

# CADERNOS DE TEATRO

N.º 5



## **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:  
Maria Clara Machado

Redatores:  
Virka V. Borges  
Rubens Corrêa  
Maria Tereza Vargas  
Sonia Cavalcanti  
Vânia Velloso Borges

Secretária:  
Vera Pedrosa

Tesoureira:  
Eddy Rezende

Revisora:  
Etelvina Cavalcanti

Composição:  
Ana Letycia

Colaboram neste número:  
Sábato Magaldí  
Barbara Heliodora  
Carlos Augusto Nem  
João Sérgio Nunes.

IDEIAS SÔBRE O TEATRO

*Publicamos propositalmente nesta seção de problemas atuais um artigo do nosso Machado de Assis, escrito há cem anos (1859) e que como o leitor verá, não perdeu nada de sua atualidade.*

A arte dramática não é ainda entre nós um culto; as vocações definem-se e educam-se como um resultado accidental. As perspectivas do belo não são ainda o imã da cena; o fundo de uma posição importante ou de um emprêgo suave, é que para lá impele as tendências balbuciantes. As exceções neste caso são tão raras, tão isoladas que não constituem um protesto contra a verdade absoluta da asserção.

Não sendo, pois, a arte um culto, a idéia desapareceu do teatro e êle reduziu-se ao simples fôro de uma secretária de Estado. Desceu para lá o "oficial" com todos os seus atavios; a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprêgo de copiar as formas comuns, sedições e faticantes de um aviso sôbre a regularidade da limpeza pública.

Ora, a espontaneidade pára onde o oficial começa; os talentos, em vez se expandirem no largo das concepções infinitas, limitaram-se à estrada indicada pelo resultado real e representativo das suas fadigas de trinta dias. Prometeu atou-se ao Cáucaso.

Daqui uma porção de páginas perdidas. As vocações viciosas e simpáticas sufocaram debaixo da atmosfera de gelo, que parece pesar, como um sudário de morto, sôbre a tenda da arte. Daqui o pouco ouro que havia, lá vai quase que despercebido no meio da terra que preenche a âmbula sagrada.

Serão desconhecidas as causas dessa substituição imoral? Não é difícil assinalar a primeira, e talvez a única que maiores efeitos tem produzido. Entre nós não há iniciativa.

Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanhos, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema.

A arte para nós foi sempre órfã; adornou-se nos esforços, impossíveis quase, de alguns caracteres de ferro, mas, caminho certo, estrêla ou alvo, nunca os teve.

Assim, basta a boa vontade de um exame ligeiro sôbre a nossa situação artística para reconhecer que estamos na infância da moral; e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro.

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado — vai além da rampa, vai ao povo. As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa.

Uma platéia avançada, com um tablado balbuciante e errado, é um anacronismo, uma impossibilidade. Há uma interna relação entre uma e outro. Sófocles hoje faria rir ou enjoaria as massas; e as platéias gregas pateariam de boa vontade uma cena de Dumas ou Barrière.

A iniciativa, pois, deve ter uma mira única: a educação. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da platéia à esfera dessas concepções e dessas verdades. Desta harmonia recíproca de direções acontece que a platéia e o talento nunca se acham arredados no caminho da civilização.

Aqui há um completo deslocamento: a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a platéia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe.

A platéia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte, — não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno. Ora, à arte tocava a exploração dos novos mares que se lhe apresentam no horizonte, assim como o abrir gradual, mas urgente, dos olhos do público. Uma iniciativa firme e fecunda é o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando platéia e tablado, folheia a ambos a grande bíblia da arte moderna com tôdas as relações sociais, é do que precisamos na atualidade.

Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escola, estabelecer a concorrência de dois princípios. E' claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o "Côro" era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo. Querer levantar luta entre um princípio falso, decaído, e uma idéia verdadeira que se levanta, é encerrar nas grades de uma gaiola as verdades puras que se evidenciavam no cérebro de Salomão de Caus.

Estas apreensões são tomadas de alto e constituem as bordas da cratera que é preciso entrar. Desçamos até às aplicações locais.

A arena da arte dramática entre nós é tão limitada, que é difícil fazer aplicações sem parecer assinalar fatos, ou ferir individualidades. De resto, é de sobre individualidades e fatos que irradiam os vícios e as virtudes e sobre êles assenta sempre a análise. Tôdas as suscetibilidades, pois, são inconseqüentes — a menos que o êrro ou a maledicência modelem estas ligeiras apreciações.

A reforma da arte dramática estendeu-se até nós e pareceu dominar definitivamente uma fração da sociedade.

Mas isso é o resultado de um esforço isolado operando por um grupo de homens. Não tem ação larga sobre a sociedade. Esse esforço tem-se mantido e produzido os mais belos efeitos; inoculou em algumas artérias o sangue das novas idéias, mas não o pôde fazer relativamente a todo o corpo social.

Não há aqui iniciativa direta e relacionada com todos os outros grupos e filhos da arte.

A sua ação sobre o povo limita-se a um círculo tão pequeno que dificilmente faria resvalar os novos dogmas em tôdas as direções sociais.

Fora dessa manifestação singular e isolada, — há algumas que de bom grado acompanhariam o movimento artístico de sorte a tomarem uma direção mais de acôrdo com as opiniões do século. Mas são ainda vocações isoladas, manifestações impotentes. Tudo é abafado e se perde na grande massa.

Assinaladas e postas de parte certas crenças ainda cheias de fé, êsse amor ainda santificado, o que resta? Os mercadores entraram no templo e lá foram pendurar as suas alfaías de fancaria. São os jesuítas da arte; os jesuítas expuseram o Cristo por taboleta e curvaram-se sôbre o balcão para absorver as fortunas. Os novos invasores fizeram o mesmo, a arte é a inscrição com que parecem absorver fortunas e seiva.

A arte dramática tornou-se definitivamente uma carreira pública.

Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e êste tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização.

Dêste mundo sem iniciativa nasceram o anacronismo, as anamolias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo. A musa do tablado doidejou com os vestidos de arlequim — no meio das apupadas de uma multidão ébria.

E' um "fiat" de reforma que precisa êste cáos.

Há mistér de mão hábil que ponha em ação, com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas.

Esta necessidade palpitante não entra na vista dos nossos governos. Limitam-se ao apôio material das subvenções e deixam entregue o teatro a mãos ou profanas ou malélicas.

O desleixo, as lutas internas, são os resultados lamentáveis desses desvios da arte. Levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios, é a obra dos governos e das iniciativas verdadeiramente dedicadas.

"O Espêlho" 25 de setembro 1859



# TEATRO ELIZABETANO

Dá-se o nome genérico de Elizabetano ao período de intensa atividade teatral na Inglaterra que começa em 1576, com a construção do THE THEATER, e vai até 1642, quando a revolução Puritana determinou o fechamento de todos os teatros de Londres. São 70 anos de experiência e transição, nos quais várias etapas da evolução do teatro podiam ser vistas num mesmo dia.

A transição, que tem como ponto de partida os milagres, mistérios e moralidades, passa por várias experiências de "mise-en-scène" e interpretação, muitas vezes sob influência de cômico e universidade, mas termina por colocar o drama moderno nas mãos dos atores profissionais. Existiam então na Inglaterra duas tradições distintas — a do teatro popular e a do teatro da cômico, e das duas, a primeira é a mais importante, interessante e vital. ....

No século XVI, até cerca de 1580 o Master of Revels — Mestre dos Festejos — organizava para a cômico espetáculos, que variavam da pura mímica até o canto e o diálogo. As "masques", os "interludes" e os "pageants", de montagem complexa e feérica, eram os favoritos dos nobres. Nesses espetáculos de canto, dança e "quadros" alegóricos tiveram significação cada vez maior os grupos de meninos cantores, que passaram dentro em breve a ter caráter semiprofissional. Foi a busca de material dramático, agradável aos olhos, adaptado ao uso do canto e da dança, com ambientes derivados dos ricos cenários dos pageants (porém mais simples e baratos) e que pudesse ser facilmente representado por esses atores-meninos, que criou a comédia romântica elizabetana, pelas mãos de Lyly e Greene, forma essa, que Shakespeare levaria à perfeição.

Não podendo arcar com as despesas das grandes montagens da cômico, passaram as companhias profissionais a desenvolver o gênero de drama medieval, que dependia de enredo e interpretação e apresentavam seus espetáculos em palcos totalmente destituídos de cenários, servindo-se de número mínimo de objetos e peças de mobiliário. Foi o alto nível de interpretação das companhias profissionais que lhes valeu um lugar na cômico e nos últimos quinze anos do século XVI já é impossível falar de um teatro de cômico, independente do teatro popular.

As primeiras companhias dramáticas, que apresentam teatro de forma já elizabetana, davam seus espetáculos em locais vários, mas eram principalmente os pátios das hospedarias que lhes serviam de casa de espetáculos. Estas eram geralmente construções quadradas ou retangulares, com um pátio central para qual davam janelas e balcões. Ao fundo, era montado o palco, móvel que ficava assim projetado para o centro do pátio. Quando James Burbage construiu seu THE THEATER, foi exatamente assim que o planejou. Outros teatros logo apareceram: o Curtain, o Fortune, o Swan, o Rone, o Red Bull e muitos outros, sendo que o próprio THEATER, em 1599, foi desmontado e reconstruído do outro lado do Tâmis, sob o nome de GLOBE, eternamente ligado a Shakespeare e antepassado direto de todos os teatros modernos da Inglaterra.

