

# CADERNOS DE TEATRO



N.º 7

## 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:

Vera Pedrosa

Rubens Corrêa

Maria Tereza Vargas

Sonia Cavalcanti

Vânia Leão Teixeira

Julia Pena da Rocha

Secretária:

Wanda Torres

Tesoureira:

Eddy Rezende

Composição:

Anna Letycia

Colaboram neste número

Kalma Murtinho

Carlos Augusto Mem

## PROBLEMAS

“O GRUPO”: disciplina interna.

Sempre que um grupo teatral é formado, a necessidade de proteger o exercício das funções nêle exercidas, faz com que seja obrigatória a criação de uma disciplina interna. Tem esta disciplina uma relação direta com a estabelecida nos teatros profissionais? Não, claro que não, apesar de que muitas de suas disposições são similares e sua observação, inelutável. O que as torna diferentes é a sua gestação, e a plena aceitação de seus regulamentos por cada um de seus componentes.

Se um ator profissional viola uma disposição, torna-se credor de uma multa; se um membro de um grupo amador faz o mesmo, transgride uma lei e tem, como único castigo, o fato de solapar a segurança da organização no meio da qual êle vive. Para um, a lei é imposta; para outro, procurada e aceita. Vejamos um exemplo prático. Vamos supor que existisse uma multa para os atores profissionais que, durante a representação, dissessem em voz baixa coisas alheias ao texto, ou para os que interrompessem sua identificação com a personagem com frases totalmente em desacôrdo com esta personagem ou mesmo atentatórias à realidade teatral. Aceitemos esta hipótese. Pois bem; o ator que violasse esta disposição e se tornasse credor de uma multa, receberia diferentes qualificativos de seus colegas. Se fôsse descoberto, seria considerado um lôbo e um inexperiente. Se cometesse a mesma falta sem ser surpreendido, seria um ator com muita prática e muita tarimba, capaz de permanecer “sôbre o papel”, entrando e saindo nêle com facilidade, como se a personagem não passasse disso, fôsse apenas uma roupa de papel.

A observação dêste exemplo nos conduz a uma descoberta básica: a disciplina de um grupo procede de uma necessidade de ordem para o trabalho criador do ator e para a criação coletiva do espetáculo. Numa empresa comercial, a disciplina protege uma ordem apenas de superfície. A prova disto é que sua alteração é freqüente quando outros interêsses estão em jôgo. Dêste modo, o primeiro ator da companhia, o empresário ou o protegido adquirem privilégios que conspiram contra esta ordem para violentá-la.

As fôrças de coesão de um grupo amador e as de uma companhia comercial são totalmente diferentes. Seus processos de desenvolvimento são de dentro para fora, no primeiro, e, no segundo, em sentido inverso.

Uma vez que já ficou demonstrada a necessidade de disciplina no seio de um grupo de teatro amador, podemos estudar agora sua direção e seu fim. Existe, dentro de qualquer grupo, uma organização baseada nas funções que são exercidas indistintamente por membros com qualidades para tais. Naturalmente há membros que desempenham sucessivamente. Deve-se, pois, proteger e criar uma forma de autoridade inerente a cada uma destas funções, de modo que sejam independentes do prestígio ou fôrça pessoal de quem as exerça. Dêste modo se assegurará maior eficácia na obra artística coletiva, independente dos indivíduos.

Num grupo onde os atores desempenham tôdas as funções acessórias, isto é ainda mais importante. Esta experiência é sempre benéfica pois o ator, dêste modo, se sentirá mais identificado com o teatro em sua totalidade, e o espectador se sentirá recebido numa casa cálida e humana. É claro que, numa experiência como esta, encontraremos sempre atores

que carecem de uma suficiente humildade e amor para exercer outras atividades além das especificamente cênicas. São seres cuja capacidade de amor e de entrega é limitada e que não aprenderam a amar o teatro. Amam-se a si-mesmos. São atores que amam unicamente suas personagens, ou ao próprio nome na distribuição dos papéis, ou as roupas e os objetos que utilizam. Evidentemente, podem evoluir; mas, se ficarem estacionados nessa fase, podem prejudicar o desenvolvimento do grupo.

É preciso, por conseguinte, que existam dois ou três pontos básicos para assegurar uma sólida disciplina teatral.

O primeiro se refere ao princípio de Autoridade, elemental em qualquer organização. Deve ser forte, e, se fôr preciso, no início, quase ditatorial. São os períodos críticos. Não há a menor dúvida de que comete sério crime quem tratar de prejudicar tal critério. A obediência rápida e sem discussão é norma de solidariedade para com a obra coletiva. Claro que tudo isto se refere ao comportamento de seus membros. Na criação artística, o sentido de obediência muda. O ator deve compreender o que o diretor quer, mas é discutível que realize tal como êle o quer ou com suas mesmas formas de expressão.

Forte princípio de autoridade, pois, é uma das bases da disciplina. Outros pontos importantes se referem à distribuição das funções com plena responsabilidade. Esta distribuição do trabalho artistico ou do que leva a êle permite uma organização melhor. Enquanto não se chegar a êste ponto, a vida coletiva ficará prejudicada pela acumulação de tarefas sobre certos elementos.

É necessário garantir, além disso, o desempenho totalmente responsável de cada função. No momento de sua atividade, cada elemento artistico é totalmente livre e plenamente responsável pela tarefa que lhe foi atribuída. Sólida autoridade, distribuição de funções e liberdade responsável no exercício das mesmas são alguns dos pontos essenciais de uma organização disciplinada.

Na vida teatral existem dois momentos importantes na criação de um espetáculo. São o ensaio e a representação propriamente dita. A disciplina iniciada em um desemboca no outro. Deve-se, por conseguinte, controlar a assistência e pontualidade aos ensaios e seu total cumprimento. A impontualidade traz uma certa desorientação e parece resultar de uma desvalorização ou esquecimento do tempo dos outros, pois faz com que êstes o gastem inútilmente.

Em resumo: as faltas cometidas freqüentemente são as que se devem evitar, e além disso, a disciplina se baseia em ações positivas. Por exemplo:

Assistência rigorosa a todo ensaio marcado.

Pontualidade absoluta.

Realização plena do ensaio. Evitar repetir sem esforço criador qualquer palavra ou movimento indicados. Um trabalho de má vontade prejudica os atores que ensaiam de coração e prejudica a formação do grupo.

Atenção ao ensaio, sem comentários nem distrações.

Não trazer preocupações alheias ao próprio ensaio.

Não contrair compromissos que possam prejudicar a tranqüilidade do tempo de ensaio.

Não ensaiar em condições pouco adequadas, ou que atrapalhem a liberdade de expressão (cansaço físico, roupas incômodas ou luxuosas).

Não utilizar os ensaios como exibição, convidando amigos que violentam, sem querer, o pudor íntimo da procura que êstes ensaios significam.

Este comportamento nos ensaios, cujo cumprimento, além de outras exigências, assegura uma disciplina interna, prepara o comportamento dos atores para o momento da representação. Aqui se produz a cristalização de todos os trabalhos com a presença do público, ansioso pelo milagre.

A severidade da disciplina deve alcançar seu grau máximo no momento da representação. Nada deve perturbar a criação do ator no palco, nem a marcha do desenvolvimento teatral. Entre várias coisas a observar, temos:

x) O diretor de cena é a maior autoridade e suas ordens dirigem o espetáculo durante a representação.

x) A obediência rápida aos responsáveis pelas diferentes funções assegura um máximo de eficiência.

x) O silêncio durante a representação é base de disciplina.

x) Cada ator deve chegar com tempo suficiente para inspecionar tudo aquilo que tenha relação com sua personagem, (roupas, objetos). Preparará, em seguida, sua caracterização exterior e interior, de maneira a conseguir um estado pré-cênico ideal. Este variará de acôrdo com a dificuldade da peça ou do papel, mas uma hora deve ser o mínimo necessário.

x) Os encarregados de outras tarefas (ponto, etc) são colaboradores que não substituirão a preocupação direta do ator por êsses aspectos exteriores da construção de sua personagem, somente o ajudará.

x) As palavras ou gestos alheios à vida do personagem, durante a representação são pecados capitais, mesmo não sendo vistos ou ouvidos do público.

x) Nos bastidores, um comportamento que interrompa a preparação da realidade dramática, também é uma falta grave.

x) Tôda ação que possa prejudicar um companheiro, ou qualquer falta de ajuda é atentatória à criação da peça.

A esta disciplina nos ensaios e na distribuição das tarefas, deve-se acrescentar a que deve reinar nas aulas de interpretação dramática. Nelas, o ator inicia ou prossegue a preparação de problemas que não pode resolver, às vêzes, diretamente no palco, devido à pressa, ou a qualquer outro motivo.

A concentração, do mesmo modo que o espírito de coleguismo, e a seriedade no cumprimento dos deveres, são normas elementais que concordam com os princípios anteriores.

Tôdas estas observações disciplinares são naturalmente, incompletas, e mesmo imperfeitas, mas servem como orientação geral, que a experiência particular de cada grupo converterá em hábito.

Transcrito da revista "Club de Teatro" de Lima, Peru.

*Nossa capa*: Isabel Tereza e Napoleão Monis Freire, na peça "O Tempo e os Conways", de J. B. Priestley, apresentada pelo Tablado em 1957.

