

# CADERNOS DE TEATRO



N.º 10

## 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  
Jardim Botânico Distrito Federal

Diretor responsável:

João Sérgio Marinho Nunes

Redator chefe:

Maria Clara Machado

Redatores:

Maria Tereza Vargas

Vânia Leão Teixeira

Secretária:

Wanda Torres

Tesoureira:

Eddy Resende Nunes

Colaboram neste número:

Roberto de Cleto

Virginia Valli

Margarida Estrêla.

# PROBLEMAS

## O DIRETOR DE TEATRO NO BRASIL

CONCLUSÃO DA CONFERÊNCIA FEITA PELO SR. ADOLFO CELI NO CURSO DE LITERATURA TEATRAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS TEATRAIS, EM 26 DE SETEMBRO DE 1955, NA SEDE DA «SBAT».

«Nada pode ser dito, esteticamente falando, contra certas adaptações, quando os adaptadores se chamaram Molière, Corneille, Shakespeare, que conseguiram criar algo de novo, e de bem novo, adaptando, é também o termo, obras de outros autores. Podemos declarar que essa ambição de recriar no tempo presente obras do passado, conservando só o espírito da tradição, ou seja, uma consideração humanística e não histórica, tentando encontrar o elo que possa unir o nosso atual estado crítico e os conflitos poéticos, trágicos ou cômicos do passado, é uma das necessidades intrínsecas da realização cênica. Dullin aconselhou uma vez a um jovem diretor de teatro ter cuidado com «a sabedoria lubrificante dos velhos princípios, que sob pretexto de banir a todo custo os excessos da originalidade, conduz muitas vezes à convenção de realizações já esgotadas.» É óbvio nesse caso citar o exemplo da «Comédie Française» cuja função histórica é imensa mas que não pode certamente ser encarada como exemplo de renovação do teatro. Por outro lado, poder-se-ia declarar que Copeau traiu o texto na sua convenção tradicional, ou seja, tratou de estudá-lo fora de esquemas culturais ou críticos, deixando que ele falasse por si: e através desse estudo renovou a «mise-en-scène» francesa: por meio duma poética moderna transmitiu melhor e mais convincentemente uma poesia clássica.

É claro, então, que se precisa encarar o problema da interferência do diretor, mesmo fora do problema da adaptação cênica declarada, como interferência lícita, conquanto não traia os valores espirituais da obra e não interfira na sua coerência conceitual.

Mas é evidente que sempre haverá uma deformação: essa deformação faz parte da diferente forma de expressão do espetáculo teatral frente a literatura dramática. Essa deformação restringe talvez os valores da interpretação a uma valorização crítica e, no caso de grandes obras do passado, a uma escolha daquele conflito, que mais valorizado dramaticamente do que outro, poderá dar-nos uma sensação daquele passado, uma fração viva daquele universal.

É talvez dar ao espetáculo teatral a taxa de imperfeição, de falta de requisito artístico e talvez também declarar que a arte teatral não é, no fundo, senão um equívoco estético, pois não pode subsistir sem o texto e não tem, como as outras artes, a característica de «duração».

Mas se esse equívoco existe, dura há quase três mil anos e todo o encanto do teatro talvez provenha do fato de partir desse equívoco.

Aqui no Brasil, onde o conceito de direção teatral já é bastante desenvolvido, como dissemos no começo da nossa palestra, será oportuno encarar o problema da «mise-en-scène» sob um ângulo especial, ou seja além do método de estudo, contribuir para a unificação da prosódia brasileira e para a uniformização da maneira de representar, que seja a expoente característica e natural do país, tal como o é o romance, a arquitetura, a poesia ou a música.

Esse estilo, por assim dizer nacional, deverá, a nosso ver, apoiar-se sobre as bases interiores da inteligência, da vivacidade, da fantasia, do entusiasmo, da melancolia do povo, mais do que sobre os lados mais efervescentes, mais fáceis, mais demagógicos, mais improvisados, mais de efeito imediato, sem medição de conseqüências que, também, como em qualquer parte do mundo latino, são, deste último, as mais aparentes características.

Por isso a função de diretor no Brasil deverá ser, na nossa opinião, a de individualizar esse estilo cênico em prol de um naturalismo de representação, fora de concepções intelectualizadas e fora de exercícios vocais simbólicos e pseudofreudianos em que, à parte o efeito grotesco do resultado, sente-se logo, com evidentes exceções, é claro, uma freqüente falta de sinceridade.

São inúmeras as polêmicas, os protestos contra o Governo que ajuda pouco as companhias e teatros, os apelos ao público que abandona salas, preferindo o cinema ou o Maracanã. Queremos objetar, propondo a todos pôr a mão na consciência, se não somos nós que temos abandonado a vida.

Sempre tivemos do público, da média do público, uma opinião inferior à realidade e ousáramos afirmar que esse público em 90% das vezes sempre teve razão.

E' inevitável que os cinemas e as diversões populares determinem maior contato com a realidade, sejam de maior compreensão; por outro lado, pode-se afirmar que não existe na encenação de certo repertório dramático, um estudo sério e consciente, a fim de revelar, através do estilo de representação, acentos reais e humanos.

O número de lugares do estádio onde disputavam-se as Olimpíadas na Grécia do século IV a.c. não era certamente superior ao do teatro de Dionísio em Atenas, e o público acorria aos dois acontecimentos populares com a mesma vontade de receber sensações, e sabia que ia encontrar nas representações de Ésquilo, Sófocles ou Aristófanes um contato com a vida, um espelho de sua experiência humana: a imagem da própria dor.

A nossa experiência pessoal no Brasil nos permitiu chegar a várias conclusões sobre o estilo cênico nacional. Essas conclusões, certas ou erradas, foram o resultado de um esforço constante de buscar a todo custo o naturalismo cênico e uma sobriedade de representação contra um defeito que encontramos repetidas vezes no nosso trabalho cotidiano: o ator médio brasileiro, em geral, gosta, antes do público do efeito que consegue. E' um comentador do próprio efeito, um comentador de si mesmo. E, por essa razão, vive às vezes no palco numa completa solidão narcisista, porque o público não pode participar de um espetáculo quando lhe é negado o direito de pressentir, de adivinhar, quando tudo o que acontece no palco é declarado abertamente e ao mesmo tempo sublinhado em tôdas as intenções possíveis, quando o público, enfim, não pode se identificar nesse ou naquele personagem, nessa ou naquela situação, lembrando casos pessoais, experiências vividas.

O ator, no palco, deve ser um precursor de tôdas as manifestações humanas, de tôdas as manias, de tôdas as modas, de tôdas as tendências expressivas de sua época.

## NOSSA CAPA:

Carmen Sylvia Murgel e Guilherme Dieken em "O Chapéu de Palha de Itália" de Labiche, produzido pelo Teatro da Praça, em 1958.

I

As notas que se seguem contêm uma determinada técnica da arte teatral, aquela que consiste em transpor uma obra escrita, do reino imaginário da leitura ao plano concreto da cena. Procurar nelas, algumas encurtadas de propósito, outra coisa além de «meios de representar» será inútil.

Se bem que muitas teorias, de artes poéticas e metafísicas foram generosamente formuladas em relação a esta arte, será talvez necessário que enunciemos, para começar, alguns conselhos de artesão .

II

NECESSIDADE DAS LEITURAS DE MESA

Nunca se lê demais a obra. O ator nunca a lê bastante. Crê havê-la compreendido porque percebeu, mais ou menos claramente a intriga. E' um erro fundamental.

Nas produções habituais, dir-se-ia que se presta pouca atenção à inteligência profissional do intérprete. Pede-se que seja um corpo, uma peça de xadrez no tabuleiro, onde o diretor dirige o jogo.

A peça lida uma vez pelo diretor, lida segunda vez na leitura de mesa, lança-se o intérprete no prato da balança. Qual o resultado?

Abandonado muito cedo às exigências plásticas, o ator entrega-se a suas reações conformistas habituais e cria arbitrariamente e convencionalmente sua personagem e sem que sua inteligência profissional e sua sensibilidade possam adivinhar aonde serão levadas. Daí tanta mediocridade na arte de representar !

Há uma certa tendência à exteriorização mesmo no ator mais sensível, como há uma tendência à retórica no escritor quando escreve apressadamente. Quantos intérpretes, e bons intérpretes, depois de vinte anos, nos sussurram com a mesma voz, usando as mesmas reações e atitudes, fazendo vibrar o mesmo timbre de sensibilidade nos personagens mais opostos !

Daí a necessidade de numerosas leituras de mesa. No mínimo, um terço do número total dos ensaios. Texto na mão. Sentados na cadeira, corpo relaxado. A sensibilidade profunda pouco a pouco se afina no diapasão, quando o ator por fim compreende (ou sente) êsse personagem novo que um dia será êle mesmo.

### III

Não há personagem que não necessite de composição. Só há atores de composição. Não existe papel que não seja de composição.

### IV

A composição de um personagem é um jôgo de criação que aproxima o trabalho do ator ao do artista, porque compor um personagem implica escolha, observação, procura, inspiração, contrôle.

### V

#### SÓBRE ESCOLHA

O ator busca em si e em volta de si.

Em sua volta, porque a natureza que tem sob seus olhos transmite à sua atenção, digamos mesmo à sua contemplação, os tipos mais diversos, mais marcados

Em si, porque se por um lado o ator nunca observa bastante a vida que fervilha em sua volta, por outro lado, não abandona com freqüência sua sensibilidade ao contato desta vida.

Resumindo, um ator deve poder conservar em sua memória visual um tipo de homem que chamou sua atenção, como deve saber conservar em sua memória sensível, ferimentos recebidos, os sofrimentos morais sofridos. Deve saber fazer uso desta memória, e melhor ainda, conservá-la.

### VI

#### SÓBRE MARCAÇÃO

Aqui, trata-se de simplificar, de despojar. Ao contrário de muitas encenações, não se trata de fazer valer o espaço, mas sim de desprezá-lo ou ignorá-lo.

Para que uma realização possua pleno poder de sugestão, não será necessário que tal cena dita de movimento seja em movimento (com passos de dança, boxe, tumulto, pretensões mais ou menos realistas ou simbolistas). É suficiente um ou dois gestos e o texto, porém que se ajustem.

## VII

Em quarenta ensaios, pelo menos quinze devem ser dedicados ao trabalho de marcação e expressão.

## VIII

### DA EXPRESSÃO DOS SENTIMENTOS

O talento do ator — e do realizador — não está obrigatòriamente no domínio de seus meios, na sua multiplicidade (trata-se de um dom do céu bem desprezível), mas sobretudo na renúncia de seu domínio, no rigorismo da escolha, no empobrecimento voluntário.

## IX

Um ator digno de seu nome não se impõe ao texto, mas o serve, humildemente. Que o electricista, o músico e o cenógrafo sejam mais humildes ainda que o intérprete.

## X

### O PERSONAGEM E O ATOR

O texto sàbiamente trabalhado e os personagens sondados até seus mais distantes prolongamentos, depois de quinze ou vinte leituras de mesa, o realizador se entrega ao jôgo da marcação, dirige-o e se encontra logo às voltas com êsses monstros que são os personagens. Isto todos os intérpretes sabem. O personagem e o ator são duas coisas distintas. Durante dias o primeiro foge do segundo com um desembaraço demoníaco. O pior é querer lutar contra êsse fantasma, forçá-lo a ser você. Se você quiser que venha dõcilmente integrar-lhe seu corpo e a sua alma, esqueça-o. Nessa perseguição por osmose, na qual o personagem é a testemunha prevenida, o diretor deve ter confiança no intérprete, fazê-lo crer que reencontrou êsse personagem. Não é ingênuo afirmar que a um dado momento da interpretação, tudo não passa de uma questão de crença. E' pelo não-combate, pela certeza da vitória dêsse monstro fugidio que o ator finalmente vence.