A primeira e mais importante característica que distingue o teatro elizabetano do medieval, é a diferenciação entre "em cena" e "fora de cena". Nos espetáculos medievais, todos os atores estavam sempre em cena: havia uma parte do palco central ou neutra — a plateia que podia representar qualquer lugar e várias

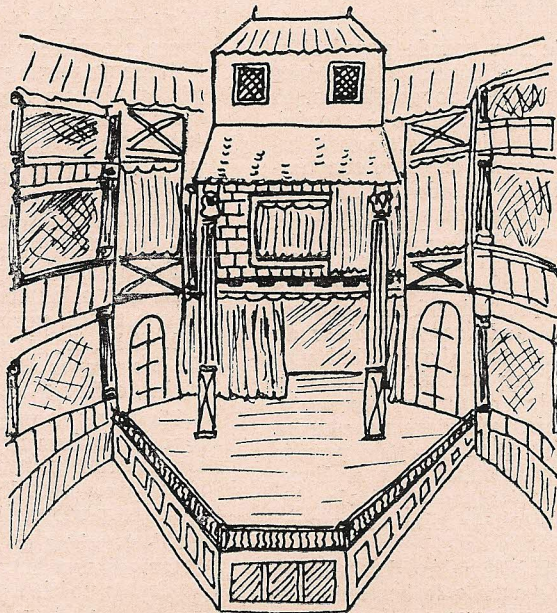
“estações”, “domus” ou “loca”, onde se passavam cenas de local determinado: o céu, o purgatório, o inferno, etc. Os atores, que não tomavam parte em determinada ação, ficavam apenas parados em seu “domus” e era tarefa do público ignorar sua presença. Em sua adaptação elizabetana, o palco que se projetava para o centro do pátio era o campo neutro ou plateae e nêle se passava a maior parte da ação. Ao fundo dêste, no entanto, havia um pequeno palco interior, síntese das “estações” medievais, onde se passavam cenas de localização definida. De cada lado, havia uma porta que permitia, já então, a saída e entrada de atores.

Quando foram construídos os teatros permanentes, o palco tornou-se um pouco mais complexo, pois foi adodado um palco superior (presumivelmente, nos pátios de hospedarias eram usadas em certas cenas as janelas, que ficavam acima do palco montado) e acima dêste havia o que era chamada “hut”, a cabana, de onde desciam deuses, fantasmas, etc.

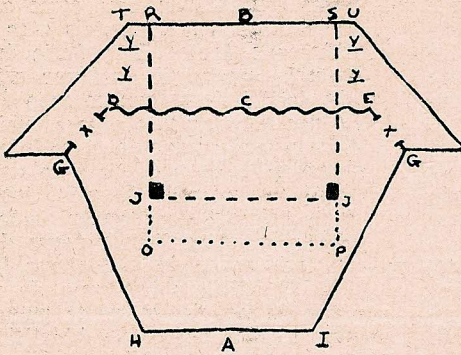
Há, até hoje, uma grande controvérsia sôbre o uso do palco interior e da cortina que, na maioria dos casos, o separava da zona neutra. A ausência quase total de rubricas nas

peças elizabetanas, bem como as características experimentais e os anacronismos dentro da própria época, tornam impossível qualquer conclusão definitiva. O que se sabe é que quanto mais recente a peça, mais nítido se torna o uso do palco interior; nosso palco de moldura é uma resultante da expansão do palco interior e da retração do exterior. Cada vez menos, eram aceitas as cenas de local indeterminado, e maiores facilidades mecânicas tornaram de rigor o uso de cenários e cortina, principalmente no período de reidentificação do teatro com a côrte, no reino dos Stuarts.

O número de teatros em Londres no período elizabetano é grande, e a informação mais específica que temos a respeito vem no Survey de Howe, em 1632, que diz ser o Salisbury Court, que então se inaugurava, “nossa décima sétima casa de espetáculos pública ou particular, a ser contruída nos últimos sessenta anos em Londres.” Note-se que a única diferença entre o teatro público e o particular é ser o primeiro descoberto, à moda dos antigos pátios, e o segundo em recinto fechado, iluminado à vela. Eram ambos igualmente abertos ao público.



Teatro Típico Elizabetano



Planta baixa de teatro elizabetano

XX — PORTAS DO PROCENIO  
 DCE — CORTINA  
 YY — ROMPIMENTOS  
 HIDEF — PALCO EXTERIOR  
 DEUT — PALCO INTERIOR  
 RJJS — CABANA  
 JOPJ — TELHADO

DISTÂNCIAS:

H — I igual 5m.  
 F — G igual 12m.  
 A — C igual 9m.  
 J — J igual 6,5m.  
 J — O igual 2m.  
 J — R igual 6,5m.  
 D — E igual 8m.  
 B — C igual 3,5 m

Apesar de sua grande popularidade, os teatros e atores elizabetanos não estavam livres de problemas. A classe média, puritana, e a municipalidade combatiam-nos sistematicamente, e os teatros só eram construídos, ou fora da cidade de Londres propriamente dita, ou então, nas "liberties", zonas dentro da cidade que, por uma razão ou outra, eram independentes da administração municipal. O ator profissional só tinha posição na sociedade como servidor do rei, rainha ou nobre, cuja libré usava para não ser tachado de vadio e sua existência dependia, em parte, dos espetáculos que dava na corte e das excursões que fazia pela província. Os teatros públicos, ao ar livre, dependiam do tempo, cuja inclinação na Inglaterra John Heywood imortalizara com sua "Play of the Weather" em 1533; além disso, havia leis que obrigavam o fechamento dos teatros, cada vez que as mortes por peste excediam a determinado número por semana. Por outro lado,

sofriam duramente quando ficavam muito em voga as companhias infantis (o suficiente para que Shakespeare atribua a excursão dos atores em HAMLET à popularidade das crianças na corte), e muitas vezes Bussy d'Ambois e Othello disputavam platóas com as brigas de galo, os espetáculos de esgrima e os de ursos amestrados.

Nesse teatro transicional, experimental, despojado de cenários e dotado de escassos recursos mecânicos, floresceu um dos mais ricos períodos que o drama universal já conheceu e nêle, pela primeira vez na Europa moderna, uma grande forma literária encontrou apôio no povo, mais do que na corte. Atingiu seu apogeu numa democracia heterogênea, numa cultura não totalmente desenvolvida e sem correspondência de triunfo nacional nas outras artes. Mesmo na obra de seu expoente máximo, Shakespeare, o drama elizabetano apresenta características experimentais, ausência de normas definidas e confusão de ideais artísticos com o puro desejo de agradar o grande público. Palco e atores foram instrumentos dos poetas para atingir as massas. Tanto a riqueza quanto a crueza deste drama resultam das condições em que existiu.

Só por volta de 1560 é que se começa a conhecer melhor o nome dos autores de peças populares. A princípio, ganharam fama os que escreviam para os grupos de meninos cantores, mas o que determina o início desse fenômeno, que é o teatro elizabetano, é o aparecimento dos University Wits, um pequeno grupo de escritores que saiu das Universidades e abandonando as formas clássicas que nelas eram adotadas, começa a escrever para o teatro profissional. John Lyly, que começou ligado aos grupos de meninos, foi o primeiro, e Lodge, Peele, Grenne, Nash e Marlowe completam o grupo. Foram os desbravadores, os boêmios que se entregaram de corpo e alma ao teatro, levando vidas dissipadas, a maior parte visitando a prisão por dívidas, brigas ou mesmo heresia, e que revelaram ao povo inglês a magia do drama poético. Grenne escreveu livros, novelas, folhetos, poesias e dramas, em tal quantidade que é difícil descobrir como achava tempo pa-



ra as dissipações que o mataram, na mais completa miséria, aos trinta e cinco anos. Marlowe, reputado ateu em virtude de sua obra, morre aos vinte e nove anos, assassinado numa briga de taverna, mas as poucas peças que deixou, revolucionaram o drama e tornaram popular a tragédia poética. Os poetas tomaram de assalto o teatro, e o seu sucesso trouxe dúzias de imitadores. Aos poucos, os atores de maior sucesso, muitos dos quais fizeram fortuna, iam sendo vinculados às companhias profissionais: The Queen's Men, da qual fez parte James Burbage; The Admiral's Men, Penbroke's Men e outras, das quais fez parte Edward Alleyn, grande ator trágico, companhias de Henslowe, famoso pelo domínio que exercia sobre os autores que trabalhavam para êle, obrigando-os a produzir copiosamente, as mais das vezes em colaboração arbitrária de até quatro autores numa peça só. Finalmente a Strange-Chamberlain's Men, à qual pertenceram Richard Burba-

ge, grande ator trágico, Will Kempe, maior cômico da-época, e à qual esteve ligado Shakespeare durante seus vinte anos de produção dramática, escrevendo, em média duas peças por ano. Só Ben Jonson, clássico e metucioso, manteve-se independente.

Essa ligação dos autores, com determinada companhia e determinado teatro, teve vantagens. A ausência de cenários deu motivo à fantástica riqueza de poesia descritiva e evocativa dos dramas da época e o conhecimento íntimo dos atores e das facilidades materiais, com que poderiam contar, permitiu a autores como Kyd, Marlowe e Shakespeare produzissem as obras primas desse período riquíssimo, que se chamou o teatro elizabetano.

**B. H.**

Bibliografia: Thorndyke, Ashley  
H. — SHAKESPEARE'S THEATER.

**NOSSA CAPA**

Cacilda Becker, em Antígone, produzida pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em 1952.

## BERTOLT BRECHT

Transcrito do "Estado de S. Paulo".

Sábato Magaldi

Há poucos anos, que o teatro de Bertolt Brecht começa a adquirir cidadania universal e já hoje, ao menos para um círculo de críticos e espectadores, situa-se êle como o mais representativo de nosso tempo. A uma insatisfação generalizada contra uma dramaturgia que se confinava entre quatro paredes, que se consumia num psicologismo deliquescente ou num verbalismo estéril - o autor de "O Círculo de Giz Caucásico" respondeu com uma obra larga, aberta, generosa, épica. Os problemas de suas peças transcendem o deleite de um público restrito e instauram o verdadeiro teatro popular.

Esta verificação pode prestar-se a equívocos, porque o conceito de teatro popular, ora se vincula a ideologias políticas, ora é utilizado pejorativamente para sugerir abdições estéticas. No caso de Brecht, porém, o popular deve ser entendido na mesma dimensão em que são populares Ésquilo, Sakespeare, Lope de Vega, e a Commedia Dell'Arte. Embora informado pelas teorias marxistas, o teatro de Brecht não se contém nos esquemas, às vezes primários, que êle se traçou e pode falar aos adversários de doutrina pela impressionante evidência artística. A genialidade do criador supera deficiências da paixão polêmica do teórico.