# A COMMEDIA DELL'ARTE

**ORIGENS:** As origens do teatro italiano de improvisação perdem-se na distância dos séculos. Precisamos voltar ao **mimo**, à **atellana**, à **satura lanx** e às outras formas do teatro romano popular e autóctone, isto é, o teatro latino antes da conquista da Grécia. Pelas escassas fontes de documentação sabemos que o **mimo**, representação de puros gestos, adquiriu progressivamente um feitiço novo, com a introdução de trechos falados pela necessidade que os atores sentiram de comentar e explicar a pantomima, e de introduzir nela algumas piadas bem ao gosto do público. Quanto à **atellana**, curta peça no gênero farsa, sabemos que, embora escrita, deixava larga margem à atualidade política, que era aliás sua especialidade. É provável, então, que a parte escrita não fôsse maior do que os **cenários**, ou **canovacci**, da **Commedia dell'Arte**, resultando espetáculo principalmente da improvisação dos atores. No **mimo** foi que se formou a tradição das máscaras, isto é, do tipo fixo, incumbido de resumir determinada característica humana, e apresentado sempre com a mesma aparência física: fenômeno que resiste até hoje, em Carlitos, Harold Lloyd, etc. — As máscaras mais antigas do teatro romano foram **Pappus** (o velho ridículo, namorador de mocinhas), **Maccus** (o avarento), **Baccus** (o bêbado), **Baldus** (o fanfarrão). Todos levavam máscaras no rosto: não máscaras genéricas como as do teatro grego, destinadas a indicar o gênero da peça (tragédia, comédia) ou a categoria social do personagem (rei, ama, escravo), e sim máscaras individuais, destinadas a indicar o **tipo** e até tornar reconhecível o ator. Por sua vez a **atellana** parece ter tido a estrutura técnica do moderno «sketch» de revista: história linear, rápida, de fácil compreensão e servindo como pretexto para a sátira da atualidade. A **satura lanx**, como o próprio nome declara, era, nada mais nada menos, um ato **variado**, com piadas, música, dança, etc. Uma pequena revista. Em tôdas estas formas de teatro, a improvisação deve ter tido um valor determinante.

**DE PLAUTO AOS ARLEQUINS:** Depois da conquista da Grécia, o teatro romano adquire um feitiço sempre mais literário. Depois da queda da República, torna-se cada vez mais aristocrático; um teatro de minoria, longe do povo. Durante o Império, a imitação dos modelos gregos é regra geral, e o espetáculo predileto das grandes massas não é mais o teatro, mas sim o esporte; que

gênero de esporte, todo o mundo sabe... — Contudo, o maior autor de Roma não foi nem o trágico Sêneca, nem o cômico Terêncio, imitadores dos gregos, embora talentosos e às vezes originais. O maior poeta dramático da antiguidade romana foi o que soube dar forma literária ao antigo teatro popular e às suas máscaras, immortalizando-se pela força da sua intuição psicológica e da sua prodigiosa técnica de intrigas e surpresas que vai além do próprio Aristófanes. Estamos falando de Plauto, autor em cuja obra a linguagem coloquial de cada dia e o próprio espírito do homem da rua assumiram pela primeira vez forma estética definida. As contribuições do **mimo**, da **atellana** e da **satura lanx** foram sem dúvida, enormes na formação da obra de Plauto, homem de teatro, ator empresário e diretor, como Shakespeare e como Molière. E é observando esta obra que podemos ter uma iluminação decisiva sobre os valores psicológicos e técnicos do teatro popular de improvisação. As características principais parecem ser as seguintes: Presença das máscaras; tradição dos enredos (continua repetição e readaptação de determinadas histórias, como a dos dois gêmeos, a do velho avarento burlado e roubado por uma moça); pornografia; mistura entre linguagem literária e gíria popular; valores rítmicos de representação, com abundância de gestos típicos, movimentos dançados, tendências ao «ballet». No tratamento das máscaras, há uma perpétua oscilação entre a tendência a fixar tipos universais e o gosto da atualidade histórica e social. Serão estas, exatamente, as mesmas características que voltaremos a encontrar na «Commedia dell'Arte, no teatro dos fabulosos Arlequins dos séculos XVI, XVII e XVIII.

**LITERÁRIO E POPULAR** — Durante o Império Romano formou-se uma distinção, um paralelismo entre teatro literário e teatro popular, que devia se repetir mais tarde, como reflexo da realidade social, e que acabaria sendo a primitiva razão de ser da Commedia dell'Arte. Mas para chegarmos a isso devemos atravessar o período da grande crise do teatro, devido à revolução cristã, e observar alguns fenômenos secundários que se produziram no teatro sagrado da Idade Média. O teatro religioso, como aliás quase toda arte medieval, é arte essencialmente popular, ingênua, primordial; e é mesmo através dessas características que chega a ter um valor literário, isto é, a ser algo novo e original na esfera da poesia. A espontaneidade lírica, bem maior do que a força dramática das Representações Dramáticas, não vem de tradições de cultura e sim do sentimento universal. A técnica precisa ser toda inventada de novo, como se o mundo antigo nunca tivesse existido e nada tivesse criado. Mas isso refere-se, apenas à literatura dramática; quanto ao teatro, isto é, a **literatura em espetáculo**, ou ao **espetáculo sem literatura** (os dois pólos constantes da arte dramática) houve, sem dúvida, certa inevitável permanência de moldes antigos e conhecidos da arte de representar; radicados na própria natureza física do homem, herdados e alterados pelas diversas gerações; houve uma diferença inevitável de estilo entre o teatro religioso de padres, e o teatro religioso de leigos; houve representações rigidamente místicas e outras mais profanas; houve, em suma, esta variedade, esta fisicidade insuprimível, esta vida que é o teatro. Verificou-se uma espécie de **sedimentação** de elementos teatrais, de motivos de arte cênica, destinados a se desenvolver em épocas mais livres; e, como a Idade Média não tem teatro senão popular, esses elementos foram tipicamente populares, antiliterários, alheios a qualquer classicismo, radicados naquela **terra de ninguém** da cultura que é a imaginação coletiva, onde de um lado, motivos de cultura aparecem, deformados, reduzidos a caricatura ou elevados a mito; e, do outro lado, a vida diária reclama seu lugar dentro da arte. Os fenômenos mais interessantes, mais auspiciosos para o desenvolvimento futuro, deram-se certamente quando o espírito religioso começou a se tornar menos rígido, mais tolerante, mais respeitoso da autonomia da arte, menos didático e propagandístico; no **outono da Idade Média**, é que o elemento leigo começa a se sobrepor ao sagrado.

Na decadência do drama sagrado, paralela à decadência do espírito religioso e aos primeiros anúncios da Renascença classicista, surge um esqueleto tímido de comédia, do fundo da memória e do instinto do povo.

**A COMMEDIA DELL'ARTE** — No século XV o Humanismo, o reaparecimento da cultura clássica, a formação de uma aristocracia da inteligência, o desenvol-

vimento das ciências naturais, o renovado triunfo dos modelos gregos e latinos, o distarce cristão das filosofias antigas e dos antigos ideais de beleza, a tentação maravilhosa de uma civilização baseada totalmente no Homem, já são fatos consumados. E o teatro reage com fidelidade a esta atmosfera. O dualismo entre o teatro literário e teatro popular ressurge na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolveram-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das Côrtes é **escrito**, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados, propriamente teatrais; o teatro do povo é **improvisado**, leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais.

Existia um curioso intercâmbio entre os dois teatros; e o mais curioso foi do lado do teatro popular, isto é, a maneira como se processou a passagem de elementos literários para dentro do teatro de improvisação. Os cômicos inicialmente amadores, depois profissionais, pertenciam a categorias sociais humildes, entre as quais a função de **ponte** com as categorias mais elevadas era desempenhada pelos criados, pelos copeiros, pelos pagens, escudeiros, etc. Houve, assim, um intercâmbio secreto de enredos, fórmulas, palavras, recursos cênicos; o teatro popular os acolhia da maneira mais desembaraçada e irreverente, sem aquele temor com que o teatro aristocrático recebia os moldes antigos. Por isso encontramos, na *COMMEDIA DELL'ARTE*, enredos que são verdadeiros distarces romanescos ou farsescos de tragédias gregas, poemas épicos, élogos pastorais, etc. Mas a temática da *COMMEDIA DELL'ARTE* nos seus dois gêneros exclusivos, o dramalhão e a farsa, recebeu contribuições de toda parte: os soldados espanhóis e franceses, que invadiram a Itália, trouxeram para o patrimônio da imaginação popular as histórias e lendas de seus países, as façanhas do Cid e a maldição do Convidado de Pedra.

Mas não é a temática, não são os enredos que importam num teatro só os aproveita como pretextos para a fertilidade criadora do ator. A *COMMEDIA DELL'ARTE* é isso: **comédia da arte de representar**: Nada mais. E diante do teatro das Côrtes, onde o único progresso foi o da cenografia, ergueu-se o teatro popular, em toda sua vitalidade, criando e aperfeiçoando as máscaras, desenvolvendo uma técnica paradoxal e perfeita, tornando-se profissional, formando companhias estáveis, que representavam no dialeto da cidade, e companhias viajantes que usavam a língua nacional. Famílias de atores aperfeiçoaram, filho após pai, os **tipos** e seus frenéticos recursos teatrais. No fim do século XVI, a situação apresenta-se clara: fracasso do teatro literário e afirmação definitiva do teatro de improvisação. No século XVII a censura da Igreja cai sobre o teatro das Côrtes como o golpe de graça: a comédia desaparece e a tragédia continua na sua esterilidade. A aristocracia começa a convidar os comediantes improvisadores para representarem dentro dos palácios e das Côrtes. A *COMMEDIA DELL'ARTE* viaja o mundo a convite dos reis. Os comediantes italianos triunfam em França, Alemanha e Rússia. É o momento do triunfo e ao mesmo tempo, o começo da decadência.