## XI

O produtor deve realizar o plano do cenógrafo. Ou então seria necessário um produtor-cenarista, braço direito do diretor e que tenha todo direito sôbre a cena. Homem de gôsto, devotado a sua função, culto. Trabalho duro.

## XII

### SÔBRE O COSTUME

No teatro, o hábito às vêzes faz o monge.

### XIII

#### DE QUE SE TRATA ?

O programa exige uma análise da peça representada. O realizador da obra deve redigí-la e não desprezar êsse trabalho ingrato. A redação dessa análise impõe-lhe um conhecimento claro e rigoroso da obra em que êle trabalha.

### XIV

A questão é esta: pode-se traduzir o que não se compreende?

### XV

#### PEQUENA CONTINUAÇÃO DO «DE QUE SE TRATA ?»

E enfim, que quantidade de autores são incapazes de submeter-lhe uma análise precisa de suas peças, da intriga !

### XVI

O realizador será um artesão medíocre se não conseguir se desprender de seu trabalho nos últimos ensaios mesmo quando êsse trabalho der a impressão de exigir dêle o maior esforço. Torna-se cego, cometendo a pior das faltas. Esquece êsse tolo, que o teatro é um jôgo, onde a inspiração e o entusiasmo infantil têm maior razão de ser do que o suor e os acessos de cólera.

Entretanto é tão difícil saber se desprender, que não se espanta que tão poucos diretores sejam bem sucedidos.

### XVII

Assim como a sensibilidade e o instinto, a perspicácia (esprit de finesse) é necessário ao ator na prática justa de sua arte. (Definição: ver Pascal quando êle opõe o «esprit de finesse» ao espírito de geometria). Sem êle, a obra de arte não passa de uma orgia anárquica de expressões.

### XVIII

O ator não é uma máquina. Não uma peça de xadrez, um «robot». O diretor deve conceder-lhe **a priori** todo talento que deve possuir.

### XIX

#### INTERVALO

«A ociosidade no artista é um trabalho e seu trabalho um repouso »  
(Assinado Balzac.)



## XX

O diretor às vezes se engana quando esquece que um personagem muitas vezes não é **encontrado** pelo intérprete senão na véspera da representação.

## XXI

Não há uma técnica de representação, mas práticas, técnicas. Tudo é experiência pessoal. Tudo é empirismo pessoal.

## XXII

Para o diretor do espetáculo cada ator é um caso novo. Isto impõe-lhe o conhecimento mais profundo de cada um de seus atores. Conhecer sua capacidade, certo, sobretudo conhecer sua pessoa até o limite onde começa sua vida íntima. As vezes é preciso mesmo ultrapassar esse limite.

## XXIII

Em face do intérprete, a arte do diretor é uma arte de sugestão. Não se impõe, sugere. E, sobretudo, não deve ser brutal. «Alma do ator» não é uma palavra vã. É mais constante neste que no poeta. Ora, não se brutaliza um ser para possuir sua alma. A obra tem muito mais necessidade da alma do ator que de sua sensibilidade.

## XXIV

### DO DESPRENDIMENTO

Três referências:

1.º — Shakespeare — Hamlet: «Repitam esse discurso como eu pronunciei diante de vocês, num tom fácil e natural, mas se engrossarem a voz e vociferarem, preferiria ver meus versos na boca de um pregoeiro de rua... Não sejam muito frios, mas que suas inteligências vos sirva de guia... etc...» e toda a continuação dessa célebre passagem.

2.º — Molière: «O improviso de Versailles»

3.º — Talma-Lekain: «Lekain se preservava deste amor dos aplausos que atormenta a maioria dos atores e que muitas vezes os perdem; ele não desejava agradar senão ao público saudável. Rejeitava todo charlatanismo do ofício e para produzir um efeito verdadeiro, não visava de maneira alguma os efeitos... Soube empregar economia justa em seus movimentos e gestos: sentia gestos e movimentos como coisa essencial na arte do ator, pois seu excesso suprime a nobreza da atitude.» (Talma)

Reduzir o espetáculo a sua mais simples e difícil expressão, que é o jôgo cênico, ou mais exatamente, o jôgo dos atores. Evitar fazer do palco um ponto de encontro, onde se reúnem tôdas as artes maiores e menores (pintura, arquitetura, electromania, musicomania, maquinaria, etc...).

Recolocar o cenógrafo na sua função, que é resolver os problemas das descobertas, dos ornatos e de realizar a construção dos elementos cênicos (móveis ou acessórios) estritamente indispensável ao jôgo dos atores. Deixar ao teatro de revista e ao circo a utilização imoderada dos projetores e refletores.

Dar à parte musical o único papel de abrir ou ligar os quadros. Não utilizá-la senão onde o texto indica formalmente a intervenção de uma música de fundo ou próxima, de uma canção ou um «divertissement» musical.

Em resumo, eliminar todos os meios de expressão que são exteriores às leis puras da cena e reduzir o espetáculo à expressão do corpo e da alma do ator.

«De la tradition théâtrale»

**Tradução de V. L. T.**



# A VOZ E A DICÇÃO EM TEATRO

Prof. JOSÉ OITICICA

(Continuação)

g) De tudo, concluímos a necessidade absoluta do exercício da voz para todo aquê que se destina a falar em público. Os mestres modernos estão de acôrdo, nesse ponto, com os antigos.

«Essa mistura (de sons graves, médios e altos) não constitui», pondera LEGOUVÉ, «o único exercício da voz; cumpre ainda; cumpre, antes de tudo, trabalhar nela mesma. O trabalho fortifica as vozes fracas, abranda as vozes duras, ameiça as vozes acres, atua sôbre a voz falada como a arte do canto sôbre a voz cantada. Diz-se algumas vêzes, que artistas célebres, como DUPREZ, fizeram sua voz. A frase não é justa; ninguém faz a voz quando a não possui, e a prova é que a perdemos. Não a perderíamos se estivesse em nossas mãos criá-la; mas podemos transformá-la, dar-lhe corpo, brilho, graça, não sômente com a ginástica fortificadora do órgão em geral, mas por um certo modo de atacar o som. Enfim, o estudo chega a presentear-nos com certas notas que não tínhamos». E LEGOUVÉ conta o caso da famosa cantora MALIBRAN que, no rondó da **Sonâmbula**, terminou com um trinado no ré superagudo, abraçando três oitavas. Ela as adquirira, em parte, pelo exercício. «Lembro-me», conta o autor, «que, após o concêrto, havendo-lhe um de nós manifestado sua admiração por aquê ré agudíssima, respondeu, alegremente: «Ó, procurei-o muito. Há um mês que ando atrás dêle! Procurava-o por tôda a parte, penteando-me, vestindo-me, e encontrei-o, um dia, no fundo dos sapatos, ao calçar-me.»

h) Quero terminar essa parte referente à voz citando um fato referido pela professôra americana MARTHA HÛSSEY e de onde se vê o incontestável ascendente da boa voz para o público: «Uma diplomada de uma escola normal americana endereçou-se à comissão de certa cidade pleiteando uma escola. Suas credenciais eram boas e ela nutria fortes esperanças de colocar-se. Foi, entretanto, rejeitada, e a razão expressa foi que a comissão se recusava a pôr, diante de meninos, um modêlo de voz tão áspera e despolida.» E a autora comenta: «O veredicto parece severo, mas não foi justo? Se sua atenção se houvesse voltado para êsse ponto com a mesma insistência que para os outros, a voz da mocinha teria melhorado; ela sofreu, tão sômente, o castigo de sua negligência.»

A necessidade de exercício persistente se requer mesmo para as vozes naturalmente melodiosas.

i) FENELON, nos seus **Diálogos** sôbre a eloquência, chama a atenção para a tendência, comum a vários oradores, de proferirem tudo monôtonamente. Os interlocutores criticam um sacerdote que, «exceto nas trinta primeiras palavras, emitia tudo no mesmo tom».

O interlocutor A. pondera: «Sua voz tem dois tons, mas não são proporcionados às palavras, ... é naturalmente melodiosa e, embora mal equilibrada, não deixa de agradar; mas vêdes bem que ela não produz, na alma, nenhuma das impressões tocantes que produziria se possuísse tôdas as inflexões reveladoras dos sentimentos. São belos sinos, cujo som é claro, cheio, brando e agradável, mas, em suma, sinos que nada significam, sem variedade e, por conseguinte, sem harmonia e na eloquência.» E, adiante, êsse conselho: «Servir-se, sempre, da mesma ação e da mesma soma de voz é o mesmo que receitar um só remédio para muitas moléstias.»

7. a) Se a voz, a boa voz, é assim necessária, não quer isso dizer que seja de todo indispensável em teatro. Pode mesmo, se fôr demasiadamente forte e mal guiada servir mais de estôrvo, que de recurso. Acontece que, se o orador não se domina, se não articula convenientemente, a voz come a palavra no dizer de LEGOUVÉ, isto é, as sílabas tônicas realçam, as átonas se afogam e o efeito é prejudicial à clareza da emissão.

b) Poderá um ator de voz insuficiente fazer-se ouvir no teatro? Sim. Poderá um ator de voz antipática impor-se à platéia? Sim.

O citado LEGOUVÉ nos informa que POTIER não tinha voz; que o insigne MONVEL não tinha voz; que ANDRIEUX, o mais admirável leitor que êle jamais ouviu, tinha voz fraca, sumida, esgarçada e rouca. ANTOINE causou-me horrível impressão com a sua voz estrangulada e rechinante.

Como suprir a falta de voz boa? Articulando bem.

c) Metade do segredo da arte de falar consiste na articulação. Articular bem é pronunciar consoantes e vogais com a justa medida, com o justo valor de cada qual segundo a prosódia dos homens cultos.

A crítica brasileira devia reprovar, impiedosamente, os atores nacionais que pronunciam, por exemplo, **porque, carra, sorte, dêpôis, voch, mach** e outros horrores semelhantes.

Eu desejaria ver no teatro brasileiro, e todo ator, digno desse nome, estou que aprovará meu voto, desejaria ver o que já foi chamado enunciação aristocrática.

Certa escola afirma que o ator deve falar no teatro, como se fala na vida real. Sim, pondera LEGOUVÉ, com a condição de que se fale bem na vida real. Porque teatro é arte e arte é requinte, é exceção, é o apuro da beleza, do que há de sobre-humano no homem. Exige certas condições difíceis de preencher, entre elas, a pronúncia polidíssima, exemplar. Os vícios de prosódia só devem penetrar na cena quando servirem de recurso à caracterização de um personagem vicioso, tarado, como, por exemplo, a disartria articular no protagonista dos **Espectros**.

MARTHA HÛSSEY cataloga, em doze parágrafos, os vícios mais comuns de articulação no inglês da América.

A catalogação que tenho feito de tais vícios entre nós ascende a muito mais e nem todos foram consignados no trabalho que sôbre o assunto publiquei.

Falta-nos um curso de pronúncia idêntico ao que fêz, para a sua língua, o francês LÉAUTAUD, onde se discriminem, com segurança e facilidade, todos os valores vocálicos e consonantais, com os exercícios correspondentes.

f) Como adquirir, porém, boa articulação, mesmo depois de corrigidos todos os defeitos?

O método melhor, o único talvez, é o método de RÉGNIER, que eu costumo chamar o processo do exagêro. Consiste em exagerar-se, conscientemente, a articulação oposta à viciosa, ou exagerar tôdas as articulações para adquirir a necessária elasticidade dos órgãos articuladores.

RÉGNIER coloca um aluno longe de outro e obriga-o a articular em silêncio, sem falar, de modo que o colega leia, nos lábios, a frase dita pelo primeiro. Esse jôgo obriga a articular fortemente e demasiadamente, para desenhar as palavras, e, em breve, desenvolve os músculos concorrentes ao manêjo da palavra.

8. Resta-me dizer da respiração, coisa indispensável, sem a qual, na opinião já citada de QUINTILIANO, os dons do orador, e também do ator, serão prejudicados infalivelmente.