É certo, que poucos artistas revelam a mesma lucidez crítica demonstrada por Brecht nas formulações estéticas. Os escritos doutrinários "explicam" a obra, assim como esta comprova a validade prática dêles. O que transborda nas peças das idéias algo rígidas, é próprio da afirmação do talento, insumisso a cânones.

Tanto nas peças, como nas teorias sobre a técnica do ator, Brecht propõe uma renovação completa da arte teatral. Os dois aspectos acham-se, aliás, intimamente ligados e não se compreenderia uma dramaturgia revolucionária, sem a correspondente modificação dos meios pelos quais ela deve atuar no público. Simplificando as inovações de Brecht, dir-se-ia que êle lançou as bases definitivas do teatro épico, que se opõe à forma dramática tradicional, inspirada na "poética" Aristotélica. Do ponto de vista do intérprete, a técnica brechtiana resume-se em criar um "afastamento" do texto, bem como em impedir uma adesão "ilusória" do espectador, a fim de que êste possa conservar a lucidez crítica. Do ponto de vista do texto, mergulha êle nos problemas sociais, denunciando através da preocupação didática, os erros que impossibilitam uma vida feliz, na organização do mundo burguês. O extraordinário mérito da obra de Brecht - é preciso esclarecer bem - está em que a intenção clara de proletismo político, a qual em outras circunstâncias, amesquinha o resultado artístico, aqui não atua negativamente e até se deixa apagar pela beleza literária.

No posfácio de "Mahagonny", ópera encenada em 1927, Brecht apresentou um primeiro quadro comparativo das formas dramática e épica do teatro. A título ilustrativo, eis reproduzidos os contrastes: Forma dramática - Forma épica; o espetáculo "encarna" a ação - narra a ação; faz participar o espectador da ação - faz do espectador um observador crítico; consome sua atividade - desperta-a; provoca nêle sentimentos - obriga-o a decisões. O es-

pectador se imiscui na ação - opõe-se a ela. O teatro age por meio da sugestão - por meio de argumentos. Os sentimentos são conservados - traduzem-se por juízos. Supõe-se o homem conhecido — o homem é objeto de estudo. O homem é universal, é imutável — o homem muda e é imutável. Tensão no desfêcho — tensão desde o início. Cada cena está em função da outra - justifica-se por si mesma. Os acontecimentos são: lineares — apresentam-se em curvas. “Natura non facit salus” - “Facit salus”. O mundo tal como é - o mundo se transformando. O homem estático - o homem dinâmico. Seus instintos - seus motivos. O pensamento condiciona o ser. O ser social condiciona o pensamento.

Como plataforma do teatro épico, êste quadro indica todo um programa. Pode-se perceber a vitalidade da proposição, que torna maleáveis o mundo e a matéria do teatro.

Brecht aprimora a técnica da composição por cenas isoladas. Não há em sua dramaturgia a apresentação, desenvolvimento e desfêcho, como na forma tradicional. Ainda aqui, êle estaria levando às últimas conseqüências os processos elizabetanos e dos clássicos espanhóis. Em “Terror e Miséria do III Reich” não se vê só história tratada, mas uma série de flagrantes que se bastam, constituindo alguns, excelentes peças em um ato. A técnica diferente de um “Galileu Galilei”, “Mãe Coragem” e “Círculo de Giz”, ao lado da utilização das formas do teatro oriental, em numerosas outras obras conduz a uma nova unidade arquitetônica, pela justa, posição das cenas aparentemente soltas.

Abstraindo-se a crítica de Eric Bentley, segundo a qual, na arte de Brecht, “há ilusão, suspense, simpatia, identificação”, chega-se a concluir que as suas teorias aparecem mais originais na técnica do ator. Lê-se no “Organon”, que o intérprete “não deve identificar-se totalmente com personagem”. Uma crítica do gênero: êle não representa Lear, êle é Lear, seria para êle o pior dos discreditos. Com a cena a estética do “afastamento”, pretende Brecht isolar o “gesto” social. Mostrando e não vivendo a personagem, o ato deixa de estabelecer uma fusão ilusória com o público. O objetivo dessa técnica — como se pode facilmente compreender - é o de evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal, em cujo espírito foi a obra concebida. Por considerar que a nossa dramaturgia reflete a opinião da classe dominante, acredita Brecht que, exigir do público o impulso adesista, seria envolvê-lo nas malhas enganosas de um mundo caduco. No caso de suas próprias peças, que são de denúncia, o aguçamento da observação do espectador vem favorecer o objetivo crítico da montagem.

A ruptura, ainda uma vez, não invalida as demais concepções, igualmente preocupadas em tornar atuante o teatro. Basta afirmar que o sistema de Stanislavsky, oposto ao de Brecht, pôde servir à dramaturgia soviética.

Que essas observações não sejam tomadas, porém, como se quisessem contestar a força renovadora da obra de Brecht. Há, em suas teorias como em suas peças, um sôpro de vitalidade que projeta o teatro em novos caminhos. Morto em agosto de 1956, o grande dramaturgo alemão inicia a conquista do mundo e certamente incluirá o Brasil em seu itinerário.



*Nota — As obras de Brecht estão sendo publicadas em espanhol pela E. Lozada, (Livraria Ler — S. Paulo e Rio) E em francês pela editora L'Arche: “Théâtre complet”, à venda em qualquer livraria.*

**APROVEITE A EXPERIÊNCIA DO OUTROS**

# **O DIRETOR E OS ENSAIOS**

Trechos extraídos de uma carta de George Bernard Shaw a um amigo, que lhe pedia conselhos sobre a “Arte de Ensaiar”.

Quanto ao seu trabalho diário no teatro, será mais árduo do que pensa. Se antes de começar os ensaios, você fizer um estudo minucioso da peça, e afeirir tôdas as possibilidades do texto, de modo a ficarem marcadas tôdas as falas onde devem ser ditas, bem como o que devem transmitir; onde as cadeiras devem ser colocadas e para onde deverão ir; onde os atores porão seus chapéus ou qualquer coisa que carreguem nas mãos durante o decorrer da peça; quando deverão se levantar e assentar, se você dispuser essas coisas de modo a obter o máximo de efeito de cada palavra e assim fazer com que os atores sintam que estão falando dentro das melhores condições possíveis — e na pior das hipóteses, que não poderão improvisar no seu trabalho, ainda que não o façam com freqüência — se você tomar cuidado para que uns não perturbem a atenção de outros; que quando falarem estarão na distância devida; que quando o público estiver olhando para um lado do palco e um ator entrar do outro lado, (um artifício que você inventará) chamará a atenção do público para esse novo foco visual ou auditivo, etc, então você terá desde o primeiro ensaio as rédeas da produção e nada a perturbará mais tarde. Não haverá tempo perdido na procura de marcações, em novas tentativas ou em discussões.

Quando estiver marcando um ato pela primeira vez, repita-o para ficar bem gravado. Não permita que os atores decorem seus papéis logo de saída: nada mais prejudicial para o andamento da peça do que o ator ficar tentando lembrar seu texto, quando deveria estar aprendendo suas marcações com a peça na mão.

Um ou dois atos com repetições é suficiente para os primeiros ensaios. Estará, então, passada a primeira fase e virão os ensaios “perfeitos”, isto é, com o texto decorado. Nessa nova fase, você deve deixar o palco e sentar-se à platéia com um caderno de notas. A partir desse momento, nunca interrompa uma cena ou permita que alguém o faça, nem deixe voltar atrás quando alguma coisa

não estiver bem; se lhe ocorrer alguma mudança, tome nota e no fim do ato, vá ao palco e explique suas notas aos atores. Não critique. Se alguma coisa não estiver correndo bem e você não souber exatamente onde está o erro, não diga nada. Espere, até encontrar um meio de remediá-la. É desencorajante e exasperante para o ator, escutar o diretor dizer simplesmente que não está satisfeito. Se você não puder ajudá-lo deixe-o de lado. Diga-lhe o que fazer, se souber: caso contrário, cale a boca até que descubra, o que certamente acontecerá se souber esperar.

Lembre-se de que quando os ensaios “perfeitos” começarem, haverá um colapso aparente, uma espécie de desmoronamento e por uma semana pelo menos, conforme a duração da cena, ficar-se-á com impressão de que nada progride, isto porque, na aflição de tentar lembrar as palavras, tudo o mais será esquecido. Lembre-se ainda de que, a essa altura, o ator, estando sob forte tensão, é facilmente irritável. Porém, depois de uma semana, as palavras voltarão automaticamente e a peça recomeçará a andar.

Lembre-se (particularmente durante a fase irritável) de que você não deve dizer muita coisa de uma só vez ao ator. No máximo duas ou três coisas importantes devem ser ditas num ensaio. Não mencione ninharias, tais como lapsos na marcação ou no texto, num modo desanimador ou como se o mundo estivesse caindo em pedaços. Não mencione coisas que não tenham realmente importância. Esteja preparado para o mesmo erro ser repetido várias vezes, e suas observações serem esquecidas, até que você tenha feito três ou quatro ensaios corridos, isto é, sem nenhuma interrupção.

Se você se zangar e se queixar que já chamou a atenção repetidas vezes, etc, como um professor, destruirá totalmente a atmosfera que a arte respira e fará uma cena que não consta na peça, cena esta desagradável e invariavelmente infeliz. Sua principal atividade artística é impedir que uns atores falem com a inflexão e o tom de outros, em vez dos seus papéis, destruindo assim a variedade e o contraste contínuos que são a alma da vivacidade na comédia e a verdade na tragédia. A deixa do ator não é um sinal a ser seguido descuidadamente, mas um estímulo que se deve repelir ou aceitar de um modo diferenciado. O ator deve, mesmo na centésima noite, fazer a platéia acreditar que nunca escutou sua deixa antes.

Na fase final, quando todos estão afinados e podem dar sua inteira atenção para a peça, você deve observar, observar, observar, como um gato num buraco de rato, e tomar notas bem refletidas. Em algumas delas, você porá um apêndice “Ensaiar” e no fim do ato pedirá aos atores que repitam aquele trecho para acertá-lo. Mas não diga, quando não sair certo: “Vamos ensaiar isso até ficar bom, mesmo que tenhamos de ficar aqui a noite toda” — o professor de novo. Se houver um erro, só poderá piorar em cada repetição feita no mesmo dia — deixe então para o dia seguinte.

Nos dois últimos ensaios, deverá haver poucas notas — todas as dificuldades já devem ter sido vencidas. A primeira vez que contei minhas notas, foi quando produzi “Arms and the Man” em dez ensaios. O total foi 600 notas. Este é o mínimo: já cheguei a ter milhares. Não se esqueça de que se bem que no primeiro ensaio, você soubesse mais sobre os papéis de que os atores, no final dos ensaios eles deverão saber mais do que você (devido uma ilimitada atenção) e por conseguinte, deverão ter alguma coisa para lhe ensinar.

Esteja preparado para um trabalho de mágico. A tensão incessante que se gasta (os atores podem sair e descansar mas o trabalho do diretor é contínuo), o esforço social para manter o espírito de todos preparado para um grande acontecimento, a aridez do estudo prévio dos detalhes mecânicos, assusta a maioria dos autores. Se você não tiver energia suficiente para aguentar tudo isso, será melhor ficar fora do teatro e dar a tarefa para um diretor profissional.

De fato, acontece algumas vezes que o autor tem de ser substituído na direção. A não ser que ele siga a linha de estudo árduo que tracei, que encaro, cada vez mais relutante, à medida que envelheço, é simplesmente se queixará, se aborrecerá e se atrapalhará, dizendo que não gosta do trabalho dos atores, sem saber o que pedir deles, esperando desde o primeiro ensaio uma interperação perfeita, querendo coisas impossíveis, fazendo sugestões ridículas por causa de observações pouco amadurecidas, discutindo, ou sabe-se o que mais.

Sòmente os espíritos poderão dizer-lhes exatamente onde está o êrro da cena, se bem que inúmeras pessoas dirão que algo está errado. Assim sendo, tome nota das observações feitas: mas seja cuidadoso ao tomar o remédio prescrito. Por exemplo, se disserem que a cena está muito arrastada (significando que ficam cansados) o remédio, de 9 casos em 10, é fazer os atores irem mais devagar, dando um maior contraste entre as inflexões.

Nunca tenha um momento de silêncio no palco, exceto quanto quando se tratar de um efeito intencional. A peça não deve parar enquanto um ator se senta ou anda em cena. Ele deve sempre se sentar numa frase e levantar noutra; se de fazer um movimento, deve fazê-lo enquanto fala e não antes ou depois e as deixas devem ser dadas normalmente. Este é o segredo do tablado e de se ter uma platéia atenta. Eis uma regra que pode ser infringida, se quiser se obter um efeito especial, pois uma regra técnica pode sempre ser posta de lado. É contudo, insubstituível, quando usada na prática.

Lembre-se de que estranhos não devem ser admitidos nos ensaios. As vèzes, é conveniente tê-los e mesmo jornalistas, convidados para opinar sòbre um ensaio, principalmente quanto à parte de detalhes mecânicos. Nenhuma instrução deve ser dada aos atores na presença de convidados e a admissão destes deve ser consentida por todos os atores. Um estranho é um não-profissional, que não está encarando o teatro como trabalho. Ensaios são confidenciais. A publicação de boatos sòbre êles ou a revelação do "plot" da peça, é uma infração na etiqueta teatral.

Expressei-me de um modo um tanto rápido e eis o que melhor lhe posso dizer sòbre minha própria experiência, em resposta a sua inocente pergunta sòbre técnica. Espero que esteja inteligível e lhe seja útil.



Posso dizer . . . . . como ator e como diretor, sempre me estorcei para que o senso crítico e o intellecto não tomassem o lugar da intuição, o que não quer dizer que tenha sempre conseguido.

Leon Chancere!

# JOGOS DRAMÁTICOS

## ESCOLA DO ATOR

### Dois exercícios de improvisação segundo contos de Edgard Allan Poe.

#### EXERCÍCIO INDIVIDUAL — segundo o tema “O Poço e Pêndulo”.

Um prisioneiro é transportado desmaiado, para um lugar completamente escuro. Vêm-se o seu acordar, as suas primeiras reações. Lentamente, ele percorre sua prisão a fim de estudar sua forma e suas dimensões, a natureza do terreno, as saídas possíveis. Pelos movimentos de suas mãos, posição de seu corpo, mudança de lugar, o ator deve dar a conhecer o local onde está prêsô: adega estreita, calabouço com portas aferrolhadas, um poço circular ou galeria de mina; informar-nos sôbre sua topografia, a altura do teto, a natureza das paredes, etc. Este exercício requer gestos extremamente precisos e lentos. A principal dificuldade está no fato da personagem, jogada no escuro, ser totalmente cega e em nenhum momento os olhos devem dar a impressão que existem, que vivem, que participam da descoberta do mundo em redor. Deve-se chegar a criar nesta sala bem iluminada, onde é feita a improvisação, um lugar absolutamente impermeável aos raios luminosos.

Pode-se imaginar, para completar o exercício, que existe uma saída nesta prisão e que no fim de um corredor ou de uma galeria se encontra a luz e a liberdade, para as quais a personagem lentamente se dirige. A máscara, pouco a pouco, distinguirá os objetos, o andar será cada vez menos hesitante, o corpo mais livre. No momento de deixar definitivamente o escuro, a personagem para súbitamente, cega pela luz. Depois, acostumada, ela contempla o campo em seu redor, respira profundamente e embriagada de felicidade se lança à liberdade.

#### EXERCÍCIO COLETIVO — Sôbre o tema do conto “A Máscara da Morte Rubra”

Um baile com máscaras no palácio do Príncipe Próspero. Reunião animada, alegria, conversa, danças. Barulhos e movimentos característicos de uma multidão em festa. Ao fundo, na sala de veludo preto, um estranho relógio de ébano soa onze horas (gongo ou címbalo grave).

Param a dança e as conversas: imobilização dos grupos, ansiedade. O eco da última badalada se faz ouvir; as máscaras se entreolham, pausa, ligeiro riso. Prossegue o movimento e o ruído. À agitação é assinalada até as badaladas da meia-noite, durante as quais tôdas as atividades dos convidados são de novo suspensas. Com a décima segunda badalada aparece uma personagem amedrontadora: a Máscara da Morte Rubra. Silêncio absoluto. Os convidados, insensivelmente, aos poucos se reúnem num grupo compacto. A Morte Rubra encaminha-se na sua direção, olhando-os fixamente. Ruidos são feitos, por meio de um bastão reco-

berto de feltro, batendo num címbalo. O grupo torna a se aproximar mais e mais e recua para o fundo da sala até se encurralar na parede. A Morte Rubra se aproxima sempre devagarinho, regularmente, tal como uma serpente, quando vai engulir a prêsa. O terror aumenta entre os convidados, que enfraquecem pouco a pouco. O estranho personangem está bem perto dêles; pára durante uns segundos, vira-se e segue na direção oposta, no mesmo passo cadenciado. Depois de uma ligeira hesitação, todo o grupo, unido num só bloco, põe-se em marcha atrás dêle, como que atraído por uma força superior. De vez em quando, a Morte Rubra pára e olha os convidados, que ficam imóveis durante o tempo da parada. No fim da caminhada há um abismo onde o grupo se joga, seguindo a Morte Rubra, que solta um longo grito de angústia.

Pode-se imaginar uma variante dêste exercício, no qual a Máscara da Morte Rubra não aparecerá, mas simplesmente um ruído marcará sua presença. Com um ritmo dado por um tambor, um grupo anda alegremente. Num determinado momento do passeio, o tambor pára e é substituído por batidas surdas e espaçadas, dada num címbalo. Imobilidade, depois ajuntamento do grupo. As batidas se fazem mais fortes e rápidas; o grupo recua, a princípio lentamente, depois mais depressa, seguindo as indicações dadas pelas batidas; no final dêste movimento regressivo, o grupo está todo junto; os participantes se unem, os rostos cobertos. Mas as batidas do címbalo diminuem e se espaçam; o grupo, devagar, volta à atitude primitiva (relaxamento). Não se escuta mais nada, prepara-se para reiniciar o passeio, quando súbitamente o címbalo ressoa mais fortemente. Terror. Fuga desesperada em tôdas as direções. E assim por diante...

## OUTRO EXERCÍCIO COLETIVO

### Os três cegos

Três cegos atravessam a cena. Um dêles vai à frente, andando às apalpadelas. Os outros, para não se perderem, andam com a mão direita sôbre o ombro do amigo da frente. Um obstáculo, que não é realmente visto, mas sugerido pela representação, vem interromper a caminhada. O primeiro o transpõe e ajuda seus companheiros a fazer o mesmo. Quando terminam a operação, os três amigos, que se soltaram por um instante, não conseguem se encontrar de novo. Aflição. Procuram se encontrar, fazendo movimentos com os braços, batendo nos obstáculos, se cruzam sem conseguir se tocar, até que se reúnem finalmente. Ação de reconhecimento. Alegria. O grupo volta à posição e caminha pela cena. Ou então, não conseguem mais se encontrar, os braços sempre estendidos para a frente, as mãos tremendo, esperando encontrar seus companheiros de infortúnio, partem em três direções diferentes e desaparecem. Se êste exercício for bem executado, se os alunos chegarem a nos dar a impressão de que são mesmos cegos, desajeitados e receosos, o público ficará profundamente comovido.

---

Sôbre o tema dos cegos, veja o belo quadro de Peter Breughel, o Velho, "A Parábola dos Cegos", ilustração do provérbio "Si Coecus coecum ducit ambo infoveam cadut". Vocês aprenderão com êle, mais do que com qualquer explicação.



# EXERCÍCIOS PRÁTICOS DO COMEDIANTE

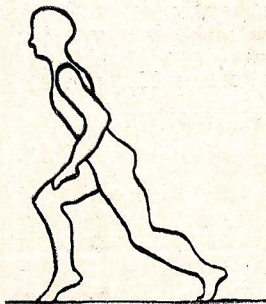
JAN DOAT

**CORRER** — A corrida no palco é ainda mais difícil, devido à exiguidade do espaço. A necessidade de parar logo depois da partida, falseia o movimento e dá um ar desajeitado ao comediante.

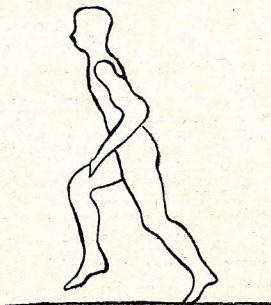
Portanto, só se corre bem em cena se: a) se soubermos correr de maneira certa fora de cena também (não se trata aqui de uma corrida de distância ou de velocidade, mas sim de uma preocupação estética, b) se formos capazes de parar bruscamente, sem perda de equilíbrio e na posição exigida pela ação dramática.

**Partindo da posição-zero** — aumenta-se (mais do que aumentamos no ANDAR) a posição oblíqua. O busto deve ficar mais erguido do que no ANDAR e ligeiramente apoiado sobre os rins, local onde se deve colocar o peso do corpo.

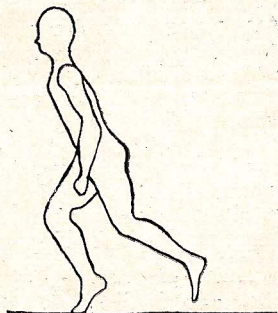
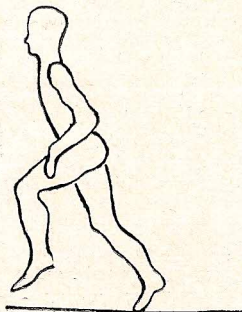
O peito é a proa, o motor está nas pernas e o peso no meio do corpo. Contrariamente ao que acontece numa saída de velocidade, o peso do corpo e o equilíbrio deverão estar na perna de trás, durante a elevação da coxa oposta. O oblíquo do corpo se acentua, a barriga da perna, que foi levantada, prepara-se para receber o corpo. No instante em que um dos



pés toca o chão, o peso do corpo recai sobre ele, enquanto a outra perna vai para frente, observando-se o desenvolvimento progressivo indica-



do no ANDAR (primeiro a coxa, depois a barriga da perna, depois o pé).

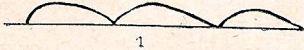


## SABER PARAR BRUSCAMENTE

O que é bonito na corrida, é a impressão dada pelo corpo de alçar vôo obliquamente, de decolar qual um avião.

As pernas não devem, pois, impulsionar o corpo para frente, paralelamente ao solo, mas sim, para frente e para o alto.

Contrariamente, ao que se passa numa corrida desportiva, os braços não ajudarão o trabalho das pernas, mas estarão prontos a executar, por sua vez, o gesto expressivo que precisará aos olhos do espectador, o sentimento do ator na corrida (correr com alegria, com medo, etc. . .)



O gráfico que apresentamos (fig. 1) indica uma queda em cada "pisada". A linha indica o movimento das pernas e não dos ombros, que devem, ao contrário, procurar traçar uma linha reta; as pernas e os quadris, pela flexibilidade, compensarão a diferença de separação existente entre o pé e o ombro, um traçando uma curva, outro uma linha reta.

Eis alguns exercícios de treino para corrida:

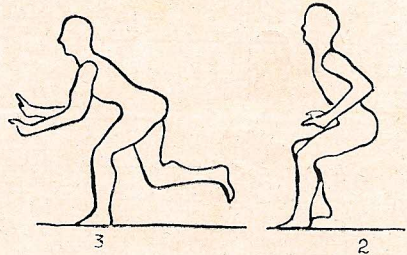
- traçar, com intervalos regulares, pontos no chão, onde o pé do corredor deverá pousar; afastar cada vez mais estes pontos, procurando dar um movimento regular à corrida, evitando sacudidelas.
- correr com objetos em equilíbrio, no dorso da mão estendida.
- combinar os dois exercícios.
- correr sob uma corda erguida a alguns centímetros da cabeça, tentando tocá-la continuamente.
- correr sobre uma faixa, fixada ao chão.

**EM PLENA CORRIDA** — Dissemos mais acima: não saber parar bruscamente em plena corrida, seja qual fôr a velocidade, sem perder o equilíbrio, colocando-se com segurança e destreza na posição exigida pela ação dramática, é não ter o direito de correr em cena.

Muitos atores e atrizes, obrigados a correr, executam saltos desiguais ou passos rápidos, sem ritmo, depois param após vários passos precipitados mantendo o corpo muito para trás. Dão aos espectadores uma impressão de embaraço, causada pelo gesto mal feito ou desajeitado e mostram visivelmente, que sabiam de ante-mão em que ponto deveriam se deter.

Entretanto, é extremamente fácil; não devemos nos esquecer de que o corpo em movimento deve estar sempre em equilíbrio que possa ser mantido, sobre uma só perna. Aplicado esse princípio, para parar bruscamente será somente preciso manter o corpo sobre a perna que o suporta, dobrar o joelho, abaixar o busto (as nádegas em direção ao calcanhar que está no chão). A perna erguida permanecerá inativa; o corpo inteiro se desenvolverá, num movimento perpendicular ao solo.

Com o hábito, chega-se a parar com um pequeno movimento da parte posterior em direção ao solo.



Perda de equilíbrio para a frente. (3)  
Perda de equilíbrio para trás. (2)

O monitor começará por fazer executar este exercício, exagerando o movimento, exigindo depois, cada vez mais discreto.

O treinamento para a PARADA BRUSCA pode ser feito de dois modos:

o aluno, que corre bem, sabe de antemão, onde deverá parar. Se a parada fôr mal executada: a) a corrida vai parando progressivamente, dando o corpo uma impressão de freiada sem resultado. b) ou então a vontade de querer parar a qualquer preço, num dado momento, jogará o corpo para trás (fig 2).

o aluno não está prevenido de que em dado momento deverá parar. Dado o sinal, se o exercício fôr mal feito, os pés permanecerão pregados ao chão e a velocidade projetará o corpo para frente (fig 3).



PARADA CORRETA

Lembre-mos de que a queda para a frente será mais violenta, se as pernas na corrida conduzirem o corpo paralelamente ao solo, em vez de impeli-lo para o alto, obliquamente.

**SUBIR E DESCER ESCADAS —** “Desci bem?”. A prova da escadaria é clássica no “music hall”, onde se sabe muito o que significa um corpo humano em movimento.

Ainda aqui, a aplicação dos princípios gerais, anunciados mais acima, permitem resolver o problema

sem grandes dificuldades. Trata-se aqui, e como sempre, de **equilíbrio** e também de ritmo e da correspondência dos movimentos.



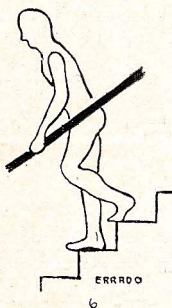
**SUBIR** — Combater a tendência que tem o corpo de se inclinar para a frente. Manter o corpo levemente para trás, num ligeiro movimento das pernas, como no “ski” e pelas mesmas razões: “o corpo em direção ao vale”. Os ombros devem traçar no espaço uma linha imaginária absolutamente paralela à subida. A subida não deve servir para nada. Evitar subir em “solavancos” e “degrau por degrau”, mas sim, pensar num pedal de bicicleta: um pé sobe insensivelmente, enquanto o outro desce; em momento nenhum da subida, o movimento de cada um dos pés deverá parar ou mudar de velocidade. A perna só estará em linha reta, quando o outro pé já estiver sobre o degrau de cima (figs. 4 e 5).



**DESCER** — Descer, é bem mais fácil do que subir. Talvez uma das razões seja que um corpo em ascensão satisfaz muito mais facilmente a vista e que justamente o fato de subir dissimule certos defeitos.

Descer encerra uma idéia de “pêso”, de “derrota”. Para apagar esta impressão o comediante necessita de:

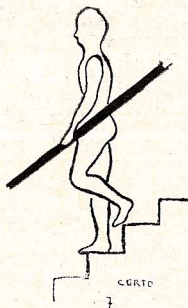
— inclinar o corpo para frente, tendo assim as pernas livres e podendo também facilitar melhor a visão de seu corpo ao espectador.



— colocar o pêso todo na parte mais alta do busto, tôda autoridade

e personalidade na parte mais alta do peito (sternum) e por conseguinte, abaixar o queixo, pois essa linha tende sempre a tirar muito da fôrça, que o homem coloca no peito.

— fazer suportar todo o desnivelamento do andar, pelo trabalho dos quadris e do joelho: os ombros traçando uma linha absolutamente paralela à subida, devem permanecer retos (figs 6 e 7).



Tanto na subida, quanto na descida, empregar apenas a beirada do degráu.

#### Exercícios preparatórios:

- subir e descer, tendo ao ombro um objeto em equilíbrio.
- andar num chão liso, após ter colocado no caminho, tamboretas, etc, de igual altura. Subir e descer, guardando o mesmo ritmo e esforçando-se para conservar a cabeça e ombros à altura de que teriam, se caminhássemos num chão comum.

Chamamos a atenção dos leitores, no comentário que fizemos sôbre o direito do autor, para o fato de que sem permissão expressa do titular da obra ou de seus herdeiros — enquanto a mesma estiver protegida pelas leis do país — não é possível encenarmos sua produção teatral. Mencionamos também que para facilitar a obtenção de tais autorizações, existem órgãos de classe, no mundo inteiro, que se encarregam de suprir a autorização do autor, mediante contratos ou acôrdos com os mesmos realizados.

No Brasil o órgão representativo dos autores do mundo inteiro, incluindo também os autores nacionais, é a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), fundada em 27 de setembro de 1917, é uma sociedade civil, reconhecida de utilidade pública, com sede própria no Distrito Federal, à Avenida Almirante Barroso n.º 97, 3.º andar.

Claro está que qualquer autor nacional não é obrigado, compulsoriamente, a pertencer aos quadros da SBAT. É uma praxe tão difundida, entretanto, que o autor no seu próprio interêsse, se filia à sociedade que então zela pelo cumprimento das cláusulas do contrato de representação que o mesmo mantenha com as companhias teatrais.

Para dar cunho prático ao nosso comentário, eis o que aconselhamos aos leitores que pretendam encenar uma peça e que necessitam permissão do autor para tanto. Dirijam-se à sucursal da SBAT em sua localidade (caso ela não exista escrevam diretamente ao endereço no Rio) e peçam as condições em que a peça poderá ser representada.

Estas condições variam muito de autor para autor. De um modo geral, entretanto pode-se resumir o assunto da seguinte maneira — se a peça não for inédita é provável que o autor exija apenas 10% da renda do espetáculo, estipulando também uma garantia mínima, quer seja em número de representações, quer seja em número de bilhetes vendidos. Outras vêzes, quando se trata de peça inédita no país, é provável que o autor ou seu representante estrangeiro exija também uma garantia mínima inicial conhecida como A VALCIR.

Esta garantia dada inicialmente, será depois abatida dos 10% normais que deveriam ser recolhidos durante a representação. Caso a percentagem supere o a **valor pedido**, pagar-se-á apenas a diferença; de outro modo, se a peça não chegou a render em percentagem aquele a **valor pedido**, o empresário não terá direito à devolução do mesmo pois este funciona, como dissemos, como uma garantia mínima.

Pergunta frequente também é a de saber se o tradutor tem algum direito a percentagens na representação. O empresário ou grupo que encena uma peça não precisa estar preocupado com isso, porque a percentagem do tradutor sai dos 10% recolhidos normalmente, sendo apenas um problema de entendimento entre ele e o autor da peça.

Já que falamos em tradutores, entretanto, convém lembrar aos leitores que a tradução de obras ainda protegidas com direito autoral não é privilégio de qualquer um. Torna-se sempre necessário obter a autorização do autor da peça que normalmente também delega poderes à SBAT para decidir por conta própria.

Resumindo mais uma vez, lembramos aos leitores que qualquer peça a ser montada deve ser submetida à consideração da SBAT que outorgará a licença necessária para tanto, como mandatária que é do autor da peça. Mesmo quando esta já é do domínio público, convém consultar a SABAT sobre a possibilidade de encenar a peça. Não que tenhamos que pagar algum direito autoral, mas simplesmente pelo fato de que a censura, via de regra, só aprecia as peças que lhe são submetidas quando apresentadas com a chancela da SBAT que declara ter dado a permissão para que a obra seja representada. Sobre a censura, falaremos em nosso próximo comentário.

J. S. N.



A não ser que o teatro possa elevá-lo, melhorá-lo, você deve fugir dele.

STANISLAVSKI

# Iluminação

Pretendemos neste número iniciar uma série de artigos sobre iluminação e ao apresentá-la, dar-lhe tal forma que permita, tanto quanto possível, separar essa especialidade do terreno profissional e assim, torná-la acessível ao amador. Dizemos isso, porque a parte da eletricidade, diretamente ligada à iluminação, raramente encontra um amador que a ela se queira dedicar. É comum a falta de entendimento entre o electricista profissional e o diretor amador. O primeiro, em geral, não tem conhecimento de iluminação de teatro e o segundo não conhece eletricidade. Conseqüentemente, o diretor que não conhece um pouco de eletricidade e o que seus elementos: refletores, "spots", gambiarras, resistências, força, fios, etc, podem oferecer em relação ao máximo de aproveitamento, não está em condições de obter para a sua peça a melhor luz. Porisso, sugerimos aos diretores, que tomem mais contato com a eletricidade e com tudo ligado à iluminação.

Cremos não ser necessário ressaltar a importância da luz numa peça. Todos nós sabemos, que o sucesso artístico do espetáculo depende de vários fatores cuja harmonia forma a unidade teatral. Nesse concerto o papel da iluminação é preponderante.

**Eletricidade** — Inicialmente, tomemos contato com a eletricidade própria dita, ou seja, a força elétrica. Qualquer livro de física pode-nos oferecer o que aqui vamos dizer, porém, trataremos de expôr somente aquilo que julgamos necessário e indispensável. Trata-se de uma simples fórmula (**W dividido por V igual A**), que nos permite saber o quanto de lâmpadas e aparelhos podemos ligar. Faz-se o levantamento do número de Watts (representado por um W) escrito nas lâmpadas. Em alguns aparelhos, motores, etc, há uma plaqueta ou inscrição com a quantidade de Ampères (A), o que vem a ser exatamente aquilo que procuramos encontrar por meio da quantidade de Watts e da Voltagem. Onde se encontra esta plaqueta, é lógico, não se aplica a fórmula, pois já temos o número de Ampères.

Vejamos, então: somando a quantidade de Watts e dividindo pela Voltagem, que é constante obteremos a Amperagem. Por exemplo:

10 lâmpadas de 100 W

A Voltagem local é de 110 V

Aplicando a fórmula teremos: 1000 W dividido por 110 V igual a 9,09 A.

Trataremos agora de ressaltar a importância do que foi dito acima. Através da amperagem que obteremos, empregando a fórmula W dividido por V igual A e somando-a ainda, ao número de ampères de algum outro aparelho ou motor usadas estão escritas no relógio que controlam o fornecimento da força elétrica. do nosso palco sem correr risco algum de queimar fusíveis durante o espetáculo, ou pior, queimar a instalação elétrica com sério risco de incêndio.

A voltagem é conhecida de todos, pois a própria companhia fornecedora de força elétrica informa. Tanto a voltagem, quanto a amperagem máxima a ser usada estão escritas no relógio que controlam o fornecimento da força elétrica. Nessa caixa de relógio, a mufa, selada pela companhia, se acha um fusível com determinada amperagem, que não pode ser excedida nem mesmo igualada. Caso contrário, o fusível provavelmente queimará e o circuito será interrompido.

Ora, sabendo que a quantidade máxima de ampères que podemos usar é X, usaremos refletores "spots", etc, com a quantidade de Watts tal que dividida pela voltagem não atinja o número X de Ampères e sim, no máximo, X-1.

Através deste processo simples, podemos distribuir nossas luzes da melhor maneira possível, ou seja podemos, com segurança, iluminar uma peça tecnicamente com todo os seus recursos e vantagens a serem usufruídos por aqueles que conhecem o assunto.



## NOTA SOBRE TEATRO GREGO

**TRAGÉDIA** — (definição de Aristóteles) “A imitação de uma coisa séria e completa em si, de certa extensão, de linguagem embelezada por várias espécies de recursos, tem forma dramática, não de narrativa, e mediante uma série de circunstâncias que suscitam piedade ou terror, consegue que a alma se eleve e se purifique de suas paixões.”

**PARTES DA TRAGÉDIA** — 1.º **PRÓLOGO** — cena preliminar que pode faltar 2.º **PARÓDOS** — canto do côro que entra ao ritmo da dança 3.º **EPI-SÓDIOS** — (que corresponde aos nossos “atos”) separados um do outro pelos estâsimos 4.º **ESTÁSIMOS** — cantos do côro nos intervalos entre os episódios 5.º **EXODO** — canto coral de saída.

### AS TRÊS UNIDADES ARISTOTÉLICAS DA TRAGÉDIA:

- 1.º **UNIDADE DE AÇÃO** — Todos os acontecimentos representados se referem a uma mesma pessoa.
- 2.º **UNIDADE DE TEMPO** — Todos os acontecimentos representados tem a duração de um dia ou pouco mais.
- 3.º **UNIDADE DE LUGAR** — Todos os acontecimentos representados desenvolvem-se no mesmo lugar.



## O ESPETACULO

No início o diretor era o próprio poeta (Esquilo, Sófocles). Os atores gregos, todos homens, mesmo para encarnar papéis femininos, deviam aparecer como enormes bonecos e representar heróis sobrehumanos. E por isso na tragédia se elevavam e engrandeciam calçando coturnos de sola extraordinariamente alta, vestindo roupas aumentadas com recheios postiços, e usando grandes máscaras.

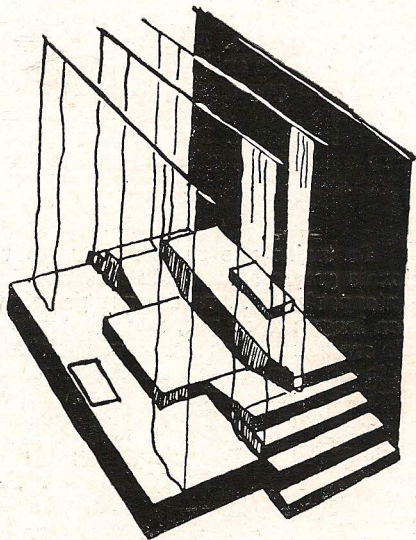
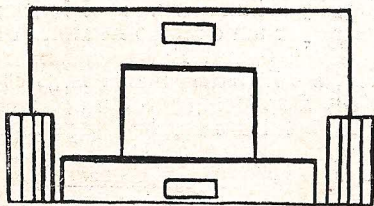
A função da máscara era especialmente importante. Com o **onkos**, penteado elevado em forma de torre, a máscara contribue para agigantar o ator; além disso, faz desaparecer sua personalidade por detrás da estilizada fisionomia do personagem, imóvel com uma expressão fixa, que na tragédia é sempre de pranto e na comédia sempre de riso. Ajunte-se a isso que na boca da máscara havia um megafone. Há séculos repete-se que isso era necessário, devido à vastidão dos teatros antigos, ao ar livre, onde a voz humana tinha que ser reforçada. Mas ocorre que esses teatros hoje abandonados são tão acústicos que as vozes naturais dos atores modernos, quando representam nêles, fazem-se ouvir com toda a facilidade. Por isso supomos que com essa amplificação vocal procurava-se multiplicar, sobrehumanizar a voz do protagonista, como se fazia com sua figura.

Os trajes que os atores gregos vestiam não eram históricos, mas convencionais graças a uma estilizada transformação dos trajes que se usavam na vida contemporânea. A vestimenta principal do ator era o **quiton**, espécie de túnica larga até os pés, mas diferente da usual porque tinha as mangas largas; não era branca mas sim de várias côres, e era presa por um cinturão na altura do peito do ator, devido as descomunais dimensões da figura. Havia também a **clâmide**, manto curto, levado no ombro esquerdo, e o **himatión**, manto largo sobre o ombro direito. Estas roupas tinham côres simbólicas, por exemplo; as roupas dos reis eram purpúreas, a dos personagens enlutadas escuras. Os grandes heróis levavam uma coroa:

os personagens exóticos, enfeites característicos do seu país (por exemplo: turbante em "Os Persas"); os deuses, os seus atributos (Hércules, a flecha e a pele de leão).



Quanto à cenografia, não se há de crer que o fundo fixo de um palácio, que a ágil fantasia do público devia aceitar como um palácio real ou como um templo, fôsse o único cenário admitido na tragédia. Esse fundo podia e devia transformar-se quantas vêzes o drama o exigisse, sendo modificado ou ocultado por meio de outros cenários pintados e construídos. Encontraremos tragédias onde se requer a tenda de um capitão; ou então (com ajuda de uma tela pintada e montada sobre rodas — um cenário ductil — ou pendurada como uma tapeçaria), uma paisagem campestre ou marinha.



O côro grego não tem nada em comum com o côro de nosso melodrama (drama musical). No drama musical moderno, o côro é uma massa de atores secundários que falam juntos; de personagens que não agem individualmente mas em grupo, no último plano do quadro cênico; de tôdas as maneiras, personagens. O côro grego não é um personagem. E' um resíduo lírico da personalidade do poeta que não se resigna ser somente o dramaturgo, a agir sobre a alma dos espectadores apenas através de seus personagens, a renunciar à expressão direta dos seus sentimentos. Por isso o côro já foi definido como "a voz do poeta", "o espectador ideal"; "uma barreira moral entre a tragédia e o público".

# O QUE VAMOS REPRESENTAR?

## ANTÍGONE

Sofocles

Transcrição de Guilherme de Almeida

**Resumo** — Créon, rei de Tebas, depois de ter mandado executar Polinices (irmão de Antígone) por crime de traição à Pátria, ordena que seu cadáver fique insepulto e ameaça de morte a quem transgredir a lei. Antígone revolta-se, e, desprezando as objeções de sua irmã Ismene, cumpre sôzinha com o que supõe ser seu dever: enterrar o irmão, pois, pela crença antiga os cadáveres insepultos não ganham o repouso eterno. Descoberta, é condenada; em seguida, seu noivo Hémon, filho de Créon, que inútilmente suplicara ao pai pelo seu perdão, mata-se, realizando assim a profecia do adivinho Tirésias, que havia previsto este sangrento fim.

**Idéia** — O enredo de Antígone é contruído sôbre a idéia eternamente atual do mártírio. E' em tôrno da personagem de Antígone — sua situação trágica, tão patética e tão humana — cuja devoção a uma lei invisível e superior resulta na revolta contra as leis inferiores e no empenho pela sua destruição, que se desenvolve a tragédia. A figura de Créon é sutilmente desenhada — este não é um monstro, embora tenha de se portar como tal. Baseando tôda a sua autoridade num édito, vê-se compelido a tomar uma posição da qual é impossível recuar sem comprometer sua ascendência sôbre os súditos. Vendo que o violador da lei é sua sobrinha, procura encontrar uma escapatória. Antígone, no entanto, não lhe dá nenhuma desculpa para perdoá-la; desafiá-o abertamente, com profundo e desapaixonado desprezo. Ismene, em face da crise real, torna-se audaz e se solidariza com a irmã. Hémon, a princípio moderado, torna-se violento e insubordinado.

**Personagens** — Antígone, Filha de Édipo sobrinha de Créon.  
Créon, rei de Tebas.  
Ismene, sua irmã.

**Hémon**, prometido de Antígone e filho de Créon.

**Eurídice**, Mulher de Créon.

**Tirésias**, o adivinho.

**1.º Mensageiro** { Narradores dos acontecimentos trágicos

**2.º Mensageiro** { que sempre acontecem fora de cena.

**Guarda**, servidor de Créon.

**Côro dos Velhos Tebanos** — pode ser feito com oito atores.

**Forma** — tragédia.

**Cenário** — sugerimos rotunda preta de fundo e um dispositivo cênico costumes (ver figura) Costumes — Gregos.

**Como montar?** — Uma reconstituição da peça à maneira grega é impossível e contraproducente; o grupo deve, se possível, recorrer a um diretor experimentado, para não cair no perigo de uma estilização grosseira. Aconselhamos a procura de certa humanização dos personagens, mas sem risco de perder o caráter grandioso (consultem “Notas sobre Teatro Grego” neste número, e “Teatro Grego”, nos “Cadernos”, n.º 1).

**Quem pode montar?** Amadores de experiência.

**Público** — Todos.

R. C.



## UMA LIÇÃO DE BOTÂNICA

Autor: Machado de Assis

Peça em um ato

**Resumo** — D. Leonor recebe a visita de seu vizinho — barão, botânico e sueco — que vem lhe pedir uma enérgica interferência no namoro de seu sobrinho com Cecília, sobrinha de D. Leonor; isso porque "... a ciência precisa de mais um obreiro" (no caso, o dito sobrinho do barão) e o celibato é uma exigência de profissão. A conspiração foi combinada: o sobrinho do botânico não seria mais recebido na casa de D. Leonor. Cecília, porém, revolta-se e pede o auxílio de Helena, sua prima, viúva de 22 anos. Esta, fingindo poderosa fascinação pela ciência das flores, pede ao barão algumas aulas de botânica; o mestre concorda, encantado com o fervor da discípula. E tão grande é esse fervor, que ela termina por convencê-lo de que se deve dar "o espírito à ciência e o coração ao amor". O noivado de Cecília fica assegurado, e a "viuvez perpétua" de Helena ameaçada...

**Aspecto** — **Forma** — comédia de costumes.

**Cenário** — sala de estar em Andaraí.

**Figurinos** — 1870.

**Como montar?** — Procurar conseguir dentro da época uma atmosfera familiar, íntima, leve e graciosa. Outro ponto importante é a femilidade das mulheres: um misto de malícia, doçura e simplicidade.

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

**Público** — Todos.

R. C.

**TEATRO INFANTIL** — Acaba de ser publicado pela Editora AGIR o livro "TEATRO INFANTIL", de MARIA CLARA MACHADO, com as seguintes peças: "A Bruxinha que era boa"; "O rapto das cebolinhas"; "O Chapéuzinho Vermelho"; "Pluft, o Fantasminha" e o "Boi e o Burro no caminho de Belém". Este livro pode ser encontrado na Editora AGIR — Rua do México, 98 - B - Rio — ou na sede de "O Tablado" — Preço Cr\$ 100,00.

## VIAGEM FELIZ DE TRENTON A CAMDEM

Peça em um ato

Autor: **Thorton Wilder**  
(trad. por **Ivan Albuquerque**)

**Resumo** — A família Kirb viaja de Trenton a Camdem para visitar a filha mais velha, que esteve doente.

**Idéia** — O elogio do amor materno. A peça chamava-se "Portrait of a lady", e a personagem de Mrs. Kirb foi a base de inspiração para a peça "Nossa Cidade" do mesmo autor, na qual foi desdobrada em Mrs. Gibbs e Mrs. Webb.

**Mecanismo** — A peça tem dois pontos centrais:

1 — O de centro emocional: a mãe — que organiza, dá ordens, repreende, sugere, comenta, etc.

2 — O centro de ação: a viagem — preparativos, partida intervalos, chegada.

**Personagens** — Mrs. Kirb (a mãe) — terna, autoritária.

Mr. Kirb (o pai) — seguro, calmo.

Carolina — Arthur (os filhos) — exuberantes, alegres.

Beulah (a filha mais velha)

O contra-regra (lê todos os papéis dos personagens que não entram em cena).

**Aspecto** — **Cenário** — O autor pede, apenas, quatro cadeiras para marcar o automóvel e duas para o sofá da casa de Beulah.

Mímica — Aplicação sóbria e funcional.

Figurinos — Modernos, ou de época.

Sonoplastia — seria interessante sugerir o barulho do automóvel.

**Como montar?** — Atenção aos contrastes rítmicos, à espontaneidade dos diálogos à mímica e sobretudo ao ar familiar e cotidiano que deve emanar das personagens.

**Quem pode montar?** — Grupos amadores e clubes orientados por um diretor de certa experiência.

**Público** — Todos.

R. C.



Alunos da Academia de Teatro do D. F., apresentando "Viagem Feliz".

### Ainda o festival

Um dos melhores acontecimentos do primeiro Festival Nacional de Amadores foi a revelação do autor Ariano Suassuna. De fato, se não fôsse o festival, sabe-se lá, quando o resto do Brasil tomaria conhecimento do "Auto da Compadecida". Provavelmente, não seria uma das companhias profissionais que iria descobri-lo no seu cantinho nordestino, para apresentá-lo como o espetáculo de estréia da temporada... Graças ao festival, a peça pôde ser vista por amadores vindos de diversos pontos do Brasil e pelo público do Rio. O Teatro Adolescente de Recife repetiu o espetáculo durante uma semana com grande sucesso e só interrompeu a temporada porque tinha outros compromissos. Em virtude do sucesso de crítica e de público no Rio, a peça foi levada em S. Paulo, sob a direção de Hermilo Borba Filho, conquistando também a cidade e constituindo o acontecimento teatral do início da temporada paulistana.

---

### ODILON DE AZEVEDO DOOU O TEATRO DULCINA

Um dos gestos bonitos de Odilon Azevedo foi a doação que fez do seu Teatro Dulcina à rua Alcindo Guanabara 17, no centro da cidade, à Fundação Brasileira de Teatro. Dulcina e Odilon, mulher e marido, unidos pelos mesmos ideais, caminharam sempre juntos na batalha pelo teatro brasileiro e seus nomes atravessaram fronteiras, como diretores de uma das melhores companhias teatrais do Brasil. Ele como empresário e ator, ela como diretora e atriz deram ao Brasil o conhecimento de grandes espetáculos e todos se lembram ainda com saudades de performances como Chuva, Bodas de Sangue, Águia de Duas Cabeças, Santa Joana e muitas outras obras de grandes autores. Pouco a pouco, Dulcina compreendeu a necessidade de unir a classe, fazer com que o profissionalismo reconhecesse a sua força e aprendesse a usá-la de mãos dadas, ajudar o amadorismo em todos os sentidos, incentivando-o, dando-lhe uma escola de teatro, mantendo com os grupos de todo o Brasil um intercâmbio proveitoso, e tudo isso organizado e batizado com o nome de Fundação Brasileira de Teatro. Mais uma vez Odilon apoiou Dulcina, esposou suas idéias e agora, como prova de irrestrita admiração pela obra resolveu doar o seu Teatro de quase mil lugares, central, refrigerado, bem equipado à Fundação Brasileira de Teatro. Gestos como este deveriam ser imitados; e se tal acontecesse em menos tempo teríamos maior número dos benefícios que a F.T.B. se propõe a conceder à classe.

## Pequenas notícias

Durante o mês de maio foi realizado o primeiro Festival do Teatro Amador, no Ceará.

---

Os maiores sucessos de bilheteria na presente temporada, em Paris, são: "Chá e Simpatia" de Robert Anderson, com Ingrid Bergman, "Bitos", a última peça de Anouilh e "Réquiem para uma Freira", adaptação de Camus do romance de Faulkner.

---

"O Caminho da Cruz", de Claudel, foi levado durante a Semana Santa em Campo Grande, Distrito Federal, por iniciativa do Teatro Rural do Estudante. Tradução de D. Marcos Barbosa e direção de Oswaldo Neiva.

---

O grupo de teatro da Recreação Pública de Pôrto Alegre, iniciou um curso de Artes Dramáticas, sob a orientação do Otto Oswaldo Ginbitski, já com 120 alunos inscritos.

---

Este ano, Rio e S. Paulo terão oportunidade de conhecer o Théâtre National Populaire, dirigido por Jean Vilar. Fazem parte do repertório: "Le Triomphe de l'Amour" de Marivaux, "Le Faiseur" de Balzac e "Don Juan" de Molière.

---

O Teatro dos Estudantes Secundários do Rio de Janeiro inaugurou as suas atividades com a peça "Rock'n Roll, Picasso e a Lei".

---

Acaba de ser fundado em Belo Horizonte o Teatro Universitário da Reitoria da Universidade de Minas Gerais. A peça escolhida para a estréia foi "Nossa Cidade", de Thorton Wilder. Os ensaios já estavam marcados e nada de conseguirem o texto traduzido da peça. A solução encontrada foi o diretor do grupo tomar um avião e vir bater no Tablado. Felizmente, havia disponível um único exemplar da tradução de Elsie Lessa, que o Tablado levou em 1954 e os ensaios puderam começar na data marcada. Esperamos que outros não se lembrem de solucionar problemas semelhantes dêste mesmo modo, pois podem não ter tanta sorte. É melhor decidir com mais antecedência que peça levar, não pensar em apenas uma e dirigir-se à SBAT, para saber como conseguir um texto que não se encontra nas livrarias.



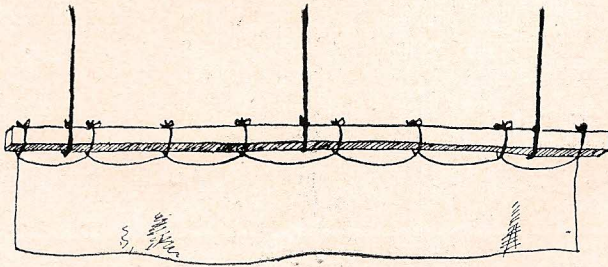
## PERGUNTAS E RESPOSTAS

Tendo em vista o número de cartas recebidas com pedidos de soluções para pequenos problemas práticos, romeçamos neste número uma nova seção para responder estas cartas. Esperamos assim, ajudar outros leitores, que por acaso tenham problemas semelhantes.

*Bambolinas e Rompimentos — ...o meu colégio pretende realizar duas ou três representações, procurando melhorar a escolha do programa e a atuação das meninas. Para isso tenho que começar fazendo algumas modificações e melhoramentos na sala de que disponho. Ela tem o feitio de um quadrilátero de 18 x 6. Numa das extremidades há um estrado como um pequeno palco, que tem a mesma largura da sala e cêrca de 4 metros de profundidade por 1,20m. acima do nível do chão. Como pano de boca temos uma cortina vermelha, que funciona como tal e como cenário, alguns panos pretos com que cobrimos a parede do fundo. Porém, o teto é branco e perfeitamente visível das 10 primeiras filas de cadeiras...*

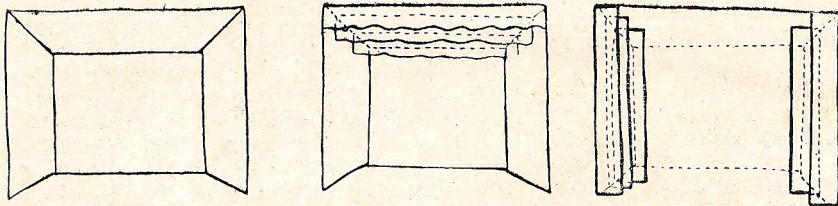
Maria José, Rio de Jantiro

Para dissimular o teto são usadas bambolinas. São tiras horizontais de pano não transparente (flanela é um bom material), afim de não deixar filtrar a luz, prêsas ao teto por meio de ripas de madeira. As bambolinas tomam tôda a largura do teto do palco e são colocadas paralelamente à cortina. Para saber quantas são necessárias sente-se na primeira fila e olhe para cima. E aparecer o teto, é preciso abaixar um pouco mais a bambolina ou colocar outra atrás.



Quanto mais baixo o teto, maior número será preciso. A côr das bambolinas deve combinar com a dacortina, e deve ser neutra, para poder servir a vários cenários. Devem ser feitas de pano de cêrca de 80 cm de largura e prêsas nas ripas sem franzidos. Uma boa maneira de prendê-las, é com tiras de cadarço, pois assim mais fâcilmente podem ser abaixadas ou levantadas. As ripas podem ser sustentadas pr um sistema de corda e roldana em cada extremidade. Porém, a maneira mais simples de fazer bambolinas foi usada uma vez pela nossa colaboradora Gaivota: papel crepom pregdo num longo barbante com alfinetes.

E já que falamos em bambolinas, podemos acrescentar alguma coisa sobre os rompimentos, que são usados para se esconder lateralmente os bastidores. Podem ser feitos com cortinas prêsas ao teto, ou com biombos colocados paralelamente à platéia ou ligeiramente oblíquos em relação a esta. Os biombos são feitos com uma armação de madeira de forma retangular recoberta de pano, à maneira de tela de quadro. Devem ser da côr das bambolinas, a não ser que o cenário exija diferentemente. Para determinar quantos rompimentos são necessários de cada lado, deve-se sentar na última cadeira de cada extremidade das primeiras filas e observar as partes laterais do palco. Se qualquer pedaço dos bastidores fôr visto, é preciso mudar um pouco a posição do rompimento ou colocar mais atrás dêste.



*...gostaria de apresentar algumas das peças analisadas nos "Cadernos de Teatro". Achei interessante, o resumo de "Todo Mundo e Ninguém". Trata-se de um texto com direitos autorais? Oh! O direito autoral!... Realmente, êsse é o problema nevrálgico para quem trabalha em palcos colegiais...*

A. M. F., Curitiba

O direito do autor é tratado no n.º 4 dêstes "Cadernos". Esperamos que os dados fornecidos sejam suficientes para esclarecê-lo sobre o assunto. Quanto a "Todo Mundo e Ninguém" é peça de domínio comum.



NOTA — O tradutor de "A FARSA DO ADVOGADO PATELIN" foi Luiz Hasselmann.

O tradutor da peça "HUMULUS, O MUDO" foi Maria Julieta Drummond de Andrade.

## COMISSÃO DE TEATRO DO IBECC

Sob a presidência do dr. Temístocles Brandão Cavalcanti, presidente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, reuniu-se a nova Comissão que estruturará no Brasil o Centro de Teatro do Instituto Internacional de Teatro, que funciona com sede em Paris, sob o patrocínio da UNESCO. A nova comissão ficou assim constituída: presidente executivo, Guilherme Figueiredo; secretário, Paulo Mendonça; membros, Joraci Camargo, Maria Clara Machado, Dulcina de Moraes, Daniel Rocha, Geysa Boscoli, Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita, devendo futuramente incluir representantes nos Estados. A sessão foi secretariada pelo diplomata Roberto Assunção de Araújo, secretário do IBECC.

Em nova reunião da Comissão, o sr. Paulo Mendonça, encarregado de redigir os estatutos do Centro, apresentou o seu trabalho, que foi unanimemente aprovado, para ser submetido ao presidente do IBECC.

Na mesma ocasião, a Comissão de Teatro decidiu prestar um preito de saudade à memória de Tomás Santa Rosa, o grande artista, pintor, cenógrafo, professor, crítico e propugnador da arte teatral no Brasil, falecido recentemente em Nova Delhi, por ocasião do Congresso Mundial de Teatro realizado na Índia. Ao mesmo tempo, o centro dirigiu telegramas ao presidente da República, Dr. Juscelino Kubitschek, manifestando sua solidariedade pela assistência prestada ao Teatro Brasileiro de Comédia por ocasião do incêndio do Teatro Ginástico, do Rio de Janeiro, e ao sr. Franco Zampari, criador e diretor daquela organização teatral, levando seu voto de pesar pelo infausto acontecimento, e manifestando a sua solidariedade ao TBC.

**“Não te deixes abater. Faça o que puder com o que possuíres, dizendo-te que dia virá em que tudo que te falta, tudo que desejas hoje e não tens, irás ter.**

**Pensa que estás contribuindo, com tua modesta parcela, para o lento, triunfo das idéias que te são caras.”**

Leon Chancerel