O REINO DAS MÁSCARAS — Os cenários — os **canovacci** — da *COMMEDIA DELL'ARTE*, não são textos. «A peça no cenário, não é representada senão por um catálogo mais ou menos árido, de ações, que não contém nenhuma expressão de sentimento, mas sim, apenas, uma seqüência de situações, que deverão, depois, no palco, inspirar ao ator as relativas expressões da alma. Os **canovacci** não chegam a ser nem a fachada do edifício, pois eles constituem apenas os alicerces»... (Bragaglia: «Commedia dell'Arte, canovacci inediti, raccolti e presentati da A. G. Bragaglia — Turim, 1942). Por isso, a leitura dos cenários requer, mais do que qualquer outra, a colaboração mental do leitor, estou tentado a dizer, do espectador. Para esta colaboração é preciso uma base, um guia, que o homem moderno pode encontrar na observação de certos atores da atualidade: atores de circo ou de revista, ou mesmo grandes comediantes, fiéis a técnica da improvisação, como Alda Garrido ou Edoardo De Filippo. Outra base — desta vez uma base histórica — pode ser encontrada nos repertórios, ou **zibaldoni**, elaborados por famosos comediantes da arte, e que serviram para diversas companhias em várias épocas. Muito interessante o que reúne os **lazzi** do mais famoso Briguela, o ator Atanásio Zannoni, recentemente descoberto e publicado por A. G. Bragaglia (em «Il Dramma», setembro de 1943). A existência desses repertórios de falas, definições, piadas, anedotas e até mesmo



pequenos trechos de diálogo (diálogo de ciúme, de despedida, de desafio, etc) tem deixado desconfiadas e alarmadas muitas almas ingênuas. Estas pessoas desconhecem a verdade teatral, a própria estrutura concreta da **COMMEDIA DELL'ARTE**. A repetição de uma piada já escrita não prejudicava a espontaneidade da improvisação, mais do que a prejudicava a existência do cenário ou enredo. A qualidade essencial da representação daqueles cômicos residia, pensamos, no valor fresco novo, da fala pronunciada no momento exato em que ela surge no cérebro e na sensibilidade: pensamento expressado **no momento mesmo em que está sendo pensado**. Qualquer ator ou diretor de hoje sabe que três quartos das deficiências que aparecem na arte de representar, e muito especialmente, na de inflexionar, derivam justamente do fato de que o ator, enquanto diz, não pensa no que está dizendo: pensa na linha geral do papel; no efeito que vai surgir a determinada altura, naquela cena; no perigo de ser monótono, etc. Preocupações estas todas legítimas e certas, mas que podem prejudicar, de outro lado, a naturalidade lógica e física da inflexão, aquela espécie de **análise perpétua** do texto, que impõe à representação certos passos inevitáveis, como seja frisar uma palavra e não outra, marcar sinais de pontuação e distribuir o **tempo** das frases não na base da respiração e sim da sintaxe. O ator moderno está sempre obrigado a um processo gradativo e complexo de conquista da personagem e da peça; uma vez compreendida a peça, tem que encaixar nela a personagem; uma vez decorada a fala, tem que harmonizá-la com as outras, dele e dos outros atores; tem que se convencer de que aquelas palavras são melhores do que as que ele usaria nas mesmas circunstâncias; tem que transformá-las em ação, acumulando aos poucos inflexão, gesto, marcações, efeitos de voz, necessidade de respiração, até esquecer que tudo aquilo parte de um texto escrito por outro e acreditar que surgiu de dentro dele mesmo. Essa dificuldade inicial permanece às vezes visível até ao fim, mesmo num resultado perfeitamente conseguido, pois foi conseguido à custa de inteligência, técnica e força de vontade, agindo sobre a sensibilidade em momentos sucessivos, e, às vezes, friamente distintos. Este excesso de análise, a fim de chegar a uma síntese, que pode ficar imperfeita, não existe na representação do improvisador, que é, ela mesma, uma síntese **a priori**: a qual, se for imperfeita, sempre o será globalmente, e não por falta de um ou outro elemento, pois ela se apresenta como um todo. Isto é o que nos ajuda a entender o que eram os **lazzi** dos cômicos da arte, entre os quais um ou outro **lazzo** escrito, ou já aproveitado, era um pingo de água dentro de um oceano e, mesmo assim sempre transformado e irreconhecível. A palavra **lazzo**, vem do latim **actio**, isto é, ação. O abade Perrucci nos descreve com muita exatidão a técnica do **lazzo**, explicando-nos que ele não é apenas uma fala e sim uma ação, ou melhor ainda, um jogo de falas em ação. O espectador moderno tem alguma oportunidade de ouvir **lazzi**: mas eles estando dentro de uma peça escrita, são, como dizem os comediantes brasileiros «cacos», isto é, enxertos, de palavras ou ação, no texto, a fim de vivificar o espetáculo: não são mais como na **COMMEDIA DELL'ARTE**, o **próprio texto, surgindo já em forma cênica**, isto é, um texto que, logo de saída, ninguém pode dizer se é texto ou espetáculo, pois é ambas as coisas, inextricavelmente juntas. A maneira de se ensaiar uma peça improvisada nos parece, nas descrições dos historiadores, coisa tão complexa, que às vezes nos perguntamos se não era mais simples preparar a representação duma peça escrita. Mas, assim fazendo, perdemos de vista a própria razão de ser da improvisação, que é o domínio da espontaneidade absoluta, e nos esquecemos da milagrosa capacidade daqueles comediantes, cada um deles intuindo magicamente os recursos do outro, fixando num instante a «deixa» certa para a construção do diálogo medindo o ritmo das cenas, a duração dos atos e a proporção entre as partes da peça, e afinal, coisa maravilhosa, especialmente nos atores cômicos, o intuito infalível, que os guiava, vencendo a tentação de repetir os efeitos ou insistir nas piadas. Este foi o milagre das nossas máscaras, dos nossos Arlequins, Briguelas e Pantaleões, povo estranho e estupendo, único na história do teatro, onde cada indivíduo era uma síntese de ator, autor, diretor, bailarino, malabarista e coreógrafo.

A **DECADÊNCIA**: Na primeira metade do século XVIII, a **COMMEDIA DELL'ARTE** continua gozando de toões os favores do público, porém os entendidos constataam que ela está agonizando. A essa altura, já se enriqueceu, teve contatos com a

nobreza e com os reis, deixou-se influenciar por transitórias correntes de culturas; perdeu, em suma, o seu feitio popular. As conseqüências desse fenômeno são gravíssimas. Primeira: a *COMMEDIA DELL'ARTE* não ousa mais enfrentar assuntos de atualidade, pois a parte mais elegante do público poderia não gostar de alusões e sátiras políticas vindas do espírito anônimo das ruas, e as companhias perderiam a oportunidade de penetrar nas Côrtes. Segunda: os grandes talentos de ator dedicam-se aos papéis cômicos, deixando as partes sérias para os atores novatos ou medíocres. Este desequilíbrio está presente na própria construção dos enredos, onde as cenas de amor são repetidas com fórmulas fixas, sem fantasias, quase que para encher o tempo. Particularmente grave é a decadência do elemento feminino, que passa a ser escolhido na base da beleza física e não do talento, na esperança de atrair para a caixa do teatro os admiradores aristocratas. Terceira: a pornografia torna-se cada vez mais ousada e chega a invadir esferas do espetáculo onde não tem a menor razão de ser. Quarta: o luxo da «encenação», os truques de carpintaria, a abundância de trechos cantados e dançados tiram à *COMMEDIA DELL'ARTE* aquele feitio ingênuo de espetáculo pobre e inteligente, confiado exclusivamente ao talento dos atores; talento que agora, pelo contrário, deixa-se sufocar pela parte visual e externa do espetáculo. Mas o fenômeno mais grave de todos foi o seguinte: o excesso de tradições (hábitos, cacoetes técnicos, repertórios escritos, eleitos repetidos) acabara praticamente com a improvisação. O autor tinha bases demais para a sua representação e não precisava se esforçar. A *COMMEDIA DELL'ARTE* acabara sendo uma comédia escrita, se não no papel, na memória dos atores, e uma comédia ruim, de enredo convencional, de linguagem gongórica, como são tôdas as obras dos «nouveaux riches» da cultura. Perdido qualquer contato com a espontaneidade do povo, ela procurava em vão uma saída estética e intelectual que somente o gênio de um escritor podia assegurar-lhe. Deixara de ser um bom espetáculo e não chegava a ser nem uma medíocre literatura. Pior ainda, estava fora da própria atualidade dos gestos e dos anseios do público. É a essa altura que aparece, em veste de reformador, Carlos Goldoni.

**RUGGERO JACOBBI**

Trecho extraído de:

«A «Expressão Dramática» — Biblioteca de Divulgação Cultural — do Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro».



# Os Pitoeff

Vida artística (1912-1939 —  
1916-1951)

Se Georges Pitoeff marca uma vontade de impor novas fórmulas ao teatro dos primeiros decênios deste século, Ludmilla é, sem dúvida, o instrumento primeiro e sem o qual nenhuma dessas fórmulas teria passado ao público.

Vindos ambos da Rússia, (Pitoeff já com um certo passado teatral) encontram-se em Paris, mas é a Suíça de 1912 que os acolhe, quase amadores, numa representação de uma peça de Anton Tchekhov, em russo, em benefício de russos (Ludmilla ainda não fazia parte do grupo, como atriz).

Lá permanecem refugiados entre um povo que fugiu à guerra mas que estava bastante próximo dela para compreendê-los. E se conquistam a Suíça por sete anos, lá estão em 1919, em pleno "Théâtre des Arts", em Paris, a representar o francês Lenormand — um autor que trazia para a cena o mundo do inconsciente — recém-descoberto por Freud.

Dizem, em forma de brincadeira, que Pitoeff desembarcara em Paris tendo como material de cena apenas uma rotunda. Se a coisa em si é falsa, não o é o despojamento, a vontade de impor a pobreza a um teatro de rebusques, visando, através dela, a um reencontro do poético. Nos cenários, a idéia motriz da peça. Assim para "Santa Joana" de Bernard Shaw, um enquadramento gótico, mudando somente em cada quadro o elemento central. Para "Seis Personagens a Procura de um Autor", de Luigi Pirandello, faz descer de não sei que lugar misterioso, um elevador que traz à cena as personagens-personagens para o encontro com os atores-vivos.

Numa época de reinado absoluto do autor, proclama o do encenador, afirmando sua inteira responsabilidade na descoberta da fórmula de melhor "materializar" o espírito da obra: "A peça escrita tem vida própria — em livro. O autor pode assimilá-la conforme os poderes de sua imaginação. Mas, no palco, a missão do escritor terminou, e é por intermédio de outros que a peça se transformará em espetáculo. Não diminuo o lugar do autor, defendo unicamente a independência absoluta da arte cênica.

O amor aos homens leva-o a uma procura universal. Não se limita ao francês, mas vai aos poetas do mundo. Revela à França os nomes de Anton Tchekhov, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, J. M. Synge, Eugène O'Neill. Durante vinte e sete anos, seu teatro é uma verdadeira liga das nações: maneira de os homens se reencontrarem.

A primeira figura da criação, a presença viva, não poderá ficar de lado, nessa arte que se volta diretamente ao homem. "Que valor podem ter todos os acessórios, roupas e cenários, se não estiverem lá para servir à misteriosa força do ator? É por intermédio dele que a interpretação cênica se realiza... Não poderia nunca encenar "Santa Joana", se não tivesse Ludmilla".

Aí o segredo de toda essa participação. A estranha Ludmilla, mãe de sete filhos, que entrara para o teatro quase forçada, na falta de outra atriz; à frágil Ludmilla, a quem a santidade de Joana perturbara tanto quanto a inconsciência de Nora, cabia, pela sua humanidade, transmitir o poético daquelas cento e tantas criações.

Por mais de vinte anos dominam Paris. Trazem ao teatro a humanidade, colocam-no entre as coisas sagradas, mas se aniquilam. Se houve sucesso, houve muito mais fracasso, no sentido comum da palavra.

“Romeu e Julieta”, dois anos antes da morte de Georges, foi um deles. “À medida que as cenas se desenrolam, algo de penoso, angustiante paira no teatro. Nos bastidores, uma espécie de estuor invade a companhia. O cansaço do dia empasta a voz de Pitoeff. Aquela voz que a consciência da hostilidade polida do público tornava ainda mais pesada. Sofríamos por êle, ao ouvir a cena do túmulo através de um barulho surdo. As palavras saíam cansadas, após longos caminhos, quebradas pela aspereza de uma garganta contraída pela angústia...”

Mas outro crítico retruca: “Não têm culpa que suas vozes, olhares e sistema (que sempre defenderam e serviram) evoquem para nós o exótico e o estranho”. O certo é que, já condenado pela doença, apresenta mais tarde uma versão de “A Gaivota”, do seu tão querido Tchekhov, que faz Paris se estarecer e no Dr. Stockman de “O Inimigo do Povo”, de Ibsen, frente à multidão, vencido mas irreduzível em seu fracasso, prestes a novo combate, é simbolicamente o próprio Georges Pitoeff numa última tentativa teatral. Em “A Dama das Camélias”, interrompida também pela guerra, já não mais apareceria. “Deixem o cenário montado” — diz pela primeira vez ao maquinista. “Voltaremos em outubro”...

Três meses depois estava morto.

.....

Os doze anos de Ludmilla após o desaparecimento de Georges, foram mais histórias de solidão do que de alegrias. Vemo-la perder o teatro, tentar duas ou três aparições, e, numa fuga repentina, embarcar para Nova York. Monta espetáculos com estudantes francesas, aparece mesmo numa peça na Times Square (“Ludmilla é uma grande atriz, mas a peça...”)

Convidada pelos “Comédiens de Saint Laurent”, consegue com êles montar o “Anúncio feito a Maria”, “L’Echange”, e mesmo “Casa de Bonecas”. Mas a mediocridade canadense não lhe vai bem. Viajante, sem bagagem, embarca para Hollywood, a fim de tomar parte num filme. Mas, depois de terminado, dizem-lhe que não será possível aproveitá-la. Não tem tipo para cinema, tôdas as suas cenas são cortadas. Para consôlo, dão-lhe um emprêgo de professora de arte dramática. Cabe-lhe, agora, ensinar às “pretty facies” de um grande estúdio. Com o dinheiro das aulas, (já duas particulares a Joan Crawford) volta para a França, então recém-libertada.

Um sucesso fácil de quem volta, depois as longas e cansativas “tournées”, as paradas de hotel em hotel. “O Verdadeiro Processo de Joana D’Arc”, montado em Paris, quase sem público (a falta de cartazes e a alternância com o espetáculo próprio do teatro, a falta de propaganda, fizeram com que quase ninguém soubesse que Ludmilla representava ainda).

Bastante doente, não morreria, porém, no esquecimento. Vem depois “Survivre”, uma peça baseada na vida das irmãs Brontë. No final da peça, noite após noite, Charlotte-Ludmilla ensaiava, para o público e para si-mesma a morte, que em breve conheceria. “Como será a verdadeira?” perguntava após o espetáculo.

Finalmente, após alguns meses de enfermidade, em meio a estranhos delírios, onde muito deixava falar as personagens, e muito pouco ela própria, extinguiu-se, nos arredores de Paris, aquela a quem chamam a maior atriz deste meio século.

“Não esperarei que digam: — vi Vovó Pitoeff, em Santa Joana — para deixar o palco.” Não foi assim, porém. Como Georges, Ludmilla só deixaria o palco para morrer.

M. T.

## AUTO DE MOFINA MENDES



Consta êste auto de um prólogo; de uma cena em que se profetiza o nascimento de Cristo; de uma cena pastoril e da cena da adoração à Virgem.

O prólogo é feito por um frade, cuja fala é recheada de citações latinas. Anuncia o assunto da peça, a que chama "Os Mistérios da Virgem", e diz que as primeiras personagens a entrar em cena serão a Virgem e quatro damas — a Pobreza, a Humildade, a Fé e a Prudência.

Segue-se a cena das profecias e a da anunciação, e depois a célebre cena dos pastôres, que "se juntam para o tempo do nascimento". É tão curiosa essa cena pastoril da Mofina Mendes — assim chamada porque tudo lhe sucede pelo pior —, que a peça dela recebeu o nome, não obstante ter-lhe o autor dado outro.

A cena do pote de azeite que Mofina, enlevada no canto, acixta cair por terra, pertence à literatura européia. Em La Fontaine há a fábula da bilha do leite, que perfeitamente lhe corresponde. A origem do conto encontraram-na os eruditos na Índia.

Transcrevemos um trecho do prólogo que pode ser representado independentemente.

Entra em cena Nossa Senhora, vestida como rainha, com as donzelas, Pobreza, Fé, Humildade e Prudência, e, adiante quatro anjos com música; e, depois de assentadas, começam, cada uma, a estudar em seu livro. E diz a Virgem:

- Virgem: Que lêdes, minhas criadas?  
Que achais escrito aí?
- Prudência: Senhora, eu acho aqui  
Grandes coisas inovadas,  
E mui altas para mim.  
Aqui a Sibila Ciméria  
Diz que Deus será humanado  
De uma virgem sem pecado,  
Que é profunda matéria  
Para meu fraco, cuidado.
- Pobreza: Eruthea profetisa  
Diz aqui também o que sente:  
Que nascerá pobrementemente,  
Sem cueiro nem camisa,  
Nem coisa com que se agüente.
- Humildade: E o profeta Isaías  
Fala nisso também cá:  
Eis a Virgem conceberá,  
E parirá o Messias,  
E frol virgem ficará.
- Fé: Cassandra d'el-rei Priamo  
Mostrou essa rosa frol  
Com um menino a par do sol  
A Cesa Otaviano,  
Que o adorou por Senhor.
- Prudência: Rubrum quem viderat Moisem  
Sarça, que no êrmo estava,  
Sem lhe pôr lume ninguém;  
O fogo ardia mui bem,  
E a sarça não se queimava.
- Fé: Significa a Madre de Deus:  
Esta sarça é ela só  
E a escada que viu Jacob,  
Que suma aos altos céus  
Também era de seu vôo.
- Prudência: Deve de ser por razão  
De tôdas perfeições cheia  
Tôda, quem quer que ela é.
- Humildade: Aqui a chama Salomão  
Tôda pulchra amica mea,  
Et macula non est in te.  
E diz mais, que é porta coeli  
Et electa ut sol,  
Bálsamo mui oloroso  
Pulchra ut liliu[m] gracioso,  
Das flôres mais linda flor,  
Dos campos o mais formoso;  
Chama-lhe plantalio rosa,  
Nova oliva especiosa,

Mansa columba Noè,  
Estrêla a mais luminosa.

Prudência: Et acies ordinata,  
Formosa filha d'el-rei  
De Jacob, et tabernacula,  
Speculum sine macula,  
Ornata civitas Dei.

Fé: Mais diz ainda Salomão:  
Hortus conclusus, flos hortorum,  
Medecina peccatorum,  
Direita vara de Aarão,  
Alva sôbre quantas foram,  
Santa sôbre quantas são.  
E seus cabelos polidos  
São formosos em seu grado.  
Como manadas de gado,  
E mais que os campos floridos,  
Em que anda apascentado.

Prudência: É tão zeloso o Senhor,  
Que quererá seu estado  
Dar ao mundo por favor,  
Por uma Eva pecador,  
Uma virgem sem pecado.

Virgem: Oh! se eu fôsse tão ditosa  
Que com êstes olhos visse  
Senhora tão preciosa,  
Tesouro da vida nossa,  
E por escrava a servisse!  
Que onde tanto bem se encerra,  
Vendo-a cá entre nós,  
Nela se verão os céus,  
E as virtudes da terra,  
E as moradas de Deus.

Neste passo entra o anjo Gabriel, dizendo:

Gabriel: Oh! Deus te salve, Maria,  
Cheia de graça graciosa,  
Dos pecadores abrigo!  
Goza-te com alegria,  
Humana e divina rosa,  
Porque o Senhor é contigo

Virgem: Prudência, que dizeis vós?  
Que eu muito turbada sou;  
Porque tal saudação  
Não se costuma entre nós.

Prudência: Pois que é auto do Senhor,  
Senhora, não esteis turbada;  
Tornai em vossa color,  
Que, segundo o embaixador,  
Tal se espera a embaixada.

Gabriel: Ó virgem, se ouvir me queres,  
Mais te quero ainda dizer.  
Benta és tu em mereceres  
Mais que tôdas as mulheres,  
Nascidas e por nascer.

- Virgem: Que dizeis vós, Humildade;  
Que êste verso vai mui fundo,  
Porque eu tenho por verdade  
Ser em minha qualidade  
A menos coisa do mundo?
- Humildade: O anjo que dá o recado,  
Sabe bem disso a certeza,  
Diz David no seu tratado,  
Qu'esse espírito assim humilhado  
É coisa que Deus mais preza.
- Gabriel: Alta Senhora, saberás,  
Que tua santa humildade  
Te deu tanta dignidade,  
Que um filho conceberás  
Da divina Eternidade.  
Seu nome, será chamado  
Jesus e Filho de Deus;  
E o teu ventre sagrado  
Ficará hôrto cerrado;  
E tu — Princesa dos Céus.
- Virgem: Que diz, Prudência minha?  
A vós quero por espelho.
- Prudência: Segundo o caso caminha,  
Deveis, Senhora Rainha,  
Tomar com o Anjo o conselho.
- Virgem: Quo modo fiat istud,  
Quoniam virum non conosco?  
Porque eu dei minha pureza  
Ao Senhor, e meu poder,  
Com tôda minha firmeza.
- Gabriel: Spiritus sanctus supervenit in te:  
E a virtude do Altíssimo,  
Senhora, te cobrirá:  
Porque seu filho será,  
E teu ventre sacratíssimo  
Por graça conceberá.
- Virgem: Fé, dizei-me vosso intento,  
Que êste passo a vós convém.  
Cuidamos nosto mui bem,  
Porque a meu consentimento  
Grandes dúvidas lhe vem.  
Justo é que imagine eu,  
E que êste muito turbada,  
Quereu quem o mundo é seu,  
Sem merecimento meu,  
Entrar em minha morada;  
E na suma perfeição,  
De resplendor guarnecido,  
Tomar para seu vestido  
Sangue do meu coração,  
Indigno de ser nascido!  
E aquêle que ocupa o mar,  
Enche os céus e as profundezas;



Os orbes e redondezas;  
Em tão pequeno lugar  
Como poderá estar  
A grandeza das grandezas.

Gabriel: Porque tanto isto não peses,  
Nem duvides de querer,  
Tua prima Elizabeth  
É prenhe, e de seis meses.  
E tu, Senhora, hás de crer,  
Que tudo a Deus é possível,  
E o que é mais impossível,  
Lhe é o menos de fazer.

Virgem: Anjo, perdoai-me vós,  
Que com a fé quero falar.  
Pedirei sinal dos Céus.

Fé: Senhora, o poder de Deus  
Não se há de examinar.  
Nem deveis de duvidar,  
Pois sois dêle tão querida.

Gabriel: E d'abinicio escolhida:  
E manda-vos convidar;  
Para madre vos convida.

Virgem: Ecce ancilla Domini,  
Faça-se sua vontade  
No que sua Divindade  
Mandar que seja de mi,  
E de minha liberdade.

Em êste passo se vai o Anjo Gabriel, e os anjos, à sua partida, tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina.



## DUAS RESPOSTAS DE JEAN LOUIS BARRAULT

*Em entrevista à publicação francesa "Hommes & TECHNIQUES" o famoso homem de teatro Jean Louis Barrault fez umas tantas declarações que julgamos de uma apreciável atualidade para nós.*

*Com muita felicidade Barrault fala sobre as relações entre artista e espectador, e, também, sobre o teatro amador.*

Pergunta — "Existe alguma forma de teatro que seja particularmente popular? Teatro ao ar livre, de arena, ou qualquer outra forma que vise despertar interesse através de arranjos materiais?"

Resposta — "Acho que a decisão sobre a forma pertence ao artista. Quando se lida com uma mercadoria, pode-se fabricá-la de duas maneiras *sob o ponto de vista do artesão*; empregando todo o esforço para que ela seja bela — e é esse o procedimento que defendo — ou então *fazendo tôdas as concessões* para satisfazer às exigências do freguês, nada importando desde que se venda bem; agradaríamos assim a uma parte do público de mentalidade que chamaríamos de burguesa, que de fato exige um *certo teatro* para sua satisfação pessoal. Mas tenho por mim que o público deve abrir os olhos, os ouvidos e o coração e receber o que lhe damos. Se fazemos mal o nosso trabalho, merecemos um castigo, mas é a nós que cabe escolher e decidir qual a forma. Essa forma deve se estabelecer, não em função das exigências do expectador, seja ele rei, burguês ou operário, mas sim em função das nossas observações sobre o ritmo e o estilo da existência moderna. Assim a pantomima corresponderá às grandes sínteses, enquanto os monólogos e os trechos líricos corresponderão aos momentos em que a alma e o coração se dilatam. Em cinco minutos de pantomima faz-se passar 50 anos. Em uma hora de lirismo, desenvolvem-se 3 segundos particularmente intensos. É o próprio ritmo da vida".

Pergunta — "Tendo em vista o seu interesse pelos problemas da educação, qual a sua opinião sobre o teatro amador, a prática do teatro pelo povo. Poderá isto trazer uma ajuda ao desenvolvimento do gosto pelo teatro?"

Resposta — Certamente! É do interesse de todos. Quem primeiro faz viver uma arte é aquêle que a ama, é o amador, no bom sentido do termo. Uma das grandes épocas do teatro popular foi a idade média, quando todos representavam, o estudante, o açougueiro, o lenhador, o ferreiro. Acho muito louvável encorajar e desenvolver o amadorismo sério e autêntico.

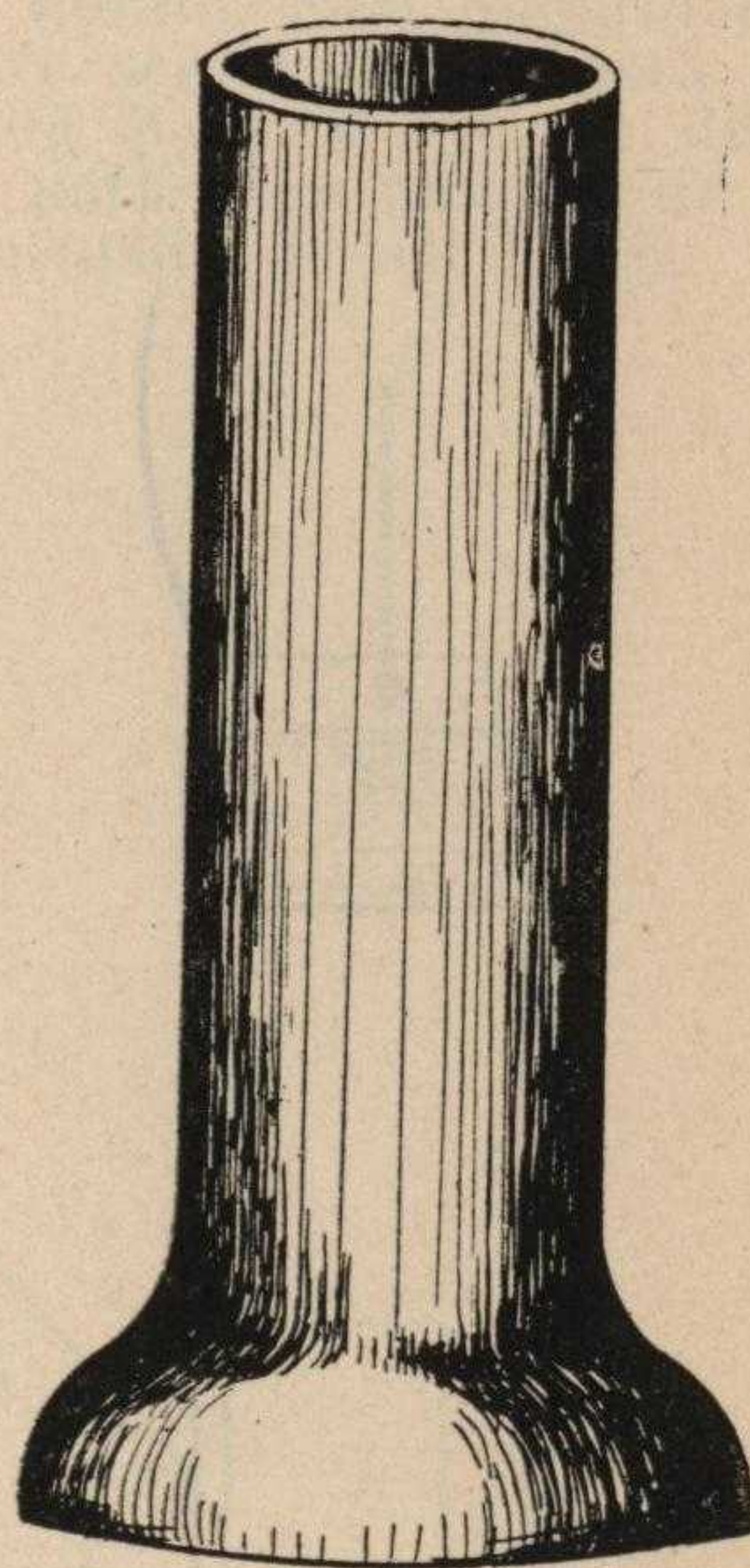
## Resistência

Ainda não é neste número de nosso Caderno de Teatro que vamos tratar dos aparelhos de iluminação propriamente ditos. Vamos apresentar um processo econômico, simples e eficiente de se fazer uma *resistência*.

Resistência vem a ser uma unidade elétrica que permite aumentar e diminuir a intensidade da luz. Todos sabemos o quanto é importante a utilização de resistências no teatro. Sem elas, estamos impossibilitados de produzir certos efeitos e de controlar a intensidade da luz, sem resistências não podemos obter esse controle a não ser através de recursos tais como: mudar lâmpadas (mais fracas ou mais fortes) ou ainda, acender ou apagar essa ou aquela fonte de luz. Ora, a mudança de lâmpadas requer certa quantidade das mesmas, e que tenham o número de watts desejado (nem sempre coincidem) e ainda tempo para mudá-las. Frequentemente, surge a dificuldade de atingir as fontes de luz. É muito comum a impossibilidade da mudança de lâmpadas durante um espetáculo. Outra solução seria a de termos outros pontos de luz já previamente preparados e isso implicaria em número maior de aparelhos elétricos: refletores, etc. Daí concluímos que a mudança de lâmpadas não é praticável em teatros e, mesmo essa idéia não é concebível pois temos a resistência que substitui essa tarefa mais economicamente, com um resultado muito superior, sem dúvida alguma, pois a luz que se obtém com uma resistência tem exatamente "aquela" intensidade desejada.

Sendo as resistências que encontramos à venda ou mandamos

fazer de alto preço, assim como todo material elétrico em geral, ocorreu-nos essa sugestão que vamos oferecer: é a execução de uma *resistência hidráulica*.

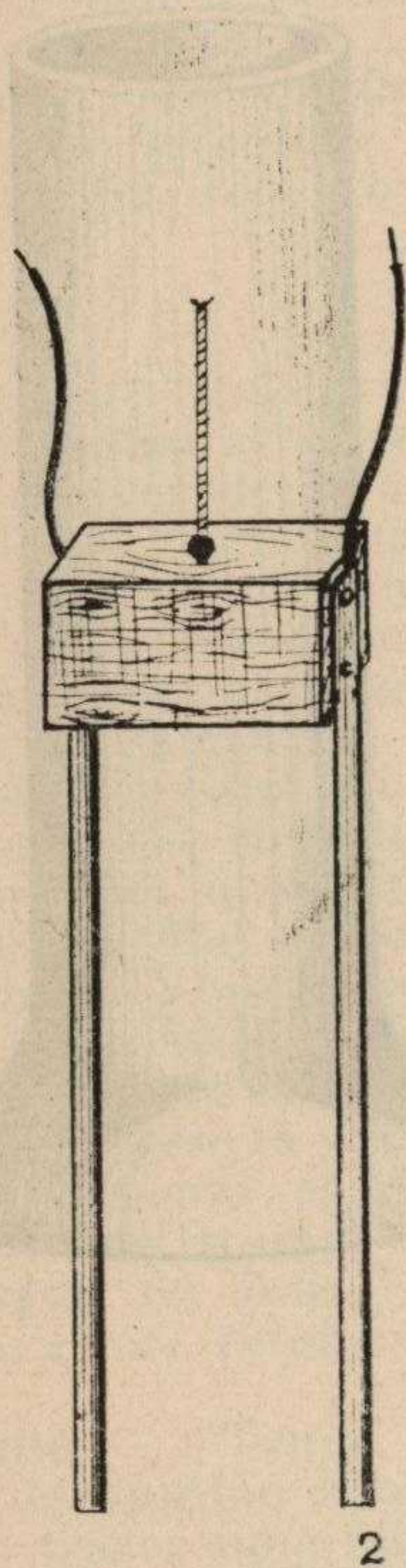


1

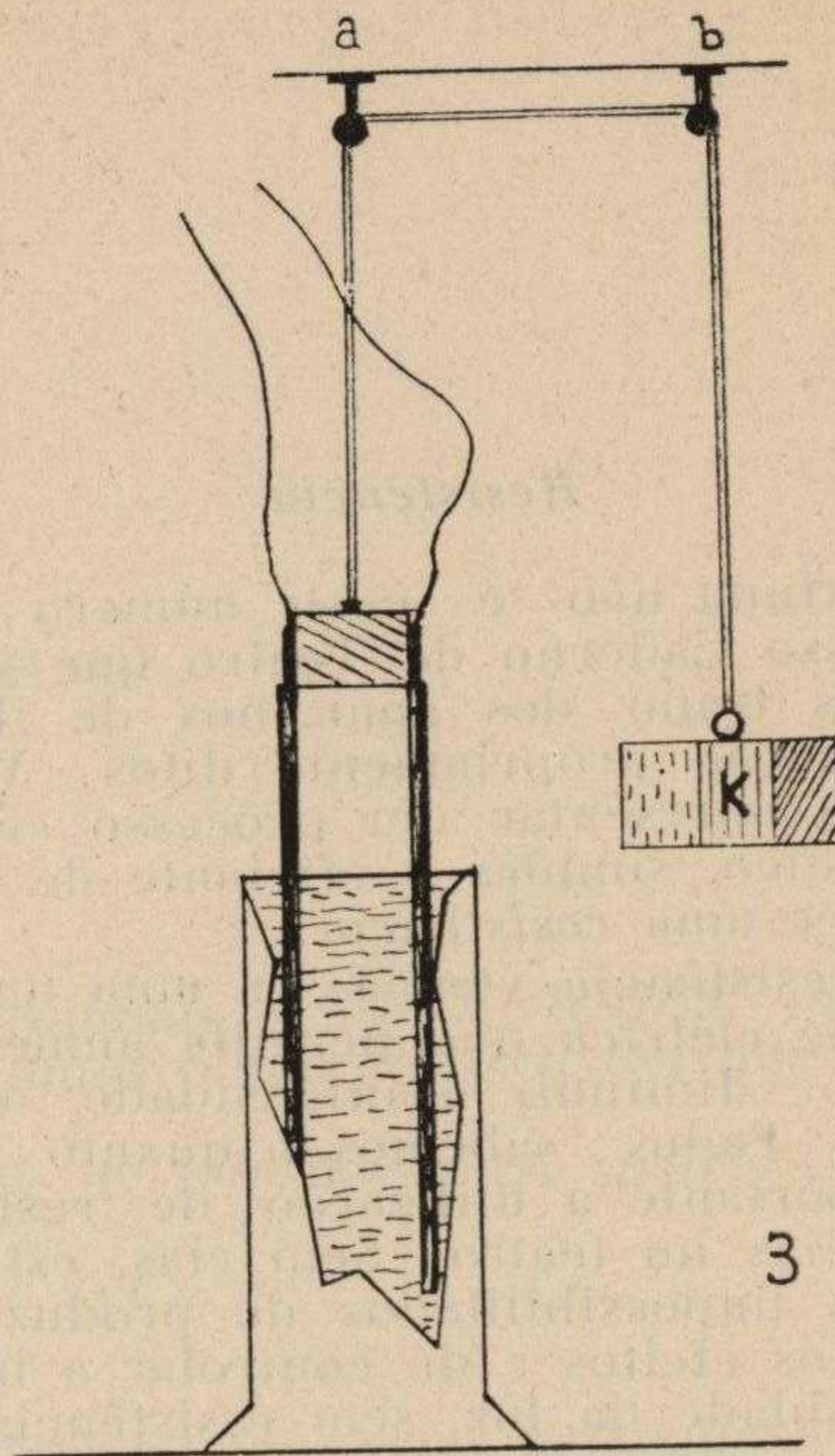
1 — O recipiente de água pode ser uma manilha comum igual às que são usadas em canalizações. Essa peça deve ser chumbada (tapada) na base com cimento. (fig. 1). Esse trabalho deve ser feito com cuidado para que a água não vaze posteriormente.

2 — Dois canos de chumbo de 1/2 a 1 polegada e de 50 centímetros, aproximadamente, que coincidam com a profundidade do recipiente (manilha ou vaso). Esses canos devem ser presos por uma das extremidades a uma peça de material que não seja condutor de eletricidade; esse material pode ser de madeira ou plástico e ter as dimensões aproximadas de: 5 x 3 x 2,5 centímetros.

À extremidade de cada cano fixada na madeira na face 5 x 2,5 centímetros deve ser ligado a fio. Para bem fixar o fio e produzir um bom contato, a parte desencaçada (uns dois centímetros) deve ser metida dentro do cano, que, ao ser fixado, deve ser achatado e preso por dois parafusos. (fig. 2).



2



3

3 — O fio a ser utilizado deve ser flexível e relativamente grosso, nº 12, para suportar uma boa passagem de força. As duas outras extremidades dos fios serão uma ligada à força, e a outra ao aparelho de iluminação. O outro fio do aparelho de iluminação virá da fonte de energia (fig. 4).

4 — Como se pode ver na ilustração 3, é fácil a montagem das peças para se obter o funcionamento mecânico das resistências.

Os dois tubos de chumbo devem mergulhar dentro do recipiente e, para tanto, presos por uma pequena corda que passará por duas roldanas e terá na outra extremidade um peso igual ao dos tubos e a peça isolante de madeira. A fixação das roldanas fica ao encargo do executante da obra que providenciará a armação para o conjunto, segundo sua conveniência.

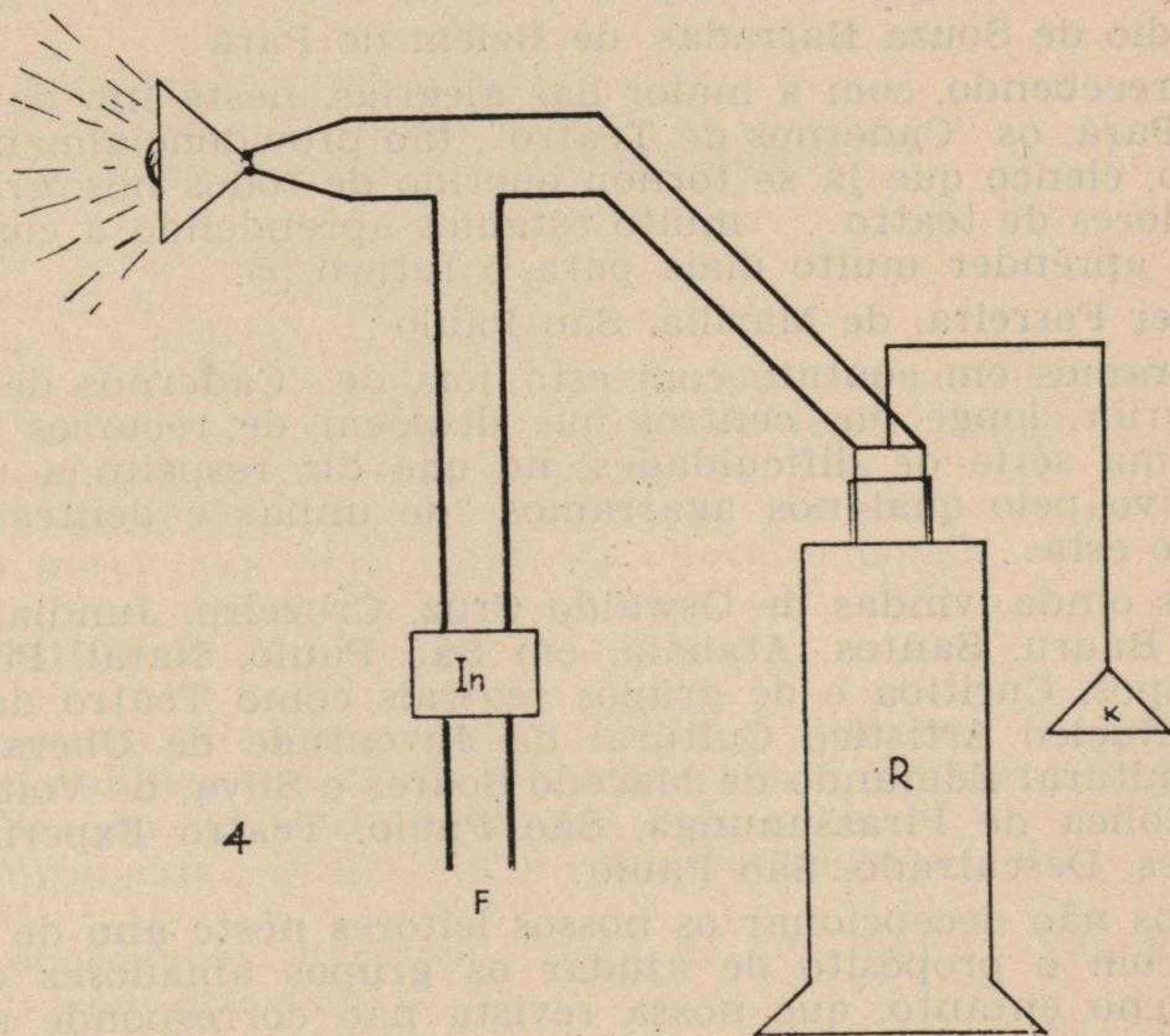
5 — Nesta parte, apresentamos um esquema sem os símbolos convencionais de eletricidade, para a fácil compreensão de qualquer pessoa que com êles não esteja familiarizado. Um simples relance permite ver que o circuito é feito através da água da resistência (fig. 3).

Daremos agora uma explicação superficial do funcionamento elétrico e mecânico da resistência para que a pessoa que a construir e vier a utilizá-la tenha uma correta idéia daquilo que está executando. Como sabemos, a água é condutora de eletricidade, conseqüentemente, ao mergulharmos os dois tubos de chumbo dentro do recipiente com água, promovemos o circuito. Entretanto, acontece que a água consome energia, transformando-a em calor e, é essa a razão porque a água esquentada da mesma maneira que um ferro elétrico esquentado, através de sua re-

sistência. Succede, porém, que o nosso objetivo não é esquentar a água e sim consumir força elétrica do circuito para que os aparelhos de luz recebam menos energia, e, portanto, tenham luz mais fraca. Assim, quanto mais mergulharmos os tubos de chumbo na água, teremos um circuito mais perfeitamente fechado, ou seja, a água terá menos oportunidade de consumir energia.

Deduz-se que, quanto mais mergulhados os tubos dentro da água, mais força receberão os aparelhos de luz e maior claridade darão.

Temos um ponto importante a observar com relação à água. Esta deve conter sal de cozinha para melhor conduzir a eletricidade. Porém, essa quantidade de sal deve ser graduada para o número de watts a que se destina, isto é, para cada número de watts a quantidade de sal varia. Para



se obter essa graduação, basta ir-se acrescentando o sal, pouco a pouco, a fim de que se obtenha, segundo a necessidade, o máximo e o mínimo de intensidade de luz que se deseja obter através da resistência, para 1, 2 ou mais aparelhos de luz.

Observação: Cada resistência desse tipo tem uma capacidade máxima que não vai além de 3.000 watts com relação às lâmpadas. Se, por acaso, o número de watts fôr maior, a água fer-

verá e, fervendo, prejudicará o contato, como também se evaporará rapidamente. Por outro lado, se fôr usado o número de watts superior a 2.500, por pouco tempo, não haverá inconveniente.

Nota. — Se alguns dos leitores desejarem maiores explicações a respeito, queiram comunicá-lo, que, com satisfação, daremos quaisquer outros esclarecimentos.

C. A. N.

Com este número os "Cadernos" entram no seu segundo ano de existência.

Havíamos prometido no primeiro número que o nosso lema seria: "não se esqueça do interior" e pensamos não ter decepcionado os nossos 400 assinantes, que perfazem um total de 1.500 leitores, com as vendas avulsas em São Paulo e no Rio. Os números 1, 2 e 3 já se acham esgotados e a nossa correspondência sobe dia a dia.

De todos os recantos do Brasil, onde existe um grupo amador ou uma vontade de fazer teatro, recebemos pedidos de assinaturas.

Transcreveremos algumas das opiniões de leitores de diversas partes do Brasil, que vieram animar-nos e confirmar nossas esperanças.

De Paulo Neves de Magalhães, Teixeira, Minas :

"Recebi o n.º 6 destes Cadernos e depois disto, nada me resta senão congratular-me convosco pelos vários melhoramentos que se vem notando em nossa querida revista. As adaptações, as lições, as diversas seções e os artigos, tudo isto agrada muito...".

De Claudio de Souza Barradas, de Belém do Pará :

"Venho recebendo, com a maior das alegrias, neste fim de mundo que é Belém do Pará, os "Cadernos de Teatro", tão providencialmente lançados pelo Tablado, elenco que já se tornou querido de todos nós, grandes e pequenos lutadores de teatro... muito estamos aprendendo à custa de vocês e esperamos aprender muito mais para o futuro 55.

De Walter Ferreira, de Marília, São Paulo :

"... entramos em contato com esta jóia de "Cadernos de Teatro"... aqui no interior, longe dos centros que dispõem de recursos lógicos, enfrentamos uma série de dificuldades, no que diz respeito a material da espécie, motivo pelo qual nos agarramos "de unhas e dentes" a oportunidades como esta...".

E muitas ainda, vindas de Oswaldo Cruz, Cruzeiro, Jundiaí, Sorocaba, Araraquara, Bauru, Santos, Atabaia, em São Paulo, Natal, Pôrto Alegre, Maceió, Campos, Curitiba e de grupos teatrais como Teatro de Amadores de Sergipe, Núcleo Artístico Cultural da Juventude de Uberaba, Grêmio Artístico e Cultural Edmundo de Macedo Soares e Silva, de Volta Redonda, Escola Apostólica de Pirassununga, São Paulo, Teatro Experimental dos Trabalhadores, Descalvado, São Paulo.

Esperemos não decepcionar os nossos leitores neste ano de 1958. Continuaremos com o propósito de ajudar os grupos amadores do interior, reconhecendo, no entanto, que nossa revista não corresponde ainda integralmente ao que dela desejamos fazer.

# JOGOS DRAMÁTICOS

## O HOMEM INVISÍVEL

(Inspirado num romance de H. G. Wells adaptação de Charles Antonetti.)

### PRIMEIRO QUADRO

A multidão.

- 1) — A multidão na rua, conversas, barulho de automóvel assobios, “camelots”, etc...
- 2) — Um homem traz um cartaz e o coloca no fundo da cena (cartaz imaginário).
- 3) — Alguns homens lêem o cartaz. Grupam-se. Vê-se apenas as costas das pessoas.
- 4) — Uma voz lê o cartaz: “Aviso. Um homem invisível encontra-se na cidade. É um homem perigoso. Sejam prudentes. Fechem portas e janelas.”
- 5) — Silêncio. Consternação geral.
- 6) — Depois, súbito, muito depressa, como numa refrega, os personagens mais visíveis pelo público, recebem do homem invisível:
  1. um pontapé (1ª personagem)
  2. uma bofetada (2ª personagem)
  3. um sôco no estômago (3ª personagem)
- 7) — Confusão geral. Gritos. “Passou por ali”. “Peguem-no”.
- 8) — Forma-se a multidão em grupos.
- 9) — Súbito os que estão à frente recebem, por sua vez bofetões. Debandada. Outros hesitam por um instante, depois fogem.
- 10) — Os que caíram, levantam-se e fogem.
- 11) — Fica um indivíduo apenas que, corre também, vai até sua casa, fecha a porta com duas voltas de chave, a janela, etc.

### SEGUNDO QUADRO

- 1) — Está inquieto. Procura, com a ajuda de um pau pela casa toda.
- 2) — Súbito imobiliza-se. Ouviu alguma coisa. Escuta. Não, não é nada. Recomeça, dando busca em toda parte.
- 3) — Pára novamente. Desta vez, é certo ter alguma coisa.
- 4) — Pausa.
- 5) — A voz do homem invisível: “pare de ser tolo v. vai acabar por me ferir com este pau”.
- 6) — O homem está terrorizado.
- 7) — A voz: “Não fique com este ar de idiota. Dê-me hospitalidade só por essa noite. Não sou nenhum monstro. Estou cansado e tenho fome”.

- 8) — O homem consegue abrir a bôca e num rugido: “Não! Não! Vá embora! Socorro! Ele está aqui. Em minha casa!” Bate com o pau a torto e a direito. Quebra tudo (barulho). Depois atinge ao homem invisível, que não pode se livrar de tais golpes. Ouve-se um grito de dor.
- 9) — O homem invisível: “Bruto”. Eu não disse... “Ah”.
- 10) — Novo golpe.
- 11) — O homem invisível ataca-o. Lutam. O homem é desarmado. O homem invisível é estrangulado. Gritos.
- 12) — Os homens da rua ouvem e entram na casa no momento do estrangulamento.
- 13) — O homem invisível empurra-os e foge.
- 14) — Correm.

### TERCEIRO QUADRO

- 1) — Perseguição (sur les talons) do homem invisível. Gritos, Pragas.
- 2) — Pegam-no. Mistura de “rugby”.
- 3) — Agridem-no com alegria e ferocidade.
- 4) — Ouve-se o baque de um corpo.
- 5) — Silêncio.
- 6) — Vozes: “vejo uma espécie de esqueleto... a mão... seu rosto... oh!”
- 7) — Silêncio.
- 8) — A multidão afasta-se, deixando ver o corpo do homem invisível, morto, e agora, visível.



## CABEÇA DE PAPELÃO

*Inspirado numa novela brasileira de Paula Barreto, composto por Charles Antonetti.*

### O POBRE RAPAZ

- 1 — O pobre rapaz está só, num canto da cena, sentado num tamborete, muito abatido e desanimado.
- 2 — Noutro canto da cena, a família (pai, mãe, irmãos, irmãs, primos, etc...)
 

A família lamenta-se:  
 Este rapaz nunca será nada.  
 Sonha só com a Justiça.  
 Sonha só com a Igualdade.  
 Sonha só com a Liberdade.  
 Sonha só com a Fraternidade!  
 “Todos os homens nascem e permanecem livres e iguais em direitos...”

*Tôdas essas frases são orquestradas de modo a pôr em evidência as palavras essenciais.  
 A família deplora o estado do pobre rapaz e esmaga-o com seu desprezo.*



## A M O R

- 1 — A família desaparece.  
O pobre rapaz está só.
- 2 — Uma mulher passa. Bela e nobre.
- 3 — O pobre rapaz estende-lhe os braços.
- 4 — Passa diante dêle. Ele se levanta.
- 5 — Ela se volta, com desprêzo e diz: “Quando fôres forte, eu te amarei.”
- 6 — Sai.
- 7 — Desespêro do rapaz.

## CABEÇA DE PAPELÃO

Um cartaz escrito: MÉDICO. Um biombo.

- 1 — O pobre rapaz entra e bate.
- 2 — O médico aparece: “De que se trata?”  
O pobre rapaz: “Doutor, é a minha cabeça. Não é feita como a dos outros. Não penso como os outros. Preciso de uma cabeça normal.”
- 3 — O médico examina-o, leva-o atrás do biombo. Passam rapidamente de um lado para o outro e reaparecem. Mas o pobre rapaz tornou-se “grande homem”. Tem agora uma máscara, muito “cabeça de papelão”, cuja parte superior paralelepíptica faz lembrar uma caixa de sapato.
- 4 — O médico: “Com esta cabeça poderás muito bem...” O “grande homem”: Cale-se. Sei o que devo fazer.
- 5 — Vai-se, deixando o médico boquiaberto.
- 6 — Anda. Está inteiramente mudado. Seu comportamento é outro. Imponente. Grande.

## O PODER

- 1 — O “grande homem” avança em triunfo e, pouco a pouco, uma multidão vai-se formando atrás dêle. Admiração.
- 2 — Colocam em seu ombro um manto imperial.
- 3 — Dão-lhe um cetro.
- 4 — Entra a mulher que o desprezou. Atira-se a seus pés. Faz sinal aos lacaios para que se ocupem dela.
- 5 — Sobe ao trono que lhe trazem, e domina a situação.  
A mulher está aos seus pés e o adora.

## O “COMLOT”

- 1 — O cenário é o mesmo. Mas, dentre a multidão, destaca-se um pequeno grupo de conspiradores. Ouve-se falar dêle:  
É a cabeça.  
É da cabeça que precisamos... etc.
- 2 — Os conspiradores tiram pistolas e aterrorizam a multidão dos adoradores.
- 3 — Envolvem o “grande homem” de tal forma que o público não mais o vê.
- 4 — Pausa.
- 5 — Depois o pobre rapaz é abandonado pelos conspiradores. Vem ao proscênio. No lugar dêle, um novo grande homem está instalado, usando a máscara de papelão.
- 6 — Começa de novo a adoração, enquanto o pobre rapaz levanta-se lentamente e vai-se cambaleante, dolorosamente murmurando:  
“Justiça”  
“Caridade”  
“Fraternidade” “Os homens nascem, permanecem...”

# NOSSA CIDADE

THORNTON WILDER

*Tradução de Elsie Lessa*

Peça em 3 atos

**ANALISE** — A vida cotidiana de uma cidadezinha no interior dos Estados Unidos: a história de duas famílias, dois namorados, um organista, um leiteiro, uma mulher que gostava de ir a casamentos, e do tempo que passa pela vida de todos êles, tornando uns mais velhos, outros menos moços, alguns um pouco mais tristes, e outros mortos.

**IDÉIA** — A dignificação da vida de todos os dias: a solidariedade humana, a simplicidade de viver, a conformação diante da morte e a humilde e corajosa compreensão da vida que continua.

Personagens:	<i>A Família Gibbs:</i>	<i>A família Webb:</i>
	<i>Dr. Gibbs</i>	<i>Sr. Webb</i>
	<i>Sra. Gibbs</i>	<i>Sra. Webb</i>
	<i>George Gibbs</i>	<i>Emily Webb</i>
	<i>Rebecca Gibbs</i>	<i>Wally Webb</i>

*O Contra-Regra* — apresenta as personagens e a peça.

*Howie Newsome*

*Simon Stimson*

*Professor Willard*

*Sra. Soames*

*Guarda Warren*

*Sam Craig*

*Joe Stoddard*

*Jogadores de baseball (3)*

*Mulher no balcão*

*Homem na platéia*

*Senhora no camarote*

*Ajudantes do contra-regra*

*Fazendeiro Mac Gregor — e Morta*

*CENÁRIO* — Apenas alguns elementos pedidos pelo autor: cadeiras, mesas, tablados, escadas.

*FIGURINOS* — 1901-1913.

*MÚSICA* — Abençoados laços (Blessed be the bind that ties) Andas triste? (Art Thou weasy, art thou languid?) Marcha nupcial — F. Mendelssohn.

*COMO FAZER?* — Mais do que nunca julgamos conveniente a aplicação da fórmula: “O ator certo para o papel certo”. Humanização e simplicidade no estudo das personagens. Atenção à mímica:

*QUEM PODE FAZER?* — Amadores com certa experiência.

*PÚBLICO* — Todos.



Fotografia da peça, quando encenada pelo Tablado em 1954 — o Còro.

## Os Irmãos das Almas

*Martins Pena*, (escrita em 1844)

COMÉDIA EM 1 ATO

Nota: Irmão das almas, — homens que, vestidos com uma opa, iam de porta em porta, tirando esmolas para as almas.

**RESUMO:** Jorge, que mora com a esposa e a irmã, em companhia de uma sogra mandona, vive de curioso emprêgo: surrupiar o dinheiro que pede para as almas... No início da peça nos damos conta de que sua irmã (Luísa) está numa terrível crise, pois descobrira que seu amado era um Pedreiro Livre (Maçon) e, conseqüentemente, um excomungado. Disfarçado em Irmão das Almas (usando opa e bandeja de pedir esmolas) êste conseguirá entrar na casa e dar suas explicações "doutrinárias" à Luísa, mas terá de esconder-se depressa num armário, como qualquer outro mortal, pois sogra e cunhada vêm entrando às pressas. Qual não é seu espanto ao ver que, depois dêle, ocuparão o armário, sucessivamente, Felício, Sousa e Jorge, todos fugindo dos guardas que andam atrás de um devoto irmão que roubara um relógio...

Provada a inocência de Jorge fugindo Felício (o ladrão) e Sousa (que nada tinha com a história) sendo prêso Tibúrcio, o namorado, com o auxílio de Jorge, irá conseguir a "liberdade" dêste e de Luísa, pregando terrível susto nas duas tiranas, que o tomam

por parente muito próximo do demônio.