Para mostrar-vos sua importância na dição, contar-vos-ei um caso sucedido com o grande TALMA. Era êle muito mção e representava o *Père de famille* de DIDEROT. Numa tirada trágica, o jovem ator se exalta, força a voz, grita, esfalfa-se e sai de cena exaurido.

«Imbecil», diz-lhe o célebre MOLÉ, fitando-o, «e quer representar tragédia. Venha a minha casa amanhã e lhe ensinarei a ser apaixonado sem se esbofar assim». Foi TALMA no outro dia, mas não conseguiu a desejada ciência.

Ora, havia, no teatro, um atorzinho chamado DORIVAL, magro, debilizinho, de voz medíocre e, entretanto, aplaudido mesmo na tragédia. TALMA entrou a averiguar, do seu colega, o segredo dessa resistência: mas DORIVAL se recusou a dar a lição pedida. TALMA, um dia se meteu na caixa do ponto, a observar, oculto, a elocução de DORIVAL, na *Zare*. Terminada uma das cenas mais veementes, TALMA havia apanhado o truque. Tôda a arte de DORIVAL consistia em saber respirar. Consistia, diz o próprio TALMA, em aspirar antes que o ar se houvesse expirado completamente do pulmão. Para que ninguém percebesse respirações freqüentes, fazia-as antes de *a*, *e* e *o*, aproveitando a abertura natural da bôca. E TALMA, de estudo em estudo, chegou a formular a seguinte regra: «Todo artista que se cansa é medíocre.»

9. Para não ser medíocre, meus caros alunos, é absolutamente necessário: 1º ter vocação; 2º trabalhar.

No *Satiricon*, PETRÔNIO põe, na bôca de Eumolpo, estas palavras justas: «Rapazes, a poesia falha a muita gente, porque basta a alguém armar um verso sobre pés e encravar, num círculo de palavras, um conceito mais ou menos delicado, para julgar-se elevado ao Hélicon.»

O teatro, como a poesia, está cheio dessas falsas vocações, de homens sem nenhuma queda para o palco; sobretudo sem nenhuma noção clara da arte dramática. São, em geral, os mais vaidosos; para êles, o gênio nasce, não se faz, e não há mister de esforço paciente, exercícios fatigantes e aborrecidos, para chegar à suprema realeza da grande arte.

Entregues ao meio artístico depravado que temos, é impossível que se forme, nêles, o bom gosto como no tempo de PETRÔNIO nas escolas dos retóricos. Poderíamos repetir-lhes o admirável dito deste autor (cap. 2): **non magis sapere possunt, quam bene clere qui in culina habitant**, não logram formar o gosto, como não consegue apurar o olfato quem vive nas cozinhas. O ator, como todo artista deve ter a mania do trabalho, a paixão da técnica.

Para as vogais, exige que se evitem as sonoridades falsas, a emissão provinciana ou estrangeira, tão característica e tão inadmissível em teatro. No Rio de Janeiro, por exemplo, predomina no teatro, a articulação à moda lusitana, e lamento haver verificado que alunos desta Escola, com o curso de prosódia e que não possuíam o sotaque português, se hão deixado contaminar pelo exemplo ruim dos nossos palcos, em vez de se elevarem, como exemplos, contra o abastardamento da dição brasileira.

Para as consoantes, a boa articulação faz que se produzam do modo assinalado pela fisiologia nas suas conclusões sobre a prosódia normal do nosso meio. Importa que as sílabas não se precipitem, não se prejudiquem de tal arte que as sonoras encubram as mais tênues e os grupos consonantais se ouçam obscuramente. Posso afirmar, com a experiência de alguns anos nesta Escola e no magistério particular, que raríssimos alunos se apresentam articulando naturalmente bem.

d) Mais do que a voz, talvez, a articulação requer obstinados exercícios. Os defeitos de pronúncia são tantos e tão variados, insinuam-se com tanto subtilidade, contaminam com tanta rapidez, que é necessária a vigilância ininterrupta, o trabalho assíduo que se impõe violinistas, pianistas ou cantores.

e) É supérfluo acentuar que o ator precisa conhecer, profundamente, a prosódia da sua língua para evitar as corrupções, correntes, mesmo, no falar da gente culta. Deve lembrar-se, constantemente, de que o teatro é uma escola e, além de escola, um dos expoentes da cultura do país. O palco há de revelar a dição perfeita, a dição ideal do povo e isso não se conseguirá se, de um lado, os atores não capricharem na articulação exata e, de outro, os críticos teatrais não apontarem, censurando, os desvios mais leves.

LEGOUVÉ cita o caso de um grande orador francês provinciano que, no fervor de um discurso contra o ministério, entrou a pronunciar **hotte** em vez de **haute**, **fantommes** por **fantômes**, **ennées** por **années**. O discurso acabou entre as risadas do auditório parisiense. E era um orador de primeira ordem.

Seria insuportável em cena um ator ceceoso. Causa-me verdadeiro assomo de impaciência e desgosto ouvir nos nossos palcos, entre amadores e profissionais, o monstruoso ruvular, que não é brasileiro, nem português, nem mesmo francês. Sim, nem mesmo francês; apenas parisiense; apenas, digamos tudo, **patois** parisiense, como os **lès hommes** por **les hommes**, os **mois de mê** por **mois de mai**, **vent quatre** por **vingt-quatre**.

Conta-nos AULO GELIO nas suas **Noites áticas** que SÓCRATES se exercitava na paciência e se aguerria contra o sofrimento. Passava dias inteiros sem se mover, sem piscar os olhos, sem falar, com a cabeça fixa, imerso em profundas cismas.

Desejaria, para os nossos alunos, exercício oposto, com a mesma perseverança, a mesma quase loucura. Em vez da imobilidade a que se condenava SÓCRATES, os mais difíceis exercícios de ação dramática, em vez de absoluto silêncio a recitação contínua em alta voz, teimando por obter a articulação perfeita, a voz sonora, firme, maleável.

Essa ferocidade no trabalho sugeriu, a GOETHE, os dois seguintes pensamentos que a todo artista importa recolher como mandamentos bíblicos:

«A arte lida com o difícil e o bom.» «Quanto mais se aproxima o nosso alvo, mais aumentam as dificuldades.»

Só é artista, acrescento eu, aquêles que chegou a convencer-se das grandes dificuldades de sua arte.

---

Do livro **ROTEIROS EM FONÉTICA**  
**FISIOLOGIA TÉCNICA DO VERSO E DICÇÃO — EDITORA SIMÕES**



## COMO ESCREVER UMA PEÇA ?

**DUMAS FILHO**  
Do livro "Playmaking"

Meu caro amigo

Você me pergunta como uma peça é escrita. Isso muito me honra, mas muito me embarça.

Com estudo, trabalho, paciência, memória, energia, o homem pode ganhar uma reputação como pintor, escultor ou músico. Nessas artes há processos mecânicos e materiais que podem se tornar pessoais, sendo com eles possível ganhar fama e particularmente habilidade, e alcançar sucesso. O público para quem essas obras são mostradas, não tendo nenhum conhecimento da técnica empregada, olha seus autores, de saída, como seus superiores, sente que o artista pode responder as críticas: "Aprendeste pintura, escultura, música? Não? Então não opines. Não podes julgar. Deves ser do ofício para entenderes a beleza", e assim por diante. E é dessa maneira que certas escolas e celebridades freqüentemente se impõe ao bem intencionado público. Que não se atreve a protestar. Mas em relação ao drama e a comédia a situação é diversa. O público é uma parte interessada nos acontecimentos e aparece, pode-se dizer, para o julgamento do caso.

A linguagem que empregamos nas nossas peças é uma linguagem usada todos os dias pelos espectadores; os sentimentos que descrevemos são deles, as pessoas que pomos em cena são eles próprios, em paixões identificadas e situações familiares. Nenhum estudo preparatório é necessário, nenhuma iniciação em curso é indispensável; olhos para ouvir é tudo de que necessitam. No momento que nos afastamos, não direi da verdade, mas do que pensam ser verdade, deixarão de ouvir. Porque no teatro, como na vida, da qual o teatro é um reflexo, há duas espécies de verdade: a verdade absoluta, que no fim sempre prevalece e a verdade senão falsa, pelo menos superficial, que consiste de maneiras, costumes, convenções sociais; a verdade incondicional que revolta, e abranda, que acede à fraqueza humana.

Para se sair bem é preciso fazer toda espécie de concessões à segunda para se concluir com a primeira. Os espectadores como todo soberano — como reis, nações e mulheres — não gostam que se lhes digam a verdade, toda a verdade. Deixe-me acrescentar depressa que eles têm uma desculpa, que é a de ignorá-la. Raramente a escutam. Por conseguinte gostam de ser adulados, lastimados, consolados, distraídos de suas preocupações e inquietações, que são insignificantes, mas que consideram grandes, porque lhes são próprias.

Isto não é tudo; por um curioso efeito ótico, os espectadores sempre se vêem nos papéis que representam gente boa, suave, generosa, heróica; nos personagens ridículos e corrompidos só vêem seus vizi-nhos. Como esperar então que a verdade que lhes dizemos poderá lhes fazer bem ?

Mas vejo que não estou absolutamente respondendo sua pergunta. Você me pergunta como uma peça é feita, e eu lhe digo, ou melhor, tentarei lhe dizer qual é a receita.

Bem, meu caro amigo, se quer que seja bem franco, confessarei que não sei escrever uma peça. Um dia, há muito tempo, mal acabados meus estudos, fiz a mesma pergunta a meu pai. Respondeu: "É muito simples: o primeiro ato claro, o último curto e os outros interessantes."

A receita é na realidade muito simples. A única coisa necessária além disso, é saber como realizá-la. Aí é que as dificuldades começam. O homem que recebeu essa fórmula é como o gato que achou uma noz. Vira-a de um lado para outro com sua pata, porque escuta uma coisa se mexer dentro — mas não sabe como abri-la. Em outras palavras, há aqueles que podem escrever de nascença (não digo que essa dádiva seja hereditária), e aqueles que não sabem de saída — e nunca saberão. Você é um dramaturgo ou não. Nem vontade nem trabalho tem qualquer coisa a ver com isso. O dom é indispensável. Creio que a qualquer pessoa que você pergunte como se escreve uma peça, responderá, se de fato é capaz de escrever uma, que não sabe como é que se faz. É como se se perguntasse a Romeu o que fez para se apaixonar por Julieta e ela para amá-lo. Responderia que não soube como, simplesmente aconteceu.

Sinceramente,  
**A. Dumas Filho**





# TEATRO E EDUCAÇÃO

MARGARIDA ESTRELLA

Nota-se, por tóda a parte, uma grande confusão entre teatro para crianças, teatro por crianças e teatro como meio educacional. Pais, professores, atores, de um modo geral, nos dias que correm estão muito interessados pelo assunto. O teatro ligado à criança está na moda! Chegou a sua vez, mas é necessário que êsse extraordinário manancial seja bem aproveitado, que as águas dessa fonte não se transformem em veneno, porque cada qual, embora imbuído da melhor intenção, incorre em erro quando tenta utilizá-lo. Frisemos, antes de prosseguir, falamos de modo geral. Referir-nos à maioria e é ela que conta para nós, por isso alertamos, particularmente, à gente do interior do Brasil onde, nem sempre a inteligência do homem brasileiro, tão cheia de intuição quanto sedenta de conhecimento, tem à mão o livro necessário.

A infância é um período de adaptação e submissão constantes, assim como a adolescência, embora pontilhadas, aqui e ali, de naturais momentos de revolta e, ao chegar a idade adulta, talvez pelo cansaço de tanto esforço adaptativo, a criatura humana passa, por sua vez, a impor seus pensamentos e modo de ser às crianças de sua época, esquecida das torturas por que passou ou até — quem sabe? — por uma vingança subconsciente. O adulto não vê na criança, realmente, uma criança mas outro adulto, apenas mais fraco, isto é, que depende d'êle, que êle procura modelar a seu bel-prazer e, sób're o qual, muitas vêzes, se projeta exigindo por vaidade, que consiga o que êle não conseguiu ou então que permaneça horas parado, prêso a assuntos que só ao adulto interessam porque assim imagina que lhe dará menos trabalho. O adulto tende a olhar a criança, sempre, egoísticamente, até quando lhes faz tódas as vontades.

Assim, o primeiro perigo da utilização, não só do teatro, mas de qualquer ramo de arte, para a criança, está em transformá-la num monstrozinho que a família, o professor e até o empresário, exhibe. E lá vem o pequeno prodígio ou a festinha de fim de ano com o seu caudal de inconvenientes!

A vontade de que a criança seja modelo, seja perfeita, por motivos inumeráveis, faz com que a literatura dramática infantil gire, quase sempre, em tórno de preceitos da moral do «bonzinho», e com o defeito de que é muito mais através da palavra do que da ação que êles são vinculados. Por outro lado, utilizar o teatro como meio pedagógico, não é fazer uma pecinha onde apareça uma personagem qualquer — mãe, professora, fada ou avó — recitando uma série de conhecimentos, pois isso não passa de uma aula antiquada, enfadonha e inútil que está apenas fantasiada.

É necessário que os autores, de qualquer espécie de literatura infantil, conheçam um pouco da psicologia evolutiva da criança e do adolescente para saberem que, dentro dessas duas fases, conforme as idades e até os sexos, os interesses variam. E que, acima de tudo, é preciso viver a vida, viver o sonho, mas viver, quer no período do faz de conta em que um trem pode ter asas, quer no período da aventura em que o pré-adolescente começa a se identificar com o primeiro herói que surge — atualmente, com o «mocinho» americano ou com o boxeur das lutas, em tão má hora televisionadas! Mas que se identificará, ficando para sempre fiel ao teatro, se soubermos escrever, ou se escrevermos peças próprias para essa idade, isto é, que canalizem seus ideais, suas fantasias.

Voltando a falar do ponto de vista da aplicação estritamente educacional, a didática tem, na chamada arte dramática, um de seus melhores veículos. A escola do futuro, a nosso ver, baseia-se nela. Não é difícil nem complicado. Basta observar a criança quando está brincando: imita. Nós dizemos que ela está brincando mas, na realidade, ela está vivendo a vida, dentro de suas possibilidades, satisfazendo seus anseios de saber, com os meios que o ambiente lhe proporciona, através de seus interesses afetivos; emocionada — vibrando, dramatizando e, ao mesmo tempo, exercitando-se, adquirindo conhecimentos. Brincar de comidinha; brincar de professora; brincar de médico; brincar de fazer feira... Qualquer dessas dramatizações, de momentos da vida, que nós chamamos de brincadeiras, habilmente dirigidas por professor bem preparado, é o melhor veículo pedagógico, acrescido da vantagem de estar impregnado da poesia que a criança sabe pôr em tudo. «Teatro é poesia em movimento» — sim, é a poesia do faz de conta, ou do ideal sonhado pelo pré-adolescente, posta em ação... sob os olhos de um diretor sábio, modesto e que não faz questão de **aparecer**...

Aliás o teatro nasceu para transmitir conhecimentos. Recuemos na História da Humanidade, e apreciando quanto conhecemos do Egito, vamos encontrar desenhos mostrando sacerdotisas em seus movimentos representativos «dos quatro pontos cardeais» conforme quer Etienne Drioton. E' isso e muito mais ainda, se atentarmos para a posição e linha de seus corpos que expressam claramente, o movimento ou seja a cruz «Swastica», a teoria do movimento, a teoria de que tudo **vibra**. E' a ciência revelando-se através da arte ou dando nascimento à arte. Do mesmo modo, quando as sacerdotisas se moviam, expressando os corpos celestes, sempre em movimentos circulares, em volta de um Sol central. Assim, nos Templos, que eram as Escolas Iniciáticas do Egito, viviam os conhecimentos para serem adquiridos, de onde Escola-Teatro e Templo tão falado pelo sábio brasileiro, Henrique José de Souza que, de há muito vem preconizando a Escola Eubiótica do futuro. «Eubiose é a ciência da vida. Ensina a viver em harmonia com as leis universais e o seu papel é o de embelezar e aperfeiçoar a vida humana», diz éle em um de seus estudos. (\*)

Quando, um edifício não tem alicerces sólidos, acaba ruindo. Por isso, entramos hoje, em assunto talvez demasiado teórico, mas com o intuito de dar aos leitores, do modo mais simples possível, as verdadeiras bases da Educação através da Arte, o que só poderá ser, realmente executado com algum conhecimento, pelo menos, da Ciência das Idades.

(\*) Revista «LUZEIRO». Novembro de 1952

## GARCIA LORCA E «LA BARRACA»

«Claro que o público gosta de nosso teatro. E o público de quem, pessoalmente, gosto: operários, gente simples das cidades pequenas, e mesmo dos povoados, estudantes, pessoas que trabalham e que estudam. Os filhinhos de papai e os grã-finos, que não têm nada na cabeça, torcem a cara. Para nós, isso é indiferente. Eles vêm assistir nossos espetáculos e saem declarando «passável». Nenhum esforço de procura. Nem mesmo sabem o que significa o grande teatro espanhol. E são pessoas que se dizem católicas e monarquistas e que têm a consciência tranqüila! Gosto mais de trabalhar nas cidadezinhas do interior. Ver um camponês deslumbrado diante de um «romance» de Vega e, incapaz de se reter, exclamar: Como está bem dito! Todos trabalham com entusiasmo. E todos nós aprendemos. Neste ano, incorporamos a nosso programa uma festa a mais. E' tão vivo e tão dramático nosso romancero!

Não, tudo isso não me distrai da minha obra. Continuo a escrever e a ocupar-me dela! Pois se lhe digo que é a mesma coisa! Tudo não passa, finalmente, da alegria de criar, de fazer coisas. Além disso, êsse trabalho que faço na Barraca me serve de ensinamento. Aprendi muito. Agora me sinto um diretor de verdade.»

Trecho da entrevista dada por Garcia Lorca a Juan Chabas onde fala sôbre seu trabalho como diretor de «La Barraca».

# VAMOS CONTAR HISTÓRIA ?

VIRGÍNIA VALLI

Desde que o mundo é mundo se contam histórias. Creio que desde a idade da pedra lascada e certamente histórias de bichos, caçadas e guerras e talvez até muita história de fada, se lembrarmos que o homem primitivo, na impossibilidade de explicar o fenômeno mais banal, resolve aquilo que lhe parece um enigma criando por sua vez novos enigmas e povoando a imaginação e o mundo de entes fantásticos. Inventar cada dia uma divindade para explicar o mistério cotidiano das coisas devia ser uma das ocupações daquele tempo.

A criança troglodita também é curiosa e interrompe a todo instante o papai troglodita que amola a pedra do seu machado para perguntar uma nova tolice:

— Papai, por que é que chuva chove?

Não será o filho que obriga o pai a pesquisar o segrêdo das coisas, forçando-o a inventar mais um deus e mais uma história? A resposta mais fácil a qualquer pergunta é atribuir um deus a cada coisa e a cada enigma. E ao «por que é que chove?» do netinho troglodita, só resta ao vovô troglodita dizer que chove porque o deus da chuva está zangado e quer chover para implicar.

Hoje, quando todos os mistérios estão mais ou menos explicados, vamos matando indistintamente deuses, demônios, duendes e fadas. E os contos de fada cedem lugar às histórias científicas. Não será a hora de ressuscitar as fadas para explicar os absurdos?

Vovô troglodita gosta de contar suas histórias oralmente e as histórias de bichos éle as conta ilustrando-as, desenhando nas paredes da gruta os animais que entram na história, para o netinho entender bem e saber distinguir um dinossauro de uma formiga (não sei se existia formiga). Foi éle o primeiro a contar a história e o primeiro a aperfeiçoar o método do «era uma vez...», ilustrando o conto com figurinhas. Contar história com gravura é moda muito antiga. E uma vez que todos os mistérios estão revelados, vamos desmontar a história e contar tudo de novo, com novas técnicas, contar de uma maneira muito mais aperfeiçoada e mais complicada. Vamos contar a história fazendo teatro e cinema.

E a história? Os personagens? O assunto e as molas da história? Como inventar a história? Se não há mais anões nem fadas que facilitem a tarefa, vamos repetir as histórias da dona Carochinha. Ela também começou assim: repetiu as histórias dos outros, colheu um conto aqui, outro ali, misturou contos de fada e lendas e satisfez o desejo dos netinhos contando uma história atrás de outra.

Vamos, assim, começar esta página explicando as diversas maneiras de contar uma história.

- 1 — Vimos que a maneira mais simples e mais antiga é o método da dona Carochinha — «era uma vez...». Mais tarde essa forma começou a ser ilustrada com gravuras, apresentadas à medida que a história ia acontecendo.
- 2 — Depois a história passou a ser contada com o auxílio de bonecos  
de fio (marionette)  
de luva (fantecho)  
de sombra
- 3 — Um dia o vovô sentiu necessidade de imitar os gestos dos personagens. E nasceu a **dramatização**.
- 4 — Apareceu o rádio e, conseqüentemente, a história **radiofonizada**.
- 5 — Finalmente, a forma mais complicada — narrar a história no palco, utilizando atores e elementos plásticos.

A cada uma dessas maneiras correspondem regras diferentes, aplicadas às vezes exclusivamente a determinado tipo de narração e, outras vezes, com pontos de contato entre diversos tipos. Todas elas se baseiam num **texto** ou **script**.

Para redigir o texto, onde buscar a história? Aqui chegamos às fontes de inspiração que são:

- contos de fadas
- histórias da carocha ou contos burlescos
- fábulas
- lendas folclóricas
- histórias morais (que podem se confundir com fábulas)
- fatos históricos
- histórias cantadas
- histórias científicas ou de conhecimentos

A escolha da história, dentro desse material, vai depender da idade da criança, preferindo-se para as menores até pré-primário as cantigas historiadas, as histórias de repetição e cenas divertidas, com mais movimento do que ação ou enredo.

**CLASSIFICAÇÃO DA HISTÓRIA** — A história se classifica conforme o grau: (mais simples e mais complicadas, para determinada série) conforme o conhecimento que se apresenta na estrutura da história (história de determinada matéria) e conforme o gênero (de fada, de carocha, de folclore, etc.).

**Conto-de-fada** é geralmente a história que transmite uma verdade através de imagens poéticas e usando uma linguagem poética. Transmite, por exemplo, as noções do bem e do mal por meio de imagens, como a história da menina boa que ao falar cuspiu pedras preciosas e da menina má, que cuspiu sapos e cobras. Outro exemplo: o colar da mentira, que encurtava no pescoço da menina mentirosa toda vez que mentia. Através dessas imagens poéticas a criança aprende insensivelmente a distinguir o bem do mal, incorpora verdades e regras de conduta. E é esta a finalidade das histórias, transmitir à criança uma noção qualquer, divertindo ao mesmo tempo, sem necessidade de dizer explicitamente **não faça isso, não faça aquilo**.

Falando em conto de fada, pode-se pensar à primeira vista que é indispensável o aparecimento da fada na história. Não, pois o que caracteriza a história de fada não é o fato da fada entrar nela, mas a maneira de apresentar os acontecimentos, a linguagem poética da história e os elementos feéricos contidos nela.

**Fábulas** são histórias curtas que apresentam uma moralidade, com a finalidade de demonstrar qualquer coisa, sem se preocupar com o elemento maravilhoso e sem usar linguagem poética.

**Contos da carocha** ou histórias cômicas são geralmente as histórias de animais com a finalidade de divertir. Entre estas podemos incluir as **histórias de repetição** Os três porquinhos, Os três ursinhos) que são contos que contêm elementos repetidos, diferentes, entretanto, das histórias repetidas (repetição de falas e situações), inventadas para crianças muito pequenas. Nas histórias de repetição, esta repetição funciona como no caso do brinquedo — «cadê o toucinho que tava aqui? gato comeu...», em que a repetição é progressiva na ação final. Uma situação está encadeada a outra até o final e nenhum elemento pode ser omitido sem prejudicar a história. As histórias de carocha contêm também, algumas vezes, um preceito ou regra de conduta, como as histórias morais.

**Histórias morais** são aquelas que ministram uma regra de conduta ou um preceito qualquer de moral. Podem se confundir com as fábulas e delas também se tira uma moralidade. Por exemplo a história de João Felpudo, com sua correspondência francesa «Le frère de Jean Malpropre».

**Histórias de folclore** são as lendas vivas que se transmitem de uma geração a outra, de viva voz e que contêm ensinamentos ou leis da sabedoria universal, variando a maneira e os elementos conforme cada povo e cada região. Por exemplo as histórias brasileiras de coelho e onça; a **lenda do fogo**, dos índios brasileiros e a **captura do fogo**, dos índios norte-americanos.

**Histórias científicas** são histórias de conhecimento, ou que apresentam em seu conteúdo algum conhecimento, por exemplo, de geografia, de matemática, etc. Exemplo: **O monstro caiu no mar**, sobre a invenção do cabo submarino. As histórias com conhecimento ministram conhecimento de determinada matéria de uma maneira agradável e serve de motivação para os professores.

Para narrar a história é preciso preparar o texto conforme cada tipo de narração. É preciso fazer uma **ADAPTAÇÃO** da história.

# EQUILÍBRIO DO GESTO E DA VOZ

MAURICE BAYEN

O principiante costuma fazer muito gesto. Tenta “mimar” tudo que diz. Depois, como na maioria das vezes está sempre crispado, com os nervos tensos (principalmente se está comovido com seu próprio papel) gesticula nervosamente, em desordem, passando quase sempre a não expressar nada.

Para vencer êsse defeito, eis alguns processos:

- 1 — Não fazer gesto nenhum até que o texto esteja “imperturbável”. Um texto está “imperturbável” quando os lábios, a língua e os ouvidos acostumaram-se com as palavras, as frases, a tal ponto que o ator as possa dizer sem esforço algum de memória. A ponto de não se perturbar ao ouvir a seu lado qualquer outro texto ou música.
- 2 — Quando o texto estiver perfeitamente apreendido, recitá-lo com intensidade em atitudes mais diversas, em completo desacôrdo com o sentido: encostado num muro, sentado no chão, deitado, de mãos no bôlso, de olhos fechados, de olhos fixos, observando algum ponto no espaço. Dizer o texto fazendo exercícios de ginástica (elevação de braços, extensão de pernas, etc...), brincando com a bola. Êsses exercícios têm por efeito forçar o relaxamento.
- 3 — Dizer o texto fazendo alguns gestos precisos e esquemáticos que se harmonizem com êle (texto). Para isso, procurar o personagem da forma mais exata possível. Vê-lo evoluir, ver os detalhes de sua roupa, de seus gestos. E quando representá-lo não perdê-lo de vista.

Observar o estilo do personagem: os gestos deverão estar de acôrdo com êsse estilo. Não projetar sua própria personalidade no ser “encarnado”. Pelo contrário, “desencarnar-se” a fim de “reencarnar-se” no personagem.

Tudo pode se transformar ou dar a impressão de transformar-se: a voz, o andar, o porte.

Lembrar-se que em geral é preciso gesticular pouco, que é preciso chamar a atenção do espectador por alguns poucos gestos bem escolhidos, executados de maneira bem precisa. Lembrar-se também da necessidade de mudanças de ritmo: ora imobilidade, ora gesticulação.

Fazer gestos limpos, indo até ao fim da intenção.

“Que fazer de minhas mãos enquanto estou parado?” — pergunta com angústia o principiante. Imobilidade não quer dizer rigidez. O corpo estará relaxado, imóvel, mas vivo. Não crispado, diria quase “natural”. As vezes também os silêncios podem ser ornados com gestos. Muitas vezes é bom fazer um gesto antes de começar a frase que êle acentua. Mas êsse processo cansa fâcilmente o espectador.

## DEFEITOS A SEREM EVITADOS

**Mau equilíbrio** — Os principiantes geralmente têm má atitude em pé. Na maioria das vezes um dos calcanhares permanece levantado e a perna correspondente torna-se sem vida, oscila. Portanto, manter-se sólidamente (o que não significa pesadamente) sobre os calcanhares. Da mesma forma evitar dobrar os joelhos quando estiver imóvel, em pé.

**Esbôço dos gestos** — Esboçar um gesto e não terminá-lo resulta uma impressão de oscilação, uma falta de autoridade. Tomar cuidado também quando representar um texto em verso, para não marcar o ritmo dêsse verso com um movimento repetido qualquer, mesmo que seja pequeno.

Aquêle que desejar adquirir uma boa técnica deverá tomar cuidado também com seus gestos na vida real. Não será um afetado, cheio de poses, mas terá consciência de todos os movimentos. Fará o possível para permanecer sempre ereto, caminhar com elegância, não pôr nunca as mãos no bôlso, não brincar com objetos que se encontrem em cima das mesas enquanto conversa com alguém. A noção de harmonia corporal será essencial para êle, e tôda dissonância provoca uma espécie de choque reflexo. Educar o domínio do corpo com exercícios de imobilidade. De manhã, após a "toilette", em pé, com o corpo relaxado, reto, permanecer imóvel durante um minuto, respirando fortemente. Evitar pestanejar. Antes de entrar em cena, êste exercício permite concentrar sem crispação. Recomece-o antes de qualquer tentativa importante, após um fracasso, num momento de raiva, etc. Peça isso sempre a equipe tôda antes de uma representação. A princípio, alguns podem achar graça. É necessário preveni-los de antemão que se tiverem tendências para rir, não se contraíam, soltem o riso.

## COMO APRENDER UM PAPEL

Se possível evitem os papéis que vocês já viram representados por grandes atores.

Assistam o maior número possível de espetáculos: teatro, cinema, circo, revistas, sejam mesmo peças de má qualidade, que vocês estão vendo que estão mal representadas. Não hesitem em servir-se de experiências alheias. Não copiem entretanto nem um conjunto, nem um papel. Imitando um ator, imita-se sobretudo seu defeitos.

Leiam a peça muitas vezes para penetrar bem em seu estilo, atmosfera, para descobrir uma progressão, um ritmo. Tenham uma visão do local, das luzes, da movimentação. Depois, dediquem-se ao personagem que escolheu. Observem seus traços, seu porte, seus gestos, seu olhar, até mesmo detalhes de sua roupa. Só iremos atingi-lo após um trabalho lento que para ser frutuoso, deve ter não a inteligência, mas a sensibilidade por guia.

## TRABALHO VOCAL

Leia o papel em voz alta, cena por cena, sem se preocupar muito com o sentido, sem se esforçar para decorar o texto. Repetindo essa leitura, o texto gravar-se-á na sua memória, seus lábios lembrar-se-ão dos movimentos que executaram e pouco o texto fará parte de você mesmo. Ao mesmo tempo descubra as variações do ritmo, os altos e baixos, os silêncios; entretanto essas descobertas vêm por si mesmas, não exigindo qualquer esforço.

Pouco a pouco o personagem tomará forma diante de seus olhos, tornar-se-á mais claro. Transforme-se em seu "double". O gesto que êle executa, você o executará, a voz dêle será sua.

Bem entendido, haverá numerosos retoques, que surgirão no curso dos ensaios em conjunto, ou mesmo no curso das representações.

## JOGOS DRAMÁTICOS

### IMPROVISACÃO VOCAL

Não se trata de praticar a dicção. O objetivo não é formar oradores ou aprender a fazer discursos, mas de educar a voz, permiti-la exprimir sentimentos.

Não é possível desenvolver separadamente as diversas qualidades da voz: ritmo, clareza, variedade, expressão... Os exercícios que se seguem lhes dizem respeito simultaneamente.

Não se trabalhará com textos, mas com sons.

Tome uma sílaba sonora, tal como: «bra», «bre», «bri», «bro», «bru», «dru», «cra», «gri», «pan», «ho», «ha», ou palavras simples: «que».

Cada aluno dirá na sua vez, uma sílaba escolhida, num ritmo estabelecido.

Mesmo exercício, acelerando ou diminuindo regularmente.

Mesmo exercício, com alturas de vozes diferentes.

Mesmo exercício com intensidades diferentes: os primeiros são fracos e depois vão crescendo — e o contrário — ou um som fraco, um som forte, alternadamente.

Mesmo exercício com entonações diferentes: tom interrogativo, receoso, exclamativo, afirmativo, etc...

O professor no meio do círculo diz uma sílaba a um aluno, que repete por sua vez, na mesma entonação, sem deixar um «branco» (silêncio). O professor dá uma outra sílaba a um outro aluno, que a repete, etc... tudo num ritmo rápido.

A um sinal do professor todos dizem uma sílaba combinada e mantêm o tom (sem gritar) com a mesma intensidade até o próximo sinal. Repetir o exercício num tom forte e tom fraco.

Mesmo exercício partindo do som fraco e intensificando-o até o sinal — num som forte e diminuindo até o sinal.

Cada vez que o professor fizer um gesto, emitir um som determinado, curto e bem claro.

Variar a altura do tom seguindo os gestos: o professor indica no espaço as alturas variadas, os alunos cada um na sua vez, emitem um som que deverá concordar com a altura indicada pelo gesto.

Mesmo exercício para a intensidade, o professor indicando por gestos a força que se dará.

Passar pequenas frases simples, depois uma série de frases que vão se dificultando.

Exemplo: «Eu te vendo meu pato», que passa de bôca em bôca até a extremidade da fila.

«Ele tem rabo e pata e bico e cabeça?»

«Ele tem cabeça e bico e pata e rabo?»

«Está pago o transporte?»

«Não foi pago.»

«E os guardas?»

«Não descobrem.»

O professor ou um dos alunos conta uma história simples e bem conhecida, servindo-se unicamente de uma sílaba, variando as entonações, velocidade e intensidade, de maneira que os ouvintes reconheçam a história.

O professor diz uma sílaba com um sentimento, um aluno ou todos juntos continuam no mesmo tom.

Dar a impressão de um som que se escuta bem longe e que vem se aproximando pouco a pouco.

Mesmo exercício com dois grupos que se respondem.

Emitir todos juntos um som que exprima um sentimento: alegria, tristeza, medo, etc.

Mesmo exercício dando-lhe primeiro pouca intensidade e fazendo-o crescer, depois diminuir.

Mesmo exercício com dois grupos que se respondem.

Imitar com a boca barulhos da natureza: vento, chuva, mar, regato, pássaros, insetos, sinos, tambor, galope de cavalos, moinho, avião, usina, trem...

Tôda espécie de pregões, cuidando-se o lado vocal e que os alunos não gritem e digam bem juntos: pregões de rua (vendedores ambulantes, amolador, vendedor de loteria, comprador de coisas usadas, sorveteiro, etc.).

Pequenos cantos de pronúncia rápida e cujo ritmo unicamente tem importância.

Jôgo dos gritos dos animais.

Jôgo dos advérbios.

## COMO EXECUTAR EXERCÍCIOS E APRESENTÁ-LOS AOS ALUNOS

Antes de emitir um som, é importante respirar bem. Cada aluno deverá então, fazer uma profunda inspiração antes de emitir um som. Nos exercícios coletivos, respirarão juntos para «atacarem» juntos. Para fazê-los compreender por imagens a necessidade de respirar pode-se explicar que é como «pôr vento dentro do órgão para que ele possa tocar». Para aprenderem a sustentar a respiração e a conduzi-la bem, pode-se organizar concursos, cada um dos alunos inspirando bem, emitindo um som guardando-o sem enfraquecê-lo o maior tempo possível.

Na emissão do som é necessário obter: que a voz não seja forçada e que o som não venha da garganta, que o ataque e a parada sejam claros (nos sons como nas sílabas). Pode-se comparar o som a uma bola que se joga num muro e que deve atingi-lo bem nitidamente.

Para que os alunos compreendam bem que não é gritando que nos fazemos ouvir, mas sim articulando bem e emitindo o som com os lábios, pode-se organizar jogos: colocar os alunos bem longe uns dos outros e fazê-los transmitir uma mensagem oral sem sair do lugar — ou então se determinará, por concurso, qual é capaz de se fazer compreender o mais longe possível — ou então imaginar-se-á que se é surdo e que é preciso se fazer compreender unicamente por movimentos de lábios.

Os exercícios que demos já divertem bastante os alunos. Mas, como na ginástica é preciso saber despertar atenção e renovar o interesse, fazendo um apêlo à imaginação, procurando analogias, aproximações, misturando-as às histórias que chamam atenção dos alunos ou criá-los. Por exemplo: o professor conta uma história e no decorrer da mesma os alunos devem «sonorizá-la», fazendo tôda espécie de barulhos correspondentes a narração ou mesmo incluindo exclamações ditas no sentimento que possam exprimir a história.

O jôgo dos advérbios se bem que bastante difícil (mesmo para os adultos) diverte bastante os alunos e faz experimentar a dificuldade de conduzir a voz. Fica-se por vêzes, admirado de ver quais os alunos que são melhores sucedidos. Êste jôgo consiste em fazer sair um dos participantes, escolher neste tempo um advérbio de maneira. O aluno volta e pergunta a cada um, uma questão, que deve ser respondida de maneira que pede o advérbio escolhido: docemente, bruscamente, tristemente. O texto das respostas e sobretudo o tom deve fazer adivinhar o advérbio escolhido. Êste jôgo tem também a vantagem de forçar os alunos a fixar seu raciocínio, a interpretar as nuances, a compor frases rapidamente.

Êstes exercícios podem ser feitos freqüentemente entre outros jogos ou pequenas cenas de improvisação.



**TRAINÉIS**

**PORTAS**

**JANELAS**

**E LAREIRAS**

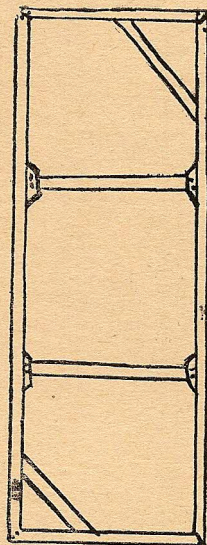


Fig. 1

O trainel é a base de todo cenário, mas alguns trainéis podem ser modificados para comportar lareiras, janelas ou portas. A modificação consiste em obter-se uma abertura na qual a porta, janela ou lareira serão colocadas. Se bem que êsse tipo de trainel seja de execução mais trabalhosa o princípio de construção é o mesmo.

Um sarrafo é colocado transversalmente na altura requerida pela abertura — digamos 6 pés — e dêle descem até a trave que ficará no chão, dois sarrafos verticais, um de cada lado da abertura. A trave de baixo é então serrada entre os dois sarrafos verticais, na altura do chão. Isso tudo deve ser feito, é claro, antes do trainel ser recoberto.

Termina-se por unir as extremidades inferiores com um refôrço de ferro para que fique mais firme. A figura 4 mostra êsse tipo de refôrço, aparafusado à parte de trás das travessas e encaixado na parte inferior do trainel. Faz-se um rebaixamento na madeira onde o refôrço deva ser encaixado. Geralmente o refôrço é de uma polegada de largura por 1/4 de espessura. Deve-se dar preferência ao ferro, na confecção do refôrço.

Depois de montado pode-se cobrir o refôrço com um tapête ou congóleo e mesmo deixá-lo descoberto, pois torna-se imperceptível da platéia.

Evidentemente a abertura do trainel dependerá do tamanho da porta, janela ou lareira que se queira construir. Às vêzes, uma porta dêsse tipo, construída para determinada peça, poderá ser usada como janela em outra peça (ou inteiramente, tipo janela francesa, ou então delimitando-a com a colocação de um banco).

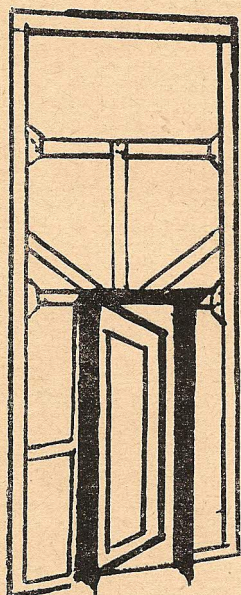


Fig. 2

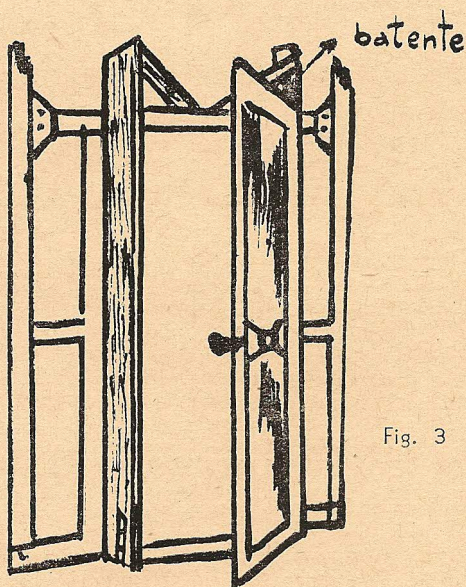


Fig. 3

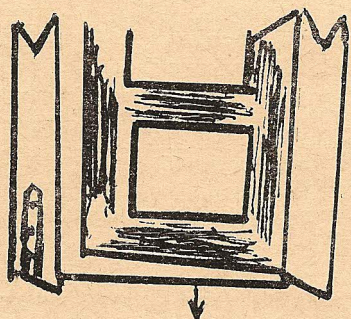
### CONSTRUÇÃO DAS PORTAS

A primeira coisa que se deve considerar é a sua abertura. Poderá tanto abrir para dentro como para fora de cena. Se abrir para dentro poderá ser prêsca com

dobradiças no próprio trainel, mas se abrir para fora é necessário que se construa um batente no qual será prêsca. A porta e o batente formam uma só unidade, prêsca firmemente na parte posterior da abertura do trainel. Esse batente também pode ser usado como refôrço, caso a porta abra para dentro.

Figuras 3 e 2

Causa má impressão uma porta que se abre sem o menor motivo. Para evitar isso que se use uma maçaneta comum.



barra de ferro

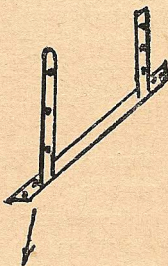


Fig. 4

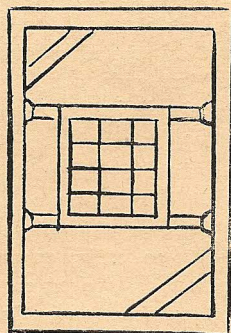


Fig. 5

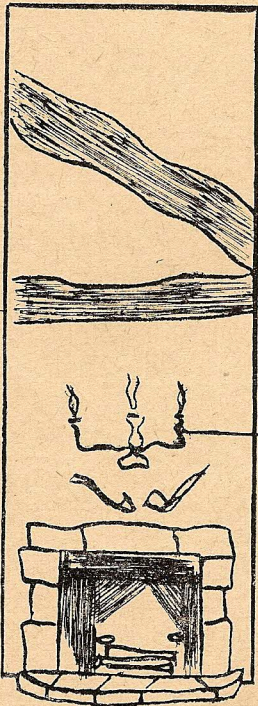


Fig. 6

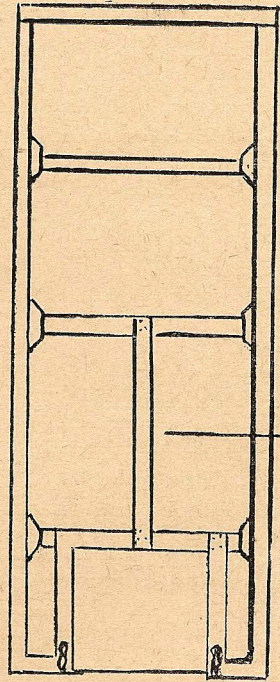


Fig. 7

## trainel-lareira

### JANELAS

As janelas, chamadas francesas são na realidade, portas «envidraçadas». Constrói-se armações iguais as das janelas, mas evita-se o vidro, imperceptível à platéia.

Outro tipo é a janela comum (figura 5).

Figura 5

### LAREIRAS

Não apresentam a menor dificuldade. A figura 6 mostra um trainel que possa abrigar uma lareira comum. Usa-se a trave *a* se por acaso se queira pregar algo à lareira, como se vê na figura 7 (*b*).

A figura 8 mostra a parte inferior da lareira. É a lareira em si uma unidade separada e colocada de encontro ao trainel. Sustenta-se sôzinha.

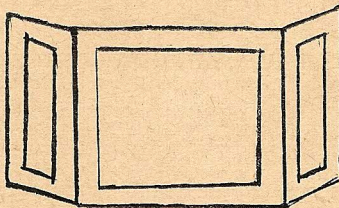


Fig. 8

# O QUE VAMOS REPRESENTAR:

## O CHAPÉU DE PALHA DE ITALIA

— PEÇA EM CINCO ATOS —

### Autores :

Eugène Labiche (1815-1888) escreveu em colaboração com diversos outros autores, quase 100 comédias e "vaudevilles", dos quais os mais famosos são: O Chapéu de Palha de Itália, A Viagem do Senhor Perrichon e La Cagnotte. Apesar do exagêro de certas situações nas comédias de Labiche chegarem quase à farsa, possuía o autor grande espírito de observação e um diálogo muito espirituoso que fizeram dêle um clássico da dramaturgia universal.

**Análise:** No dia de seu casamento com uma jovem de família suburbana, Fadinard, homem de certos recursos, ao voltar para casa, depois de assinar o contrato de casamento, devido a um pequeno incidente num bosque dos arredores de Paris, em que o cavalo de seu fiacre come o chapéu de palha de Itália de uma dama casada que se encontrava em situação um pouco suspeita com um militar, vê-se envolvido numa série de situações engraçadíssimas. O militar e a dama acompanham-no até sua casa e se recusam a sair enquanto êle não trazer um chapéu de palha igual ao devorado pelo cavalo. Nesse ínterim chega a noiva, o pai, um primo apaixonado por ela e todo o cortejo nupcial. O pobre noivo vê-se obrigado a sair em busca do chapéu. No 2.º ato vamos encontrá-lo, acompanhado de todo o cortejo na loja de uma modista com quem havia tido uma aventura e a quem prometera casamento. A família da noiva pensa que está na pretoria e que o velho guarda-livros que tem medo de apanhar resfriado é o juiz. Saem todos e vão parar na casa de uma baronesa (onde se passa o 3.º ato), que prepara uma recepção para um cantor italiano da moda que ela confunde com o herói da aventura. Depois dos convidados das núpcias devorarem a ceia da baronesa por pensarem estar num restaurante partem todos para a casa da verdadeira dona do chapéu, encontrando o marido desesperado com o desaparecimento da mulher. Aí se passa o 4.º ato. Finalmente vão todos parar numa pracinha em frente a casa do noivo, descobrindo-se que havia como presente de casamento de um velho tio surdo um chapéu idêntico ao que tanto fôra procurado. Tudo se resolve, não antes de tôda a família da noiva ir parar na delegacia, e os noivos podem então iniciar sua lua-de-mel.

**Mecanismo:** "Vaudeville" em ritmo muito vivo, de trama bastante sim-

ples, vale pela caracterização dos diversos tipos e pela comicidade das situações e das falas.



Calude Haguenaver, Isolda de Souza e Emilio de Mattos

**Personagens:** Fadinard, o noivo, elemento dominante que atravessa toda a peça; Nonancourt, pai da noiva, enérgico e sanguíneo, mais sete personagens masculinos e cinco femininos de importância, ainda dois personagens masculinos e um feminino com poucas falas. Compararia de pelo menos uns quatorze elementos entre masculinos e femininos que devem fazer parte do cortejo nupcial e da festa da baronesa, estando todos juntos em cena no fim do terceiro ato.

**Cenários:** 5 diferentes; um para cada ato. Podem ser resolvidos com apliques e elementos cênicos colocados na frente de uma rotunda ou cortina clara.

1.º ato — sala na casa do noivo.

2.º ato — saleta de uma loja de chapéus.

3.º ato — salão da casa da baronesa, vendo-se ao fundo a sala de jantar.

4.º ato — alcova na casa da dona do chapéu.

5.º ato — praça onde se vê a frente da casa do noivo e de uma delegacia de polícia, com uma guarita junto à porta.

**Guarda-roupa:** de época. Fraques e cartolas para o noivo e o pai da noiva. Vestidos e chapéus estivais para as participantes do cortejo nupcial. Vestidos de baile para as convidadas da festa da baronesa e casacas para os convidados.

**Público:** Todos os públicos.

**NOTA:** A ação da peça transcorre em 1851, data em que foi escrita e é toda ela entremeada de “couplés” cantados, o que era muito usado na época. Na adaptação de Roberto de Cleto e Geraldo Queiroz a ação foi transferida para o princípio do século e foram retiradas todas as partes cantadas, substituídas em determinados momentos por música de fundo. Na representação os atos foram ligados da seguinte maneira: 1.º e 2.º, intervalo, 3.º, intervalo e 4.º e 5.º; durando a representação duas horas.

R. C.

# A FARSA DO ADVOGADO PATELIN

— PEÇA EM UM ATO —

(Medieval francês de autor desconhecido que transcrevemos do n.º 2 a pedidos)

**Análise:** Pathelin, advogado sem clientes, adquiriu um corte de fazenda do comerciante Guilherme prometendo pagar-lhe sem falta ao anoitecer; o comerciante ficou satisfeito, pois vendera por doze soldos um tecido que não valia nem nove. Julgou-se mais esperto que o espertíssimo Pathelin... Este porém, confabulou em casa com sua mulher Guilhermina, e quando o comerciante veio em busca de seu dinheiro, encontrou apenas os gemidos alucinantes de Pathelin e a dolorosa explicação de Guilhermina assegurando que o marido não saíra da cama há onze meses. O comerciante não acredita; a mulher insiste e Pathelin finge delirar em espanhol, alemão, inglês e até latim, idioma esse («é sinal próximo da morte!» — diz Guilhermina) que assusta e convence o comerciante Guilherme.

Logo em seguida a este encontro, Pathelin é visitado pelo pastor Teobaldo que está procurando um advogado para defendê-lo das «injuriosas acusações» de seu patrão Guilherme, que o declara ladrão de ovelhas; Pathelin aceita e ensina ao pastor um astuto plano para facilitar a sua defesa: no tribunal, Teobaldo deveria responder a todas as perguntas de quem quer que fôsse, com ternos e indefesos balidos.

Assim foi feito e a confusão foi geral; Guilherme, furioso, atormenta o juiz com reclamações da fazenda roubada por Pathelin, carneiros desaparecidos por culpa de Teobaldo, e histórias de falsas doenças políglotas contadas por Guilhermina. O juiz considerou-o louco e a causa é ganha por Pathelin.

O pastor porém, impressionado com o efeito de seus balidos, insiste em longos e eloqüentes «bééééés...», quando o advogado apresenta-lhe a conta de seus serviços. E Pathelin conclui: «Eu julgava ser o rei dos espertos, e um simples pastor me supera...»

**Idéia** — «Para um enganador, enganador e meio», ou: «Ladrão que rouba ladrão não faz mal não.»

## Personagens:

Pathelin — advogado, esperto e ardiloso.

Guilhermina — sua mulher. Astuciosa.

Guilherme — comerciante. Simplório.

Teobaldo — pastor. Ingênuo e confiante.

Um juiz — autoritário, solene.

## Aspecto:

**Forma:** Farsa.

**Cenário:** No teatro medieval os cenários são simultâneos, isto é: todos os locais necessários ao desenvolvimento da ação eram justapostos. Aconselhamos a estilização. Pode ser feito com rotunda escura e elementos mutáveis de acôrdo com o estilo da peça.

**Costumes:** Medieval.

**Música:** Medieval.

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

**Como montar?** O encanto desta farsa popular está na vivacidade e graça de seus intérpretes, na côr das roupas, numa boa solução para o cenário e em bons achados de movimentação e ritmo para os atores. Sobre tudo, numa coletiva e grande alegria de viver.

# NOTÍCIAS

## TEATRO BRASILEIRO

A revista argentina «Ficción» dedicou seu número de janeiro-fevereiro de 1958 ao Brasil, selecionando para esta apresentação panorâmica de nosso País, trabalhos de alguns mortos notáveis e de vários nomes contemporâneos, especialistas em seus respectivos campos. Para a parte de teatro foi escolhido o nome de Décio de Almeida Prado, sem dúvida o crítico número um do Brasil, cuja apresentação do Teatro Brasileiro é indispensável a todo aquele que deseja melhor conhecer o nosso teatro.

Segue-se, portanto, a notícia sobre el Teatro Brasileño:

«O traço mais característico do melhor teatro brasileiro é sua extrema juventude. Não é raro, por exemplo, ver-se atores de trinta anos interpretando papéis considerados na Europa como a coroação de uma longa carreira. E' que no Brasil tudo é jovem, não obstante seus quatrocentos e cinqüenta anos, um País de desenvolvimento crescente, em que cada geração, nos setores culturais, marca um avanço considerável sobre as precedentes. Mas no caso do teatro esta tendência se acentua mais ainda, porque tivemos, durante a última guerra mundial, uma verdadeira revolução teatral, em que atuaram desde cenógrafos e intérpretes até críticos e espectadores.

Atores como Procópio Ferreira e Jaime Costa, hoje na casa dos sessenta, tinham de conformar-se, até então, com encenações geralmente apressadas e artificiais, porque normalmente as peças não ficavam em cena mais do que uma ou duas semanas. As companhias não eram estáveis, dando preferência aos grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, e seus repertórios eram formados de comédias nacionais sem maiores pretensões e de traduções de peças estrangeiras. O cenógrafo era menos um artista do que um técnico, especializado em organizar um novo cenário com os elementos dos anteriores, e o ponto era o generoso amparo dos atores em seus momentos de dificuldades. O primeiro ator, cabeça da companhia, sugeria a traços largos o desempenho, e, no mais, cada um devia defender-se como pudesse, valendo-se de sua intuição e de sua experiência de palco. Stanislavsky e Copeau, para nós, poderiam nunca ter existido.

Cem anos antes, logo após a Independência, tivemos um início extremamente promissor com João Caetano, o único grande ator dramático na história de nosso teatro, e com Martins Pena, autor de uma série de peças cômicas em um ato que até hoje conservam seu sabor, sua capacidade pitoresca e sua vivacidade, mercê da própria modéstia de suas intenções. De 1840 a 1870 seguimos, com relativa fidelidade, a evolução do teatro francês, importando dramas românticos, melodramas tenebrosos e as primeiras obras de tese da então chamada escola realista. Tanto nossos maiores romancistas da época — José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis — como os melhores poetas — Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo — não desdenharam escrever para o teatro, muito embora nem sempre chegassem a ser representados. Estávamos aparentemente preparados para receber o naturalismo quando, repentinamente, uma erupção do teatro ligeiro e musicado expulsou a literatura do cenário. Durante alguns decênios vivemos sob a influência de Offenbach e Lecocq, adaptados ao gosto e às condições locais. Artur Azevedo, autor teatral e crítico, é um nome a ser lembrado nesse período. Mas, ao desaparecer, a opereta deixou nossos palcos exatamente como os encontrara, novamente entregue a pecinhas de costumes urbanos e suburbanos. O próprio movimento modernista de 1922, destinado a transformar de maneira definitiva a fisionomia de nossa poesia e de nosso romance, de nossa pintura e de nossa música, não exerceu nenhuma influência sobre nosso teatro. A literatura séria e a dramaturgia pareciam mais divorciados do que nunca.

Visto contra esse «background» dado pela perspectiva histórica os últimos quinze anos parecem incrivelmente vivos e animados. Em menos de dois decênios ajudados pelo desenvolvimento econômico do País e pela chegada de vários homens de teatro europeus, nos pusemos relativamente em dia com o teatro universal. Levamos à cena O'Neill e Sartre, Garcia Lorca e Pirandello, Bernard Shaw e Arthur Miller, Tennessee Williams e Montherlant, Giraudoux e Anouilh, sem falar de Noel Coward e Roussin, nem de um repertório clássico, ocasional, de Shakespeare, Goldoni, Molière, Sófocles. Redescobrimos com o maior entusiasmo as correntes modernas, do realismo que apenas tínhamos tido — ao expressionismo, embriagando-nos com a luz, com os cenários sintéticos, com a estilização, com a própria idéia da encenação, tão original e perturbadora para nós quanto o fôra no princípio do século para a Europa. Com a mesma avidez de M. Jourdain, a querer passar, da noite para o dia, de burguês a gentil-homem, refizemos nós, em alguns anos, várias décadas de experiência artística e estética alheia, tratando de pormo-nos, com passos de gigante, a par dos teatros mais afortunados.

O extraordinário é que o conseguimos em proporções menos reduzidas do que seria lícito esperar. Em lugar de quarenta ou cinquenta espetáculos de nível comercial razoável por temporada, como Paris ou Nova Iorque, temos oito ou dez, e nossos maiores êxitos permanecem meses, e não anos, em cartaz. Mas, se o termo médio é muito inferior, nossos valores mais altos poderiam figurar, honrosa se não destacadamente, em qualquer escala mundial.

É que o entusiasmo, o fervor quase adolescente, a luta pelos primeiros lugares ainda não definidos, suprem freqüentemente o que possa faltar aos nossos atores em amadurecimento, em aperfeiçoamento artístico. É esta sensação de que estamos caminhando em prise, descontando terreno, que torna a tarefa do crítico brasileiro tão estimulante e compensadora, apesar das inúmeras deficiências técnicas e humanas.

Um crescimento tão prodigioso em extensão e profundidade, capaz de dividir irremediavelmente nosso teatro em duas facções quase antagônicas — o novo e o velho teatro — só poderia ser obra coletiva, de toda uma geração. Mas assim mesmo é possível citar, em rápida sucessão, alguns nomes determinantes. Em 1944 a vanguarda de nosso teatro foi formada por «Os Comediantes», grupo amador encabeçado por Ziembinski, diretor teatral chegado da Polônia, e por Dulcina de Moraes, atriz que ariscou um nome e uma carreira já feitos para levar ao teatro profissional o espírito renovador nascido no amador. Em 1948 chega Henriette Morineau, atriz de origem francesa mas radicada no Brasil; e desde 1950 o Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo, que existe até hoje. Desde então deixou de ser o Rio de Janeiro o único centro que produzia teatro e o proporcionava ao resto do País. Este Teatro teve uma grande função formativa, quase diríamos educativa. Dirigido a princípio por Adolfo Celi e Luciano Salce, ambos egressos da «Academia» de Roma, e atualmente por Ziembinski e pelo diretor belga Maurice Vaneau, foi nossa primeira organização a possuir uma sede fixa e um elenco permanente de vinte ou mais elementos, e que nos deu o que nos faltava: por um lado, estabilidade e continuidade no trabalho, por outro uma fórmula de repertório capaz de unir o aspecto artístico e o comercial, ajustando-se, simultânea ou sucessivamente, ao público e a arte, isto é, passando com igual êxito de bilheteria, de «You can't take it with you» a «Sei personaggi in cerca d'autore».

Estes precursores, que continuam em plena atividade, introduziram uma nova concepção do espetáculo, um novo estilo de representar, baseados no estudo do texto e na obediência à personalidade do diretor, preparando assim uma verdadeira geração de diretores e intérpretes de menos de quarenta anos, os atuais donos de nossos palcos, e que são: entre as atrizes, Cacilda Becker («Poil de carotte», «Summer and Smoke», de T. Williams, «Mafia Stuart»), Maria Della Costa («L'Alouette»), Cleide Yaconis («Così è, se vi pare», «La Regina e gli insorti», de Ugo Betti), Tônia Carrero («Huis Clos», «la vedova scaltra»); entre os atores Sérgio Cardoso («Hamlet», «Il bugiardo» de Goldoni, «Enrico IV»), Paulo Autran («Così è, se vi pare», «Antigone», de Anouilh, «Othelo»), Jardel Filho, Valmor Chagas; e entre os diretores, Geraldo Queiroz («Time and the Conways»); Augusto Boal («Of mice and men»); João Bethencourt («Our Town»); José Renato («Voulez-vous jouer avec moi?»), estes últimos ainda muito jovens, apenas começando. Temos de citar vários homens de teatro estrangeiros que não foram mencionados anteriormente: os



italianos Gianni Ratto, ex-cenógrafo do «Piccolo Teatro di Milano». Flaminio Bolini, e Ruggero Jacobbi; os alemães Hoffman Harnisch (que já não reside no Brasil) e Willy Keller. Este fato sugere a importância da influência européia, sem a qual dificilmente poderíamos compreender a evolução que se operou em nosso teatro nos últimos anos. Também em relação às peças essa influência é um fator de primeira magnitude, pois o número de traduções excede de muito o de obras nacionais apresentadas. Há todavia em nosso meio uma reação nativista, uma vontade de afirmação em contraste e em oposição ao estrangeiro. O debate nacionalista, em suma, agita e divide o teatro, como, de outra parte, a todo o Brasil. Uns chegam francamente ao jacobinismo, impondo, por exemplo, com a aquiescência do governo, uma lei recente que regula a apresentação de obras não nacionais: uma obra nacional para cada duas estrangeiras. Outros, em lugar de encarar esse estado de coisas como uma vergonhosa inferioridade, compreendem que esta situação não é mais do que o prego a pagar para que recebamos uma herança teatral preciosa que nos vem desde a Grécia.

Algumas obras brasileiras contemporâneas são pontos de referência obrigatórios para o estrangeiro devido a seu valor, seu significado histórico ou, simplesmente, ao êxito fora do comum que tiveram. Quando algum autor ou empresário de nome passa pelo Rio, com a curiosidade pronta e superficial dos turistas, é a estas obras que se faz referência. Em ordem cronológica a primeira é «Deus lhe pague», escrita por Joraci Camargo em 1932, obra interessante em sua época por levar aos nossos palcos uma certa inquietação social, mas que envelheceu muitíssimo. História de um falso mendigo, um mendigo filósofo, disposto a dissertar sobre qualquer assunto com ar sabiamente paradoxal, mas o caso é que quase todos os seus pretensos paradoxos não passam de simples lugares comuns. «Vestido de Noiva», de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, praticamente inaugurou o teatro moderno entre nós, utilizando-se de técnicas expressionistas, com o retardamento e a aceleração do ritmo, e a focalização e a desfocalização da imagem ao apresentar a memória desfalecente e o delírio de uma mulher em agonia.

Atualmente não consideramos o expressionismo a última novidade, mas mesmo assim «Vestido de Noiva» permanece como uma das grandes obras de nosso repertório moderno. «As Mãos de Eurídice», de Pedro Bloch, deve sua quase celebridade, celebridade sobretudo local, sul-americano, ao fato de ser um dramalhão e além disso um excelente veículo para que um grande ator exhiba seu histerionismo e sua capacidade de chorar em público. Outras obras interessantes dos últimos dez anos são: «Amanhã, se não chover», de Henrique Pongetti; «Um Deus Dormiu lá em Casa» (inspirada em «Anfitrião») de Guilherme Figueiredo, muito superior à sua demagógica «A Rapôsa e as Uvas»; «Santa Marta Fabril», de Abílio Pereira de Almeida, o autor dos maiores êxitos de bilheteria do atual teatro brasileiro, para a freqüente indignação da crítica, e as três farsas de Silveira Sampaio, «A Trilogia do Herói Grotresco», processo satírico da dissolução da monogamia patriarcal brasileira nas inconseqüentes praias de Copacabana.

Aqui, também, parece que o de maior qualidade é a obra dos mais jovens. Nossos dois dramaturgos mais promissores são os aparecidos ultimamente: Jorge de Andrade e Ariano Suassuna. Jorge de Andrade em obras como «A Moratória» e «O Telescópio» (às quais deve ser juntado um drama coral inédito «A Pedreira das Almas»), traça um quadro da decadência econômica e moral das velhas famílias donas de cafezais em termos que devem algo a Arthur Miller, mas que nem por isso deixam de retratar com originalidade de pensamento e técnica, problemas e personagens estritamente nossos. Ariano Suassuna julga que o teatro brasileiro se encontra em momento histórico, semelhante ao que produziu na França um Molière e na Espanha o Século de Ouro. Vendo sua obra «A Compadecida» é difícil não lhe dar razão: sua obra é um auto sacramental em louvor da Igreja Católica, que consegue ser, ao mesmo tempo, uma farsa popular, irreverente e maliciosa.

É um teatro em ascensão, ainda não estabilizado do ponto de vista artístico e financeiro, e o amator em geral interessa mais do que o profissional porque no amator freqüentemente está o fermento renovador. Algumas figuras se destacam nesse terreno: No Rio de Janeiro, Paschoal Carlos Magno animador do Teatro do Estudante, que levou à cena, entre outras obras, um «Hamlet» de repercussão nacional e Maria Clara Machado, autora da deliciosa peça infantil «Pluft, o Fantasminha» e diretora de «O Tablado», conjunto amator do nível dos melhores profissionais. Em São Paulo está Alfredo Mesquita, diretor da Escola de

Arte Dramática, sem dúvida a mais eficiente do País, onde se levaram à cena peças de Commelynk, Ionesco e Samuel Beckett.

Além disso devemos citar, em Recife, Valdemar de Oliveira, diretor do grupo amador mais antigo do Brasil.

Já esta distribuição geográfica é, de si, um bom indício, porque, como já dissemos, até muito pouco tempo, só o Rio existia, teatralmente. São Paulo, com oito ou nove teatros em constante atividade, lhe faz atualmente uma séria concorrência, seguindo-lhes, em ordem de importância, Recife e Pôrto Alegre.

Não teríamos um panorama completo se não juntássemos a estes, dois dados finais. Também entre nós, como em outras partes, existe uma «inteligência» teatral, absolutamente ao par das últimas novidades da Europa e dos Estados Unidos, conhecimento por outro lado facilitado pelas visitas anuais de grandes conjuntos franceses e italianos. No outro extremo da escala intelectual se situa o teatro de revista, sem nenhuma pretensão ou intenção de originalidade, e, dentro de sua modesta categoria, mais perto da graça das ruas e dos circos. Se os faustosos espetáculos de Walter Pinto não passam de imitações do «Follies Bergères», artistas cômicas como Alda Garrido e Derci Gonçalves, dão, casualmente, o que há de mais intraduzivelmente nativo em nossos palcos muito embora sem encontrar autores à sua altura. Ambas, decepcionadas, passaram-se para a comédia onde, entretanto, seus temperamentos inventivos e excêntricos não se encontram a gôsto.

Um último ponto. O problema do teatro brasileiro, creio eu, não é tanto o de inovar esteticamente, o de constituir uma «avant-garde» no sentido francês, como o de conquistar um público. Até o crítico Eric Bentley, habitualmente muito pouco inclinado a dar importância à bilheteria, viu-se obrigado a constatar, quando visitou um país mais pobre em teatro como é a Itália (assim mesmo infinitamente mais rico que o Brasil), uma verdade que a nós parece elementar: «a pura quantidade pode não ser importante do ponto-de-vista teórico, mas é essencial para a vida do teatro que um certo grupo de trabalhadores esteja permanentemente em ação». Esse problema, o do público — ou do êxito como preferia Louis Jouvet — é o mais peremptório do nosso teatro. Em outras palavras: que sentido teria uma vanguarda sem um exército regular atrás dela?

Recordemos, uma vez mais, o famoso verso do Doutor Johnson: «For we that live to please, must please to live.» Nessa sujeição ao público, a que tanto Molière quanto Shakespeare se submeteram de tão bom grado, nesse caráter de arte social e coletiva, está, como todos sabem, o estigma e a grandeza do teatro.»



## NOTÍCIAS DO TABLADO

Terminamos o ano com a remontagem do “Rapto das Cebolinhas”. Além dos espetáculos normais aos sábados e domingos no Tablado, levamos no Teatro João Caetano para a Rádio Roquete Pinto e no Hospital de Curicica em Jacarepaguá.

O primeiro espetáculo deste ano será “O Living-Room”, de Graham Greene, dirigido por Alfredo Souto de Almeida, com cenário de Joel Lopes de Carvalho, figurinos de Kalma Murtinho, com o seguinte elenco:

Mary	— Ana Maria Magnus
Miguel Dennis	— Nelson Marianni
Rosa Pemberton	— Helena Xavier
Teresa Browne	— Maria Clara Machado
Helena Browne	— Martha Rosman
Padre Jaime Browne	— César Tozzi
Sra. Dennis	— Rosita Lopes

RECEBEMOS DE CARMEN SYLVIA MURGEL (PLUFT) UMA CARTA EM QUE ELA DESCREVE ALGUMAS DE SUAS IMPRESSÕES SÓBRE OS CURSOS QUE ESTÁ FAZENDO EM LONDRES. EIS ALGUNS TRECHOS.

«... Estou gostando muito. O povo é gentil e atencioso; a escola é ótima, bons professores, curso sério e intenso, e eu fui recebida por todos, professores e alunos, com interesse e carinho. Tenho aulas de movimento, voz, interpretação, leitura, movimento da época (reverências, danças, etc. de cada período) improvisação. Mas os alunos regulares têm ainda: esgrima, história do teatro, história do costume. Cada classe prepara 2 peças cada 3 meses e fazem para isto um sistema ótimo: revezam do papel cada ato. Isso facilita ao aluno de cada vez trabalhar 2 papéis diferentes e ter uma experiência muito maior. Fazem a peça inteira, mas cada ato trocam ao máximo os papéis. A 1.ª peça de cada termo (os 3 meses são chamados assim) é representada só com poucos elementos cênicos e indicação de roupa (se forem roupas de época); a 2.ª peça é com cenário (preparado pelos alunos de contra-regra) e roupas (preparados pelos alunos de guarda-roupa). Tem curso de tudo menos (engraçado, não é,) de diretor, pois dizem que é a maior dificuldade encontrar um bom diretor que queira ser professor.

No 3.º ano, que aqui é chamado ano A, os alunos passam esse ano preparando cada 3 meses, 2 peças que são mostradas ao público em dois espetáculos para cada peça. Imagine só como isso é um bom treino. E cada ano a escola contrata 2 diretores profissionais que ficam encarregados das montagens das peças como se fôsse mesmo uma companhia normal. Que maravilha, não é?

Tem também um curso para professores que depois vão ensinar nas escolas do interior; e já preparar as novas gerações para o hábito do teatro. Coisa formidável...

**EM TEATRO, CADA GESTO, CADA INFLEXÃO, PODEM VISAR DOIS  
PROPOSITOS DIFERENTES: UM O DE SERVIR O TEXTO, OUTRO O  
DE PROPORCIONAR AO ATOR UMA EXIBIÇÃO DE VIRTUOSISMO.**

**DECIO DE ALMEIDA PRADO**