PARTICULARMENTE

Nada ordenarás  
não sendo concebido CLARAMENTE

Sempre darás o exemplo  
de trabalho HONESTAMENTE

Varrerás o palco  
se ninguém o fêz DEVIDAMENTE

Não te entregarás ao desânimo  
se quiseres vencer VALENTEMENTE



## MANDAMENTOS DO ATOR

Demoradamente estudarás teu texto  
para sabê-lo **PERFEITAMENTE**

Comparecerás aos ensaios  
à hora marcada **PONTUALMENTE**

Serás do diretor  
o servidor **OBEDIENTE**

Ouvirás todos os seus conselhos  
mas seus conselhos **SÔMENTE**

Treinarás teu corpo  
e tua voz **DIARIAMENTE**

Abster-te-ás da bebida  
se quiseres ser ator **REALMENTE**

Desprezarás glórias fáceis  
e os cabotinos **IGUALMENTE**

Alegrar-te-ás com o sucesso alheio  
e não com o teu **EXCLUSIVAMENTE**

Serás sempre disciplinado  
jamais tagarela ou **INSISTENTE**

Acolherás modestamente  
o louvor e os cumprimentos

Nota : Veja-se nestes "mandamentos" que Léon Chancerel compôs para seu grupo de comediantes, uma fórmula desprezenciosa de dizer verdades que de certo aproveitará (ou quem sabe assustará) aos que desejam ser diretores ou atores.



# TÉCNICA ELEMENTAR DO COMEDIANTE

Charles Dullin

Saber respirar bem, e, ao mesmo tempo, adquirir a ciência de usar a respiração.

Saber fazer-se compreendido, adquirindo, para isso, boa dicção.

A respiração é a base da boa dicção, da leitura inteligente, tanto quanto o é dos movimentos trágicos ou dos efeitos bem executados. Se você não dispuser de grandes meios, graças a êsse pequenino deus, êles serão suficientes para encher o maior dos teatros. Um trágico atleta de voz estertorosa poderá berrar a seu lado, mas é a você que escutarão. Sei que ao lerem isso vão dizer: "mas eu respiro tão bem!" Para um longo passeio a pé, talvez... Mas a respiração, para nós atores, será eficiente, não somente no dia em que a conseguirmos, mas quando dela soubermos nos servir. Observe um acrobata ao executar um número perigoso. Nunca refletiu sobre aquilo, no entanto, o instinto o guia... Sua respiração é semelhante à corda na qual se equilibra... Ora suspensa como se dela dependesse o equilíbrio — ora arrancada num impulso para um novo esforço... Um êrro e poderá morrer...

Eis porque o acrobata que não quiser morrer deverá pôr-se em dia com o pequeno deus que presencia o nascimento e a morte. Para nós atores, não existe morte humana, mas a dicção pastosa, a respiração cansativa para o espectador, o mal costume de apoiar-se numa palavra para sublinhar-lhe a importância, o "rosnar" do ator, não nos dando tempo nem possibilidade de compreender o que êle diz, a monotonia do colorido, a falta de equilíbrio e autoridade, o pânico absurdo, o nervosismo, a ausência de ritmo, etc.

Convença-se de que um texto tem necessidade de respiração tanto quanto você, para poder viver, e que, num bom diálogo de teatro, a respiração é tão necessária quanto a pontuação num texto escrito. Pegue um texto de tragédia, leia-o calmamente e sentirá os momentos em que a respiração se faz necessária. A tragédia, que comporta uma declamação nobre (não confundir com sonoridade abafada) permite a percepção da respiração como se fôsse uma partitura musical. Se, mais tarde, você fôr, dirigir, perceberá bem cedo o quanto a peça precisa da respiração, e tal qual o acrobata na corda, poderá despencar por falta dessa ciência elementar. Dirão: "para conversação diária de comédia de "boulevard", para o diálogo cinematográfico, não haverá necessidade dessas coisas". Responderei, então, que os grandes atores de "boulevard" conheciam êsse recurso admiravelmente, e, anteriormente, os do melodrama também. Não estariam totalmente de acôrdo comigo, na forma de expressá-lo; diriam que o instinto basta ao acrobata; mas não me iriam contradizer nem quanto à essência, nem quanto à necessidade dêsse estudo.



**Você só poderá tornar-se senhor de sua respiração após um treino preliminar de relaxamento geral.**

Procure encontrar um bom professor. Aproveite o que aprender, esforçando-se por controlar-se e sentir, pouco a pouco, sua respiração, dela tornando-se, então, senhor absoluto. Você deverá passar da respiração abdominal e intercostal à respiração de peito, conforme suas necessidades, jogando ora com uma ora com outra, dando a impressão de não haver nunca interrupção para tomar fôlego. Todo êsse trabalho exigirá tempo, paciência e, acima de tudo, constância, tendo sempre em mente o quanto lhe será útil no teatro.

## DICÇÃO

A dicção é, simplesmente, a arte de fazer-se bem entender, de dar às palavras seu peso e sabor, tudo sem esforço, com naturalidade.

Nada mais fatigante que o orador ou comediante que escarpela as sílabas. Reserve êsse esforço para seus exercícios privados, mas quando representar, não pense mais nêle. Se você tiver boa respiração, depressa chegará a conquistar uma boa dicção.

O método mais recomendável é o da leitura mecânica em voz alta. Mas não tome para seus exercícios Baudelaire ou Racine, nem Verlaine. Suplico que não os misture a essa cozinha, pois é uma verdadeira cozinha; as palavras devem ser mastigadas como a carne, para que mais tarde saiam mais leves de sua boca.

Faça três espécies de leitura mecânica: uma, articulando cada palavra, mastigando-as, remastigando-as, como acabei de dizer. A segunda, ao contrário, rápida, articulando com o maxilar inferior, que deve adquirir leveza e rapidez. A terceira deve consistir em uma leitura lenta, com a preocupação de bem colocar a respiração, nunca perder o fôlego e seguir escrupulosamente as regras da sintaxe. Nas três leituras, tome, desde o princípio, como ponto de apoio, as consoantes; exagere com força essa percussão das consoantes "como um gago". Esta imagem, meio ridícula fá-lo-á compreender melhor o que deve ser feito nos exercícios para não ser feito em cena. Não se preocupe com as vogais. As vogais, você sabe, são as patas traseiras de um cavalo, andam sempre; as consoantes são as patas dianteiras, é o importante para o amador. O ator convencional canta as vogais, salta de uma para outra, como o músico que não pode conceber a música senão na segurança dos acordes perfeitos; quando êsse canto se faz num alexandrino, que certamente é um belíssimo verso, mas de cadência bastante monótona, isso se torna insustentável para os ouvidos mais delicados. É a consoante que dá o tom à nossa língua falada. Isso garantirá a você uma boa dicção e colocará a sua voz. Se tiver coragem de consagrar todo dia o tempo necessário a êsses exercícios, os resultados não tardarão a coroar seus esforços.

(Extraído de "Souvenirs et Notes d'un Acteur" — tradução de Sônia Oiticica.)



# TEATRO GREGO

## Origens

Ao som de melodias tumultuosas, executadas em roda, honrava-se Dionísios, poderosos senhor da vinha e do vinho. Da vinha desaparecida no Inverno e na estação própria renascida, transformada mais tarde no fruto da alegria e do furor. O deus era exigente e terrível, e o culto misterioso como a própria renovação. De seus adeptos exigia-se exaltação e infortúnio, nunca um estado de calma. Daí a celebração em danças e cantos, cujas características tanto se diferenciavam das em honra a Apolo, deus da serena harmonia.

## Evoluções

Lendariamente fala-se em Arião, poeta-cantor, salvo das águas por um delfim, como sendo o criador do ditirambo (era assim o nome do poema) e em Suidas como o introdutor das "falas" entre os cantos; certo é que, ritualmente, outras experiências trouxeram mais: o culto a Demeter, por exemplo, cuja filha raptada desce aos Infernos, tornando depois à luz, trouxe, juntamente com elementos dramáticos (certas cenas do mistério eram evocações) a estranha meditação do homem frente ao seu destino. E no dia em que um dos componentes do côro, destacou-se dos demais, propondo um tema e a resposta alegre ou triste se fêz ouvir, houve esforço para o diálogo, e, propriamente, uma nova manifestação começava.

## Apogeu

Os homens chegam até os deuses. Contam-lhes suas histórias. "Muitos milagres há, mas o mais portentoso é o homem..." Preocupações há cinco séculos elaboradas caminham para uma alta forma teatral: indagações sobre o homem e sua condição.

## Local

O culto que a cidade rendia aos deuses em torno ao seu altar continua. Celebrado em fevereiro e março, depende dos magistrados a quem se pede um côro. Obtendo-o vão a concurso. As representações começam cedo. O povo no anfiteatro, ocupava o espaço que rodeava a orquestra (espaço reservado às evoluções do côro). Além, a cena: tablado de madeira, pouco elevado sobre o solo, comunicando-se com a orquestra por intermédio de um plano inclinado que auxiliava as movimentações do côro. O povo seguia com atenção a história de seus maiores. Havia uma linguagem comum. Outras cidades vinham a Atenas pagar tributos precisamente nessas ocasiões. Propositalmente. A grandeza do espetáculo fazia com que a vencedora cidade crescesse mais ainda.

## Poetas

Três poetas apenas chegaram até nós: Ésquilo, o mais antigo (525-457 mais ou menos) contemporâneo da guerra contra os persas, das glórias de Atenas, e do progresso da democracia, que despojada dos deveres sociais apossa-se



do que lhe resta: deveres religiosos. Perceberemos isso no teatro do aristocrata Ésquilo. Usando o passado legendário (não haverá temas novos) evocará o bem comum de uma raça. Setenta tragédias lhe são atribuídas, das quais trinta e nove coroadas. Delas conhecemos: "As Suplicantes", "Os Persas", "Os Sete contra Tebas", "Prometeu Encadeado", e a "Orestia". Ésquilo nos fala das culpas passadas, vindas antes e arrastando uma geração inteira, enquanto alguma impureza restar. Mas sobretudo nos fala da reconciliação: esforço "em busca da ordem e da beleza tranquila" — caráter essencial da arte grega e mesmo do pensamento da grande época. Há, vitoriosa ou não, uma tentativa de aproximação entre deuses e homens.

Sófocles: nasce entre 497-494 e morre em fins de 405, conhecendo, portanto, a democracia gloriosa. Com 50 anos, mais ou menos, vê Péricles tomar o poder, assiste à construção do Pathernon. De suas cem tragédias, sete nos ficaram: "Filotete", "Ajax", "Édipo Rei", "Traquinianas", "Eletra", "Antigone" e "Édipto em Colona". Com êle regride o côro. De verdadeiro protagonista, como muitas vêzes fôra em Ésquilo ("As Suplicantes", por exemplo) torna-se mero espectador. Os velhos de Colona, compadecem-se de Édipo, mas há tôda uma distância, a mesma que separa o homem piedoso do homem reprovado. Com isso as figuras isoladas ganham impulso, há enriquecimento de diálogo, mas a tragédia perde em grandeza e em seu caráter religioso. Ao lado da corajosa Antigone, aparecem também os mais fracos. Percebe-se a misteriosa fuga de heróis, o abandono a vida e um profundo desprezo pelo infrentar. Estranhamente, muitas vêzes o poderio do Destino cede lugar aos deuses mais humanos e menos divinos.

Eurípedes: é o último dos trágicos (485). Afasta-se da cidade, observando-a em curiosa meditação. Dêle comenta o comediógrafo Aristofanes: "Dionísios: Toma, ofereça também incenso. Eurípedes: Obrigado. Outros são os deuses a quem rogo". Pouco conformista em relação à religião, acusado de anti-patriótico, acaba, contudo, o ciclo de evolução esboçado em Ésquilo, e precisado em Sófocles, pouco a pouco rompendo os laços que uniam a tragédia ao ditirambo. Será a Eurípedes, porém, que outros trágicos mais próximos pedirão inspiração.

### Atores

Entre os poetas e os que ouviam: o ator. Diferente do atual. Misteriosamente "limitado" por vestes que lhe aumentavam, calçados que o elevavam e máscaras que lhe impediam qualquer espécie de mímica particular. Era objeto ritual. Presença real do personagem. Afirmação da palavra. Até o fim a tragédia será de essência poética, como religioso será seu espírito.

### Lição

Sentimento religioso e sentimento nacional misturavam-se a ponto de se tornarem um só. Tudo o que é particular é deixado de lado em proveito do **total**, sendo o teatro, então, **local de comunhão e exaltação coletiva**. O culto chegou até o homem. Rica experiência humana: heróis e deuses numa linguagem comum.

### Conclusão

O momento foi único. Reptí-lo impossível, copiá-lo muito menos. Experiências novas cortam o mundo em várias direções e o individualismo proíbe qualquer sorte de comunhão.

Um teatro que fôsse a consciência da cidade exigiria uma total definição do homem. Nos resta um testemunho de uma digna e bela fase da longa aventura humana.



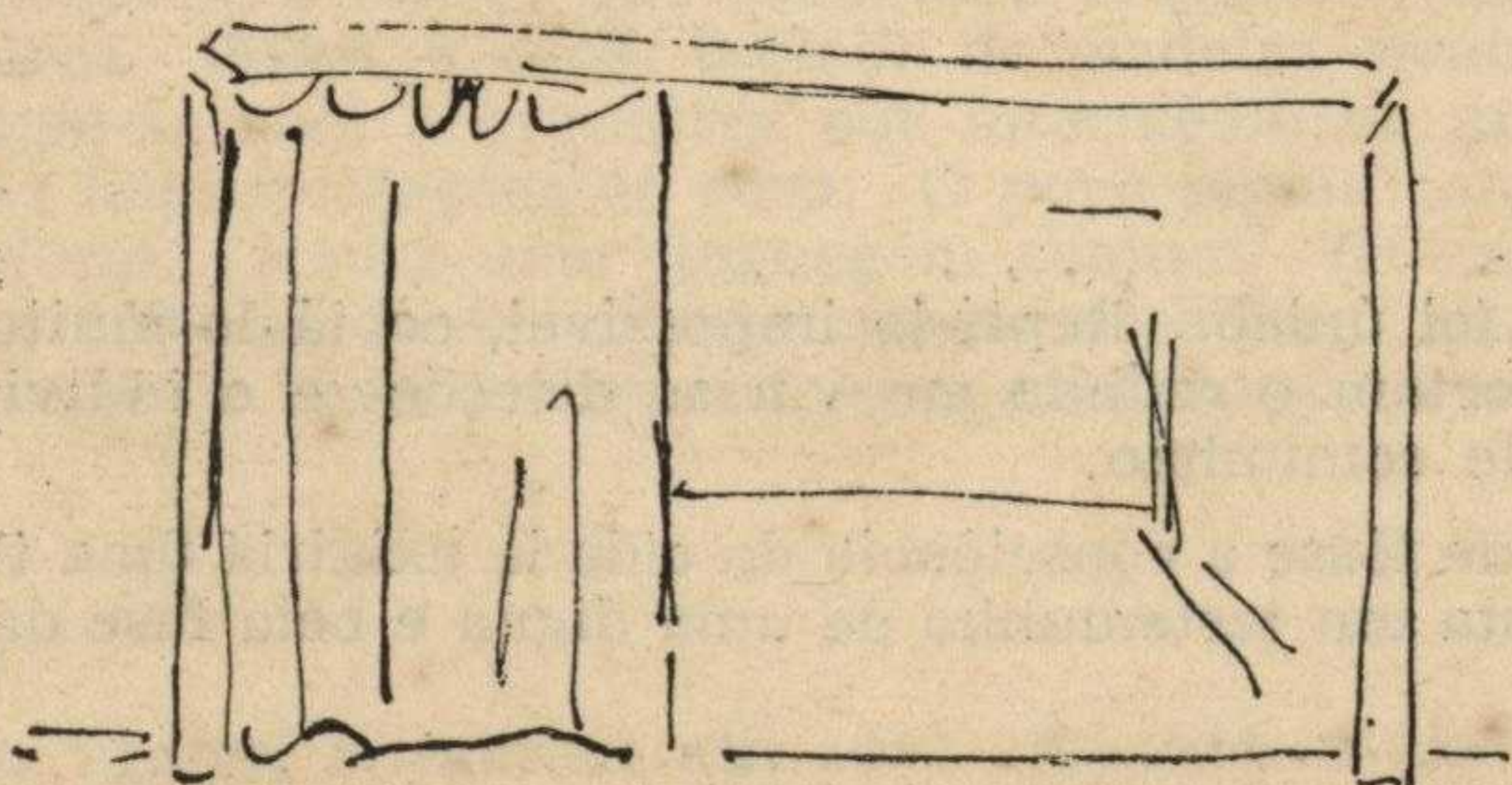
“No teatro o cenário representa um papel, mas somente um papel. Não o deixemos transbordar sobre a representação do ator, sobre o texto do dramaturgo ou sobre a plástica do encenador.”

**Jacques Copeau**

Teatro pode ser feito em qualquer local. Haja uma determinada separação entre os que falam e os que escutam e está formado o mistério. Essa separação é, naturalmente, um local mais alto para os atores; um tablado construído com táboas comuns ou caixotes arrumados.

Poder-se-á, no caso de a representação ser numa escola, usar o próprio estrado comum. Se êste fôr pequeno, juntá-lo a outro ou, então, uní-lo com o quadro negro. (Evidentemente se essa peça fôr de material sólido, o que também será o caso dos caixotes). No último caso dever-se-á usar suportes no centro.

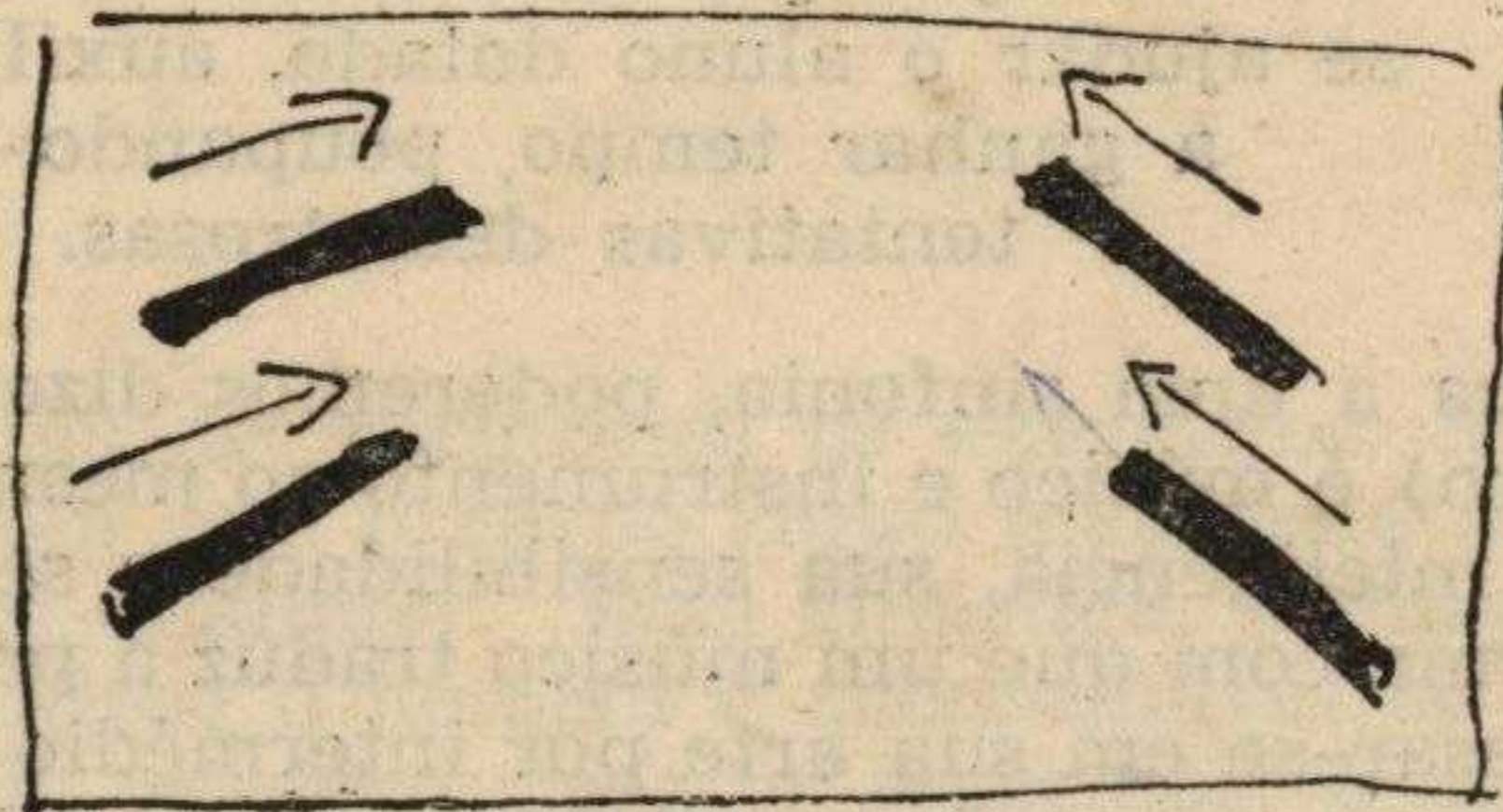
Para enquadrar-se a cena construir-se-á uma armação que deverá ser presa nas paredes laterais, no teto e na frente do tablado. Essa armação suportará também a cortina ou pano de boca. Êsse pano deve ser de tecido opaco. De preferênciam as cortinas devem ser em tons sóbrios (nunca estampados) para não desviar a atenção do expectador. Essa cortina é suspensa por argolas em cabos ou por grampos em traves compridas, tal qual cortina comum, movida por um cordão, cujo trajeto é feito por meio de duas carretilhas simples e uma carretilha dupla.



Não sendo possível nenhum desses recursos, use-se dois biombo de cada lado, que serão ainda bastidores improvisados.



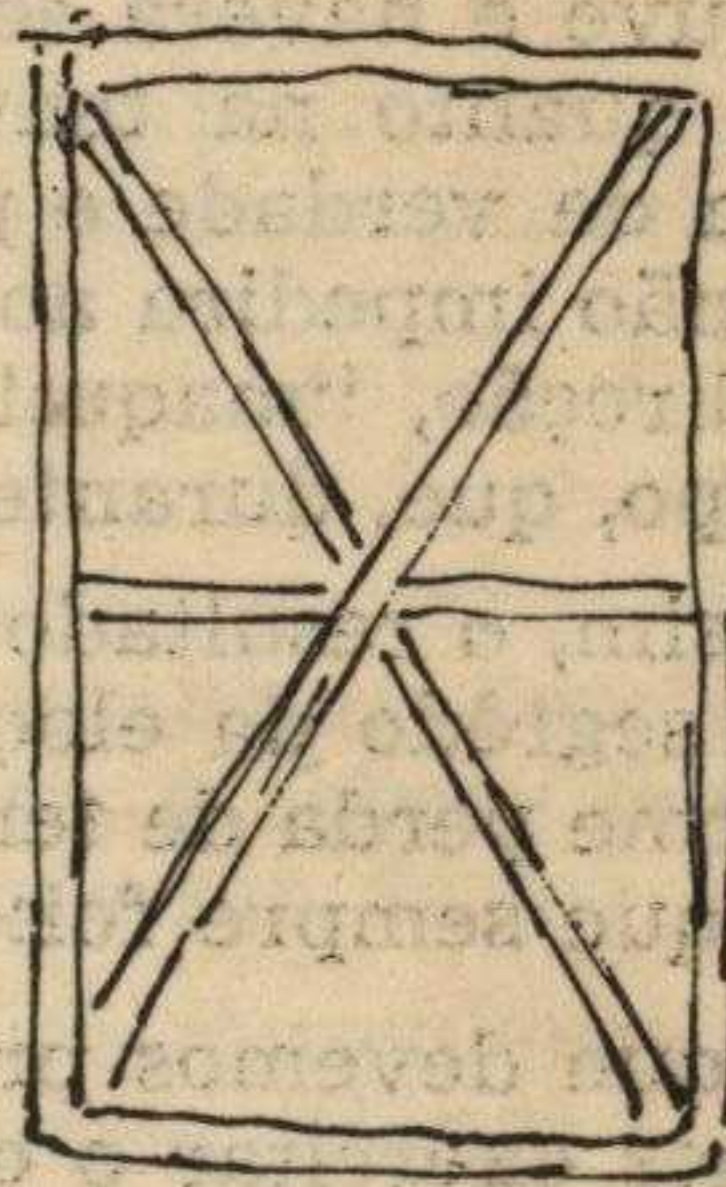
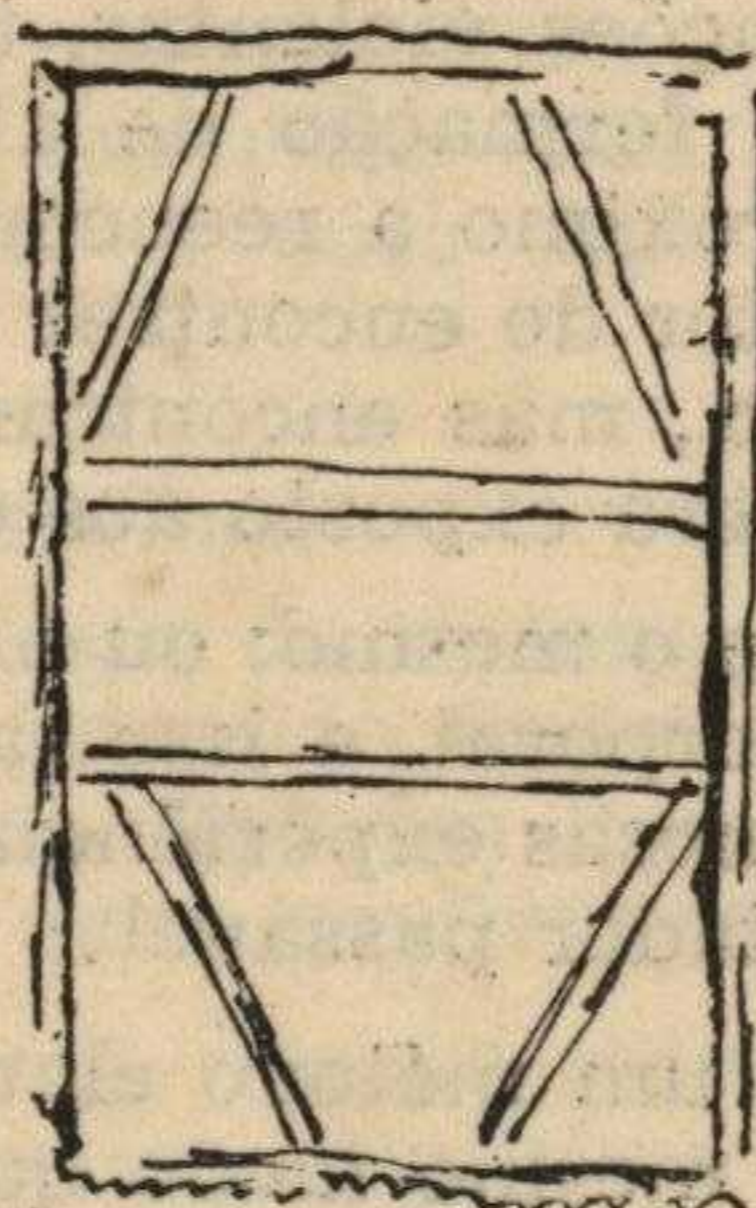
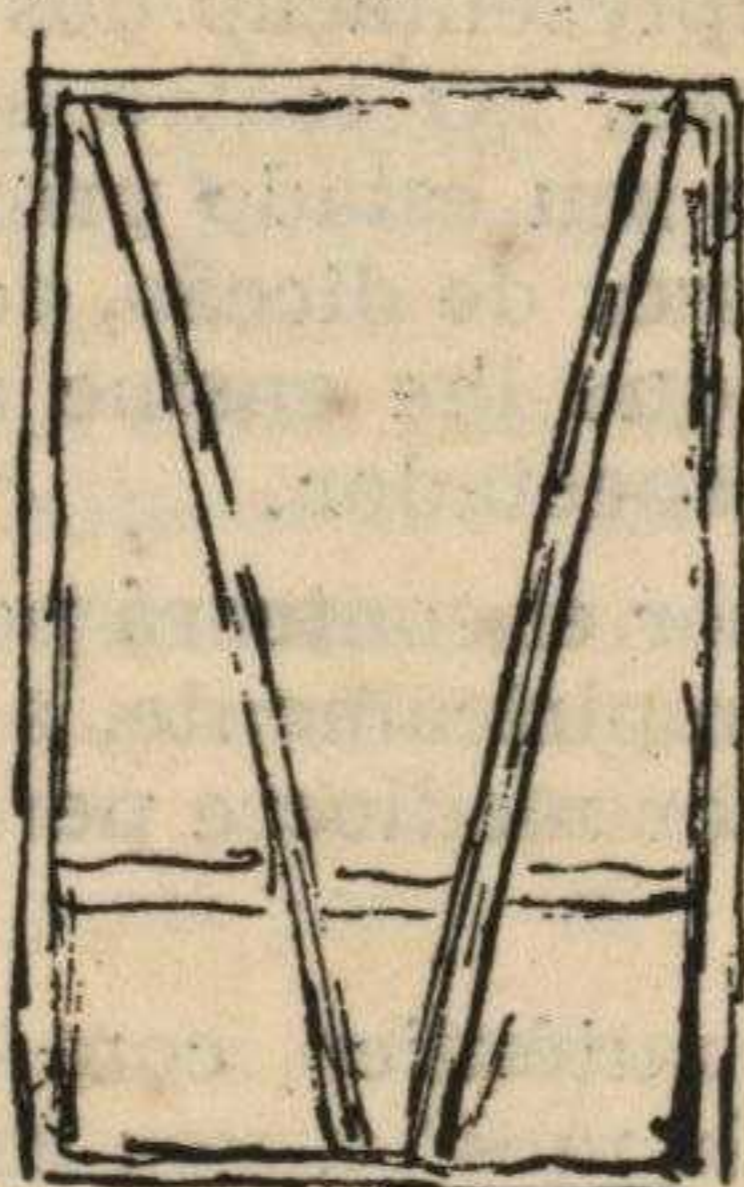
Dispondo-se, entretanto, de um palco, mas não de pessoa capaz de executar um cenário — pelo menos honesto — compor-se-á a cena de maneira sóbria e fácil. Prende-se ao fundo uma cortina, arrumada em gomos, com uma abertura central (se fôr necessária essa entrada). À esquerda e à direita colocam-se dois biombo, obliquamente dispostos.



Assim compõem-se a cena e facilita-se as entradas.

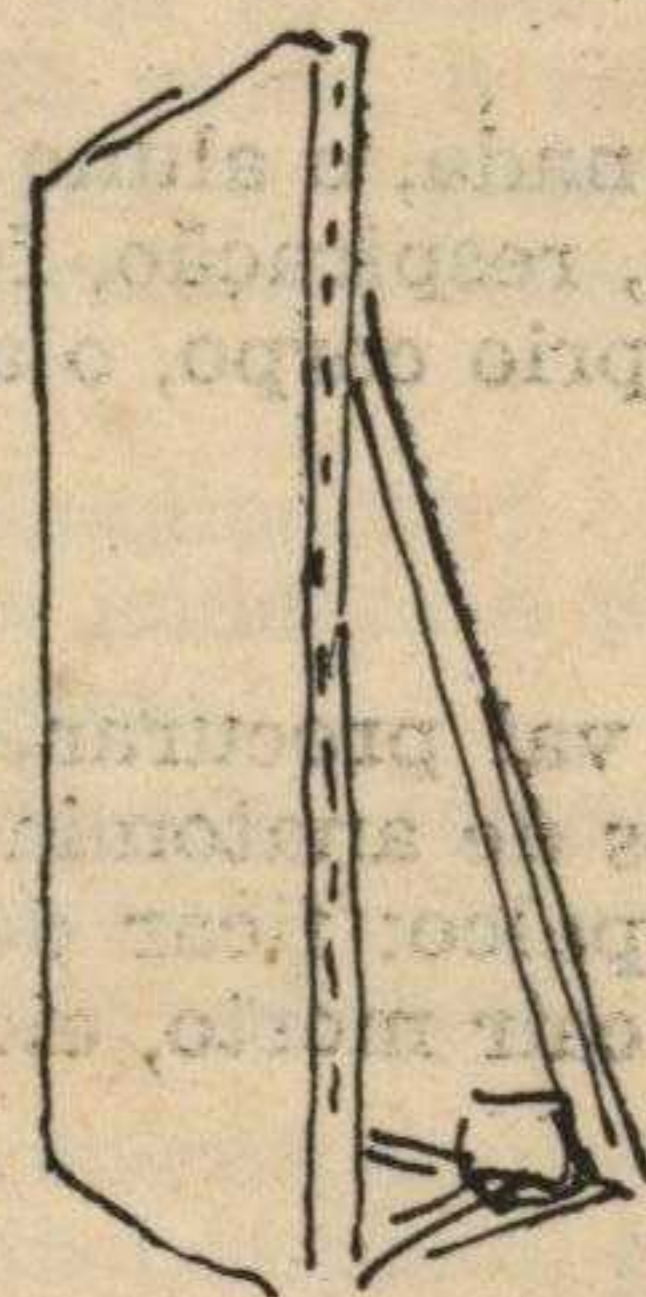
As côres dos tecidos que cobrirão os biombo devem ser neutras: preta ou cinza (que dará a sensação de ar livre). Deve-se comprar o material da côr exata que se deseja, a fim de evitar tintura, facilitando, assim, a construção do biombo.

(Alguns modelos de biombo)



O material indicado para a cobertura é o algodão pesado, que deve ser fixado com taxas nos quatro lados.

Quando o biombo não puder ser preso em qualquer parte, usa-se um peso grande na base.



O ambiente do cenário será composto depois com os elementos.



# A EXPRESSÃO CORPORAL

JAN DOAT

Não há lição que de talento. Mas pode-se ajudar o aluno dotado, auxiliando-o a ganhar tempo, poupando-lhe tentativas desastrosas.

Se compararmos a obra dramática a uma sinfonia, poderemos dizer que o ator, sob a direção do diretor, (maestro) é músico e instrumento ao mesmo tempo. Músico porque traduz, com sua inteligência, sua sensibilidade e senso artístico, um texto escrito da mesma forma com que um músico traduz a partitura. Instrumento, porque só poderá expressar-se em sua arte por intermédio da voz, da mímica e do jôgo de corpo. Desde que se expõe a outros homens, utilizando êsses elementos, faz teatro. Desaparecendo um só desses elementos, fará mímica, recitação ou dança. Tôdas as grandes obras dramáticas de todos os tempos e países exigem êsse "Jôgo integral". Não poderá ser grande ator aquêle que não souber usá-lo.

Sofremos ainda a nefasta influência de uma época que reduziu ao mínimo a noção de expressão corporal do ator. Encontramo-nos, na maioria das vezes, frente a um teatro literário, dito com habilidade, mas não representado.

Houve e haverá sempre reações violentas, tanto na apresentação dos espetáculos quanto na tentativa de formação de alguns atores. O teatro anda a procura da verdade e parece próximo a reencontrá-la, no seu estado primitivo. O que não impedirá ao aluno-ator de encontrar um professor de dicção, composição, direção, "maquillage", etc., mas encontrar alguém que lhe ensine a usar seu corpo, que, durante horas, será exposto aos olhos do espectador.

Assim, o resultado é sempre o mesmo: ou o grande ator encontrará por instinto o segredo da eloqüência corporal, e isso tateando, empiricamente, a preço de enorme perda de tempo e penosas experiências, ou o ator medíocre permanecerá o que sempre foi: um recitador passável.

O que devemos procurar é um método claro, lógico, autêntico, com o qual possamos exercitar o corpo, do mesmo modo que "trabalhamos" a voz com um manual de dicção.

Antes de mais nada, o aluno deve aprender a aperfeiçoar o mecanismo corporal: relaxamento, respiração, função de cada músculo. Tendo tomado conhecimento de seu próprio corpo, o aluno torna-lo-á servidor fiel de sua vontade.

Depois, então, vai procurar encontrar sozinho — ajudado pelos conselhos, desenhos, princípios de anatomia e pela estética — a solução para os problemas que o esperam no palco: ficar de pé, andar, parar bruscamente, subir e descer escadas, sentar-se, cair morto, etc.

Por fim, de posse de um corpo obediente, capaz de mover-se com facilidade o aluno enfrentará a expressão corporal propriamente dita: dará ao andar a expressão desejada: Harpagão não anda como Alexandre, que por sua vez não anda como Scapin. E ainda mais: Harpagão ou Scapin poderão, segundo as



circunstâncias, estar alegres, fatigados, caminhar na direção certa ou não... Essa "consciência do corpo" é que vai fazer com que mesmo imóvel, o ator conserve sua autoridade. (É próprio do grande ator saber calar-se, guardando toda a autoridade). O aluno vai obter isso com exercícios difíceis e apaixonantes com máscaras, mais tarde detalhados. (Entendamo-nos: não se trata de aprender a representar com máscaras, o que exigiria técnica especial, mas de forçar a pessoa a servir-se de seu corpo para expressar-se).

## Domínio do Corpo

Antes de iniciarmos os exercícios, lembremo-nos de que não se trata de fazer com que o corpo fique mais leve ou mais forte, por intermédio de uma ginástica qualquer. Essa ginástica, o aluno vai fazê-la sozinho; tudo que cultive ou embeleze o homem é aconselhável ao autor. Deve fugir, porém, de todo o exercício que endureça os músculos: é necessário uma musculatura alongada e não arredondada — o "box", e luta livre produzem músculos curtos e grossos; a equitação deforma as pernas e prejudica o andar; do tênis, pelo contrário, advém a rapidez do reflexo, a leveza; a natação é um esporte completo; a esgrima fortalece a presença de espírito, a precisão e os jogos de braço e peito.

Trata-se de dar ao corpo maior expressão, de aperfeiçoá-lo como instrumento, e de fazer cada músculo ou cada grupo de músculo independente um do outro. Da mesma forma que a mão do pianista, ao fazer o exercício, não se torna crispada, nem os outros dedos saem da posição, quando o dedo anular é erguido o mais alto possível.

Relaxamento — Antes de exercitar cada parte do corpo, é preciso obter dele um relaxamento completo. É para algumas pessoas mais difícil do que se possa pensar.

Eis como fazê-lo :

Deite-se no chão e feche os olhos.

Relaxe os músculos do pescoço, do abdomen, das pernas, de tal modo que o cotovelo, a mão, o joelho, o pé, quando forem levantados possam tombar como qualquer objeto ou coisa morta. Sob um ligeiro impulso, a cabeça deve rolar como uma bola. E o abdomen deve ser flexível a uma pressão da mão.

Com o relaxamento completo, vamos obter o repouso muscular e nervoso imediato e absoluto. Pouco a pouco adquiriremos o poder de relaxar a vontade, não somente deitado, mas de pé ou sentado.

Graças ao relaxamento, cria-se o melhor clima para se "trabalhar" um papel, para se receber da personagem procurada as mais profundas sugestões que não dependem da habilidade do ator. No palco, o relaxamento produz o domínio de si próprio, a respiração livre. Sei de um grande ator, também diretor, que momentos antes de seus atores entrarem em cena, bate-lhes não mãos crispadas, fazendo com que as relaxem.

Há duas maneiras de conseguirmos o relaxamento :

- 1 — consiste em trazer os calcanhares às nádegas e projetá-los depois ao longo do assoalho, o mais longe possível.
- 2 — "exercício do caixão" — com os músculos relaxados, fazer de conta que se está deitado dentro de um caixão. Súbitamente procurar desprezar as tábuas em todas as direções, retesando os músculos.

No fim de três segundos relaxar e depois recomeçar, duas ou três vezes.

Uma vez que se obtenha um relaxamento completo, poder-se-á, cada vez mais facilmente, conseguí-lo nos próximos exercícios.



# JOGOS DRAMÁTICOS

## *Teatro feito por crianças*

Existe um teatro **para** crianças e existe um teatro **feito por** crianças. O teatro **para** crianças, a nosso ver, deve ser feito por adultos desde que tenha como finalidade um espetáculo. A escolha de peças, a montagem, a duração, a maneira de de representar para crianças é assunto para um artigo futuro. No momento queremos apenas tratar do teatro **feito por** crianças.

O teatro feito por crianças deve ter por única finalidade educar e distrair as crianças. Deve ser, portanto, uma atividade interna, nunca um espetáculo, uma maneira de pais e professores exibirem seus filhos. Todos nós já passamos por festinhas de fim de ano, onde debaixo de fantasias caríssimas e incomodas as pobres crianças exibem, depois de cansativa espera, gracinhas decoradas, sorrisos falsos e gestos ainda mais falsos.

Enquanto o método de ensinar a somar, a comer, a brincar, a aprender, enfim, tem evoluído tremendamente nestes últimos tempos, as representações escolares continuam com o mesmo mau gosto importado do comêço do século; nossas avós, nossas mães, nós e nossos filhos, ainda dizemos as mesmas poesias melosas fazemos os mesmos passinhos de ballet vestidos de borboletas, e terminamos a festa com as mesmas apoteóses à mãe ou a virgem Maria!... É uma pena que depois de um ano de aplicação de métodos modernos de pedagogia, (viva nossos professôres!) o ano escolar termine sempre com uma lição pública de mau gosto! A criança deixa o primário e vai repetir a mesma coisa no ginásio, incentivada sempre pela completa ignorância dos mestres em assuntos de representações dramáticas. Claro que a culpa não é de ninguém! Aprende-se tudo nas escolas menos a **se expressar**.

Os professôres ficam completamente perdidos quando vem chegando o fim do ano e não podem fazer outra coisa (não existe nada sôbre o assunto) senão repetir o que aprenderam e o público complacente dos pais toma de novo borboletas, acordeons e apoteóses às mães...

As festinhas **obrigatórias** de fim de ano lucrariam muito se os professôres praticassem com seus alunos JOGOS DRAMÁTICOS.

Conte uma história para um grupo de crianças e faça-as representá-la. Exija a maior seriedade para que o jôgo não degenerem em bagunça e verá que fonte maravilhosa de observação da personalidade infantil, de desenvolvimentos das possibilidades de expressão, de espírito de observação e de educação da imaginação. Num jôgo dramático a criança expandindo-se e divertindo-se livremente estará, ao mesmo tempo, se educando. Pelos jogos de expressão espontânea o professor, seja ensinando geografia, botânica, ritmo ou dicção, estará desenvolvendo no aluno um sentido artístico e social, além de estar colaborando na formação do caráter.

Como qualquer jôgo, os jogos dramáticos exigem contrôle, observação, espírito de equipe, equilíbrio, lealdade. Observando as crianças durante o jôgo, o professor descobrirá facilmente o tímido, o sensível, o exibicionista, o desordeiro, o "leader", o superficial, o brigão, o vaidoso, etc., etc.

Os jogos de expressão espontânea são tantos quantos os professôres puderem imaginar.

Desde as dramatizações de histórias conhecidas até os jogos de expressão vocal, corporal, as marchas ritmadas com tambor, identificações com os animais, com os elementos etc., etc.



Daremos em cada número destes "cadernos" alguns temas para dramatizações. Tôdas poderão ser feitas por crianças, por adolescentes, por alunos de teatro, por atores, etc.

Garantimos que quando chegar o fim do ano e o professor tiver que apresentar seus alunos para exhibições públicas, haverá muitas idéias novas, e a criança se sentirá muito mais à vontade para representar qualquer coisa criada por ela mesma, com roupas improvisadas, com material simples e de grande efeito (assunto que será tratado em outro artigo). Até o eterno piano, tocado pela especialista, poderá ser substituído por instrumentos de percussão tocados pelas próprias crianças.

### *Alguns jogos dramáticos*

Para o Dia da Árvore. O professor conta a história de umas sementinhas que foram plantadas num campo. Com o calor do sol, a seiva da terra e a água que o jardineiro regou ou a chuva que Deus mandou, a sementinha vai-se desenvolvendo devagarinho, tão devagarinho como o andar de um ponteiro de relógio. Depois, já crescida a árvore dá frutos, dá sombra, dá lenha. Os homens vêm colher frutos, tomar sombra e levar lenha para os seus fogões. Cumprida a sua missão de árvore, ela vai murchando de novo, até voltar à posição de sementinha. Esta história simples pode ser desenvolvida ao máximo. Os personagens podem ser tantos quantos forem preciso para ocupar as crianças. Uma ou mais árvores, o sol, o jardineiro, os lenhadores, as moças que colhem frutos, os trabalhadores que vierem buscar sombra etc... Este jogo deve ser feito sem palavras, somente a ação sendo desenvolvida num ritmo lento para a árvore e mais acelerado para a passagem dos outros. O sol deve permanecer o tempo todo. **Ritmo:** Fazer as crianças andarem num determinado ritmo interior. Com a ajuda de um tambor pedir que elas andem alegres, tristes, com medo, com despreocupação, atrasadas para a escola, sentindo determinada dor, sentindo-se perseguidas, indo ao encontro de qualquer coisa agradável, etc.

Dar um ritmo determinado no tambor e fazer as crianças comporem uma ação que se enquadre naquele ritmo. Por exemplo o ritmo de um jogo de ping-pong é bem definido. São batidas sempre iguais. O ritmo de uma pessoa escrevendo à máquina já tem uma parada mais alongada que é quando o dactilógrafo empurra o braço da máquina. O ritmo de um homem lavando arroz numa bateia poderia ser feito com três batidas iguais, uma alongada (que é quando ele joga o arroz) e outra rápida (quando volta o arroz). Podem ser criados também, passos abstratos de dança, conforme a imaginação dos alunos. O jogo deve ser feito por equipes. Depois de dado o ritmo cada grupo vai para um canto compôr sua ação.

M. C. M.



# O QUE VAMOS REPRESENTAR ?

## O MOÇO BOM E OBEDIENTE

Autor : Betty Barr — Could Steves

(Tradução de Cecília Meireles)

Peça em um ato.

**Análise :** Um jovem recém-casado, tendo perdido o pai, viaja sozinho até a cidade de Kioto para distrair seu espírito magoado. Lá, encontra o mercador que vende espelhos; ao ver seu rosto refletido na “pequena lua prateada” que o mercador lhe oferece, pensa estar na presença do pai, milagrosamente rejuvenescido. Compra o espelho e volta para junto da esposa de quem, inicialmente, oculta o maravilhoso achado; ela, porém, intrigada com o procedimento do marido — que agora passa longas horas fechado no quarto, falando em voz alta e rindo sozinho —, acaba descobrindo que ele guarda dentro da arca uma coisa esquisita, lisa e brilhante por fora, com uma jovem e linda mulher por dentro.

O caso tem certa repercussão e o espelho vai parar nas mãos da abadessa — “mulher de grande sabedoria” — que nele viu refletida a imagem de uma pobre mulher, de cabeça raspada que entrou para o convento.

**Idéia :** Da dificuldade de conciliar pontos de vista individuais e de como a ignorância ingênua pode gerar discórdias num casal unido.

**Mecanismo :** É preciso conservar sempre uma atmosfera terna e suave para não realçar muito o tom satírico que a situação, por si só, fornece suficientemente.

**Personagens :** O moço (terno e ingênuo); a esposa (tímida); o pai (grave e ponderado); três músicos e ajudante (tom de narração e comentário); três vizinhos (curiosidade); abadessa (sábia, segura, santa).

**Aspecto :** Forma — peça à maneira japonesa; fábula.

Cenários — estilizado (pode ser feito com cortina neutra ao fundo, tela iluminada, pequeno tablado, que representa a casa, e acessórios).

Costumes: japoneses.

Música: flauta.

**Quem pode montar ?** Grupos universitários, grupos de amadores com certa experiência. A peça exige estilo e atmosfera.

**Como montar :** Aconselhamos, inicialmente, o maior despojamento de artifícios cênicos, a necessidade de atores de boa voz (para os músicos), e de muita sensibilidade; lembramos, também, que a estilização pode constituir perigo. Seria interessante, ainda, uma pesquisa sobre Teatro Japonês.

**Público :** Peça para qualquer público, perfeita para pequenos auditórios.



## Ô PASTELÃO E A TORTA

(Medieval de autor desconhecido)

Peça em um ato.

**Análise :** Julião e Balandrot vivem das trapanças que fazem. Julião ouve, por acaso, as recomendações do Pasteleiro a sua senhora, para que entregue a determinado portador, mediante um sinal combinado, um pastelão que será comido, mais tarde, por êle e seus amigos. De posse do "segrêdo", Julião convencerá Balandrot a ir pedí-lo à Pasteleira, passando, assim, pelo portador que, mais tarde seria enviado. Entusiasmado com o primeiro sucesso, Balandrot quererá também a sobremesa. Como grande conhecedor do "segrêdo", Julião se oferecerá para desta vez, ser o enviado. Não conseguirá nada, entretanto, a não ser uma "entrevista" direta com o Pasteleiro enganado. Sentindo-se injustiçado (não fôra o único a comer o pastelão) vai outra vez a Balandrot, dizendo que sòmente a êle, (Balandrot) a torta seria entregue. "Gentilmente" convidado a entrar, sairá mais depressa do que esperava... sem, contudo, perder a coragem para novos "assaltos"...

**Idéia :** Nem sempre uma lição aproveita aquêles que são malandros por vocação.

**Personagens :** Julião e Balandrot (dois malandros; para efeito cômico, poder-se-ia fazer um gordo, outro magro); Pasteleiro (cheio de si; tragi-cômico" quando enganado); Pasteleira ("coquette").

**Aspecto :** Esta farsa, cujas origens remontam à Idade Média, está aqui modernizada por M. Richard, representando certa época do teatro francês, onde a volta aos temas simples e ligados ao povo, conduzia a um teatro autêntico.

A aparente simplicidade e a graça do texto pedirá ao ator espírito de invenção, próprio do comediante; pleno domínio do "instrumento" com o qual se expressa. O ritmo deve ser vivíssimo.

Cenários e costumes — o mais puros possível. Elementos bem dispostos e de bom gôsto.

Roupas medievais estilizadas, coloridas. Os elementos bem simples (árvore, banco, pequena casa construída em compensado). Enfim, a parte material auxiliará os atores a criar ambiente poético, e a fazer do texto aquilo que de fato é: um brinquedo, um divertimento para as mais variadas pessoas.

**Quem poderá montar ?** A simplicidade da história, talvez surpreenda a determinados amadores, desejosos de "grandes textos". Poderá, entretanto, êste aparente "pequeno texto" servir de estudo aos principiantes, lembrando muita coisa esquecida (uso do "instrumento" com o qual se expressa, por exemplo) e, acima de tudo, a verdadeira função do ator: comover ou divertir.

**Público :** Qualquer espécie. Popular no pleno sentido.

M. T. V.



# TODO MUNDO E NINGUÉM

Do auto da Luzitânia, de Gil Vicente.

**Análise :** Um homem rico e outro pobre encontram-se no meio de um caminho e indagam-se mutuamente sobre o que buscam nesta existência; em torno de suas respostas, dois demônios tecem comentários irônicos e trocadilhos, pois o homem pobre chama-se Ninguém e busca tudo que há de bom e honrado, enquanto o rico Todo Mundo procura satisfazer apenas sua vaidade; o que leva os demônios a concluir que “Ninguém busca consciência e Todo Mundo dinheiro”.

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

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

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

**Aspecto :** Forma — auto (é uma cena do “Auto da Luzitânia”).  
Cenários — cortina de fundo, preta, praticáveis.  
Costumes e roupas — medievais.

**Quem pode montar ?** Grupos de amadores, colégios, clubes.

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

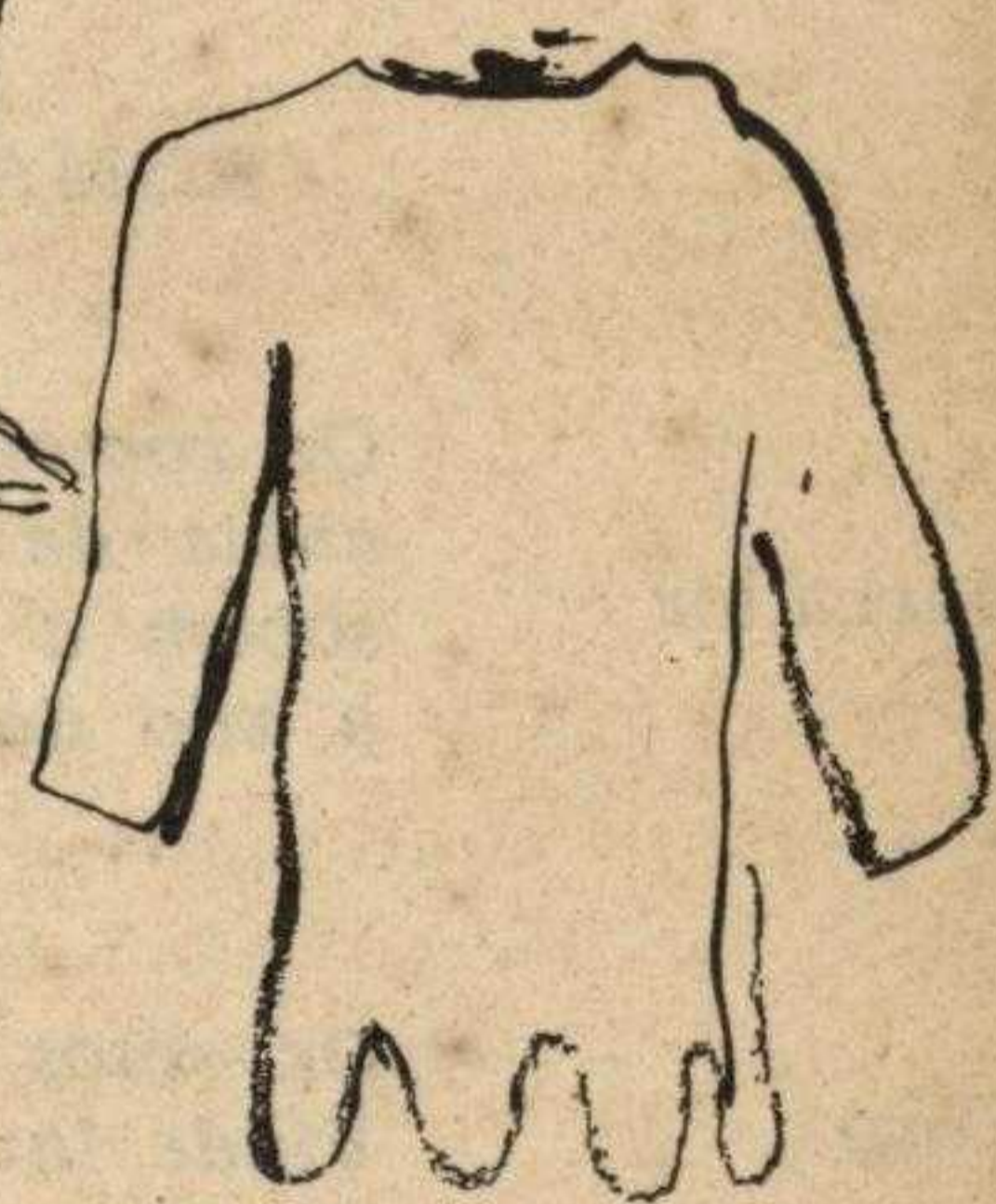
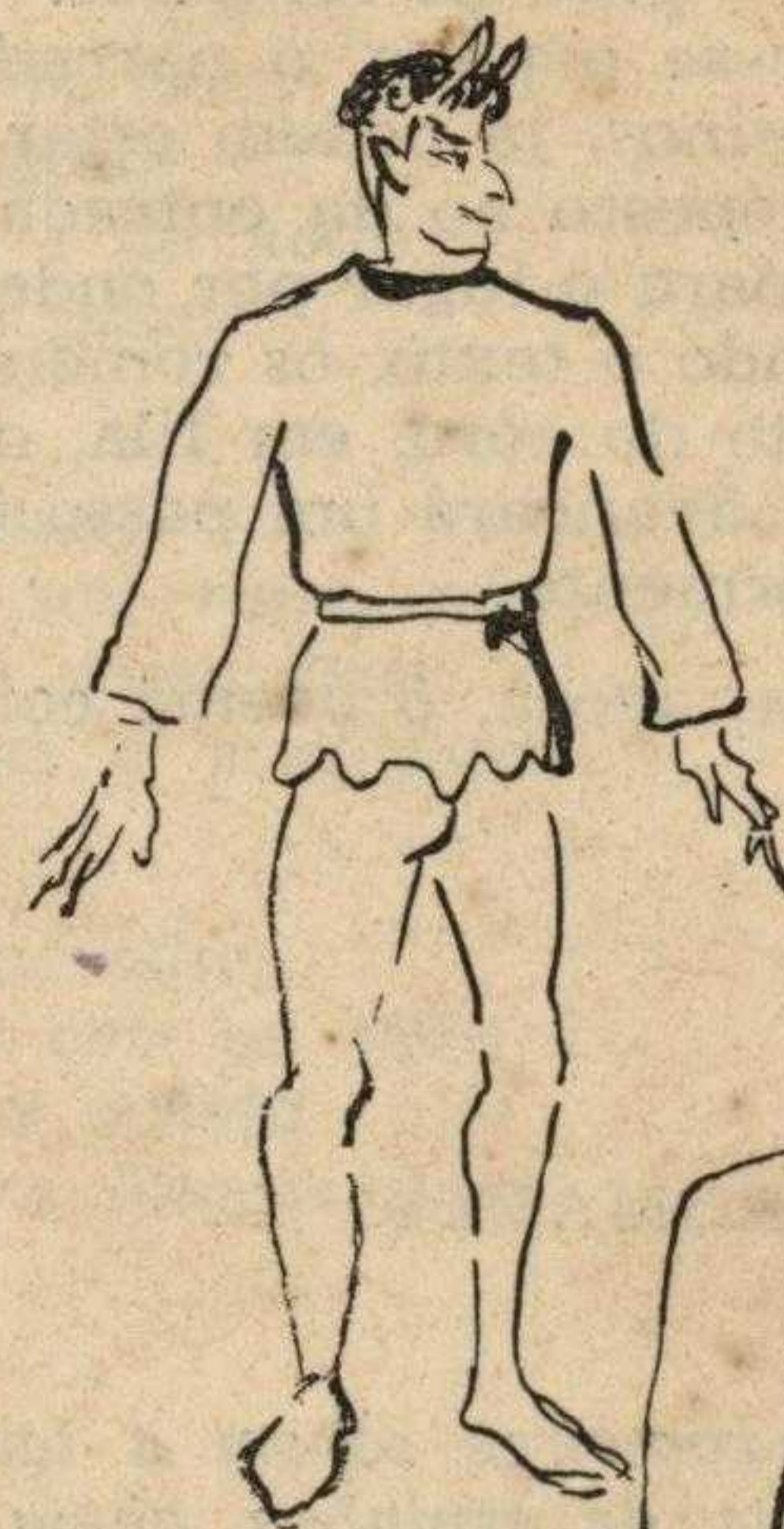
**Público :** Todos os públicos.

R. C.

## NOTA

Cópias mimeografadas destas três peças, acham-se à disposição dos interessados, na Secretaria de “O TABLADO”. Atenderemos a pedidos de outros Estados pelo Serviço de Reembolso Postal. (Preço : dez cruzeiros cada peça). Com Maria Tereza Vargas.





Figurinos de Athos Bulcão para a peça "Todo Mundo e Ninguém."  
Encenada pelo "O TABLADO" em 1952\



# DRAMATIZAÇÃO DE POEMAS

Para dramatizar um poema, começamos por escolher um que possa ser dito por mais de uma pessoa, uma de cada vez, ou várias ao mesmo tempo, de acordo com o que permitir o texto.

Há vários modos de dramatizar um mesmo poema, pois, a maneira como os intérpretes são colocados em cena, a distribuição dos versos entre esses intérpretes depende da sensibilidade dramática e plástica do diretor.

Tomemos, como exemplo, "Romaria" de Carlos Drummond de Andrade. Precisaremos de um intérprete que faça de narrador, um ou mais de um para os sinos e mais quatro para os romeiros. Daremos, uma idéia de como isso pode ser feito: ao abrir-se o pano, o narrador e uns quatro intérpretes (côro) que dirão a parte dos sinos, já podem estar em cena, o côro colocado a um lado do palco, (lado êsse oposto ao da entrada dos romeiros) e o narrador ao centro, um pouco virado para o lugar por onde entrarão os romeiros. À medida que o narrador fôr dizendo o texto, os romeiros entrarão em procissão, até se colocarem do lado oposto do côro, em fila, de frente para a platéia. Cada vez que um tiver de falar, avançará um passo e, logo que acabar, voltará ao lugar em que estava anteriormente.

Transcrevemos, agora, o poema completo, com a distribuição proposta por nós.

S. C.

## ROMARIA

Narrador

*Os romeiros sobem a ladeira  
cheia de espinhos, cheia de pedras,  
sobem a ladeira que leva a Deus  
e vão deixando culpas no caminho.*

Côro

*Os sinos tocam, chamam os romeiros:  
Vinde lavar os vossos pecados.*

Romeiros

*Já estamos puros, sino, obrigados,  
mas trazemos flores, prendas e rezas.*

Narrador

*No alto do morro chega a procissão.  
Um leproso de opa empunha o estardarte.  
As coxas das romeiras brincam com o vento.  
Os homens cantam, cantam sem parar.*

*Jesus no lenho espirava magoado.  
Faz tanto calor, há tanta algazarra,  
Nos olhos do Santo há sangue que escorre.  
Ninguém não percebe, o dia é de festa.*

*No adro da igreja há pinga, café,  
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros  
e um sol imenso que lambuza de ouro  
o pó das feridas e o pó das muletas.*



1.º Romeiro *Meu bom Jesus que tudo podeis,  
humildemente te peço uma graça.  
Sarai-me, Senhor, não desta lepra  
mas do amor que eu tenho e que ninguém me tem.*

2.º Romeiro *Senhor, meu amo, dai-me dinheiro  
muito dinheiro para eu comprar  
aquilo que é caro mas é gostoso  
e na minha terra ninguém possui.*

3.º Romeiro *Jesus meu Deus pregado na cruz,  
me dá coragem p'ra eu matar  
um que me amola de dia e de noite  
e na minha terra ninguém pissui.*

4.º Romeiro *Jesus Jesus piedade de mim.  
Ladrão eu sou mas não sou ruim, não.  
Porque me perseguem não posso dizer.  
Não quero ser preso, Jesus é meu santo.*

Narrador *Os romeiros pedem com os olhos,  
pedem com a boca, pedem com as mãos.  
Jesus já cansado de tanto pedido  
dorme sonhando com outra humanidade.*

Nossa capa:

João Sérgio Nunes, na peça o "Moço Bom e Obediente", espetáculo de estréia de "O TABLADO", em dezembro de 1951. Fotografia de Sacha.



## NOTÍCIAS

A temporada teatral de 1956 promete ser pródiga.

De teatro importado tivemos o elenco espanhol que apresentou no Municipal, "A Casa de Chá do Luar de Agosto", peça de Patrick Hamilton, já encenada pelo T. B. C. de São Paulo, sob a direção de Maurice Vaneau.

Os "Comédiens de L'Orangerie" apresentaram para inauguração do Teatro da "Maison de France", a peça de Marcel Achard "Jean de la Lune".

O "Rio Theatre Guild" apresentou "Pigmalião" de Bernard Shaw.

O T. B. C. está preparando "Euridice" de Anouilh. Com grande sucesso foi apresentada a peça "Volpone", Ben Jonson, no Rio.

A Cia. Maria Della Costa apresentou no Municipal, três peças de seu repertório: "A Rosa Tatuada" de Tennessee Williams, "A Casa de Bernarda Alba", de Garcia Lorca, e "Manequim" de Henriqu Pongetti. As três peças foram dirigidas por Flamínio Bollini Cerri.

Cacilda Becker, fará no T. B. C., "The Member of the Wedding", criado tanto no cinema quanto no teatro por Julie Harris.

Dulcina ensaia ativamente "O Pássaro Azul" com os alunos da "Academia de Teatro".

A Cia. Tonia-Celli-Autran, depois de um vitorioso "Otelo", estreou "A Viúva Astuciosa" de Goldoni. Depois de Sakespeare e Goldoni, apresentará "O Homem e as Armas" de Shaw, "A Cantora Calva" de Ionesco, "Entre Quatro Paredes" de Sartre, e "Frankel" de A. Callado.

Geraldo Queiroz dirigiu "Electra no Circo" de Hermillo Borba Filho, e José Maria Monteiro dirigiu "O Anjo" de Agostinho Olavo, ambas apresentadas no Municipal, por iniciativa do "Movimento Brasileiro de Arte".

O próximo espetáculo apresentado pelo TABLADO será: "O Chapéuzinho Vermelho", peça infantil de Maria Clara Machado.

Em princípios de Junho, estreou o programa de duas peças de um ato. A primeira dirigida por Alfredo Souto de Almeida, de Joaquim Manoel de Macedo, intitulada "O Macaco da Vizinha"; a segunda, dirigida por Maria Clara Machado é uma peça quase desconhecida de Synge, autor irlandês: "A Sombra do Desfiladeiro".

A "Fundação Brasileira de Teatro", vai lançar, para janeiro de 1957 as bases de um festival de Teatro Amador.



**NOTÍCIAS do IBECC**  
**Comissão de Teatro**

O Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura apoiará o II Festival Nortista do Teatro Amador de Pernambuco, que reunirá todos os conjuntos teatrais amadores da Bahia ao Ceará, em outubro vindouro.

O prêmio da Sul America, para o Concurso de Teatro de 1956, organizado pelo IBECC, será no valor de Cr\$ 100.000,00. As bases para este concurso serão publicadas no próximo número desta Revista.

A tradução do livro "Minha vida na arte", de Constantino Stanislawski, será patrocinada pelo IBECC, e publicada pela revista Anhembi devendo ser lançada em Agosto.

A comissão de Teatro do IBECC é constituída dos seguintes nomes: Dulcina de Moraes, Maria Clara Machado, Geysa Boscoli, Tomás Santa Rosa, Murilo Miranda, Dinah Silveira de Queiroz, Agostinho Olavo Rodrigues, Guilherme de Figueiredo, Raymundo Magalhães Jr., Antonio Bento no Rio de Janeiro e Alfredo Mesquita, Décio Almeida Prado, Sábato Magaldi, Sérgio Cardoso, José Renato e Paulo Mendonça em S. Paulo.



## **O AMADOR**

É preciso não se envergonhar de ser um amador.

O ideal seria que, durante sua carreira, o artista, por maior que fôsse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra tôda sua plenitude :

### **AQUÊLE QUE AMA**

Aquêle que se entrega à sua arte não por ambição, vaidade ou cupidez, mas, unicamente, por amor e que, subordinando tôda a sua pessoa a esta pura paixão faz voto de

**HUMILDADE**

**DE PACIÊNCIA**

**E DE CORAGEM.**

**Jacques Copeau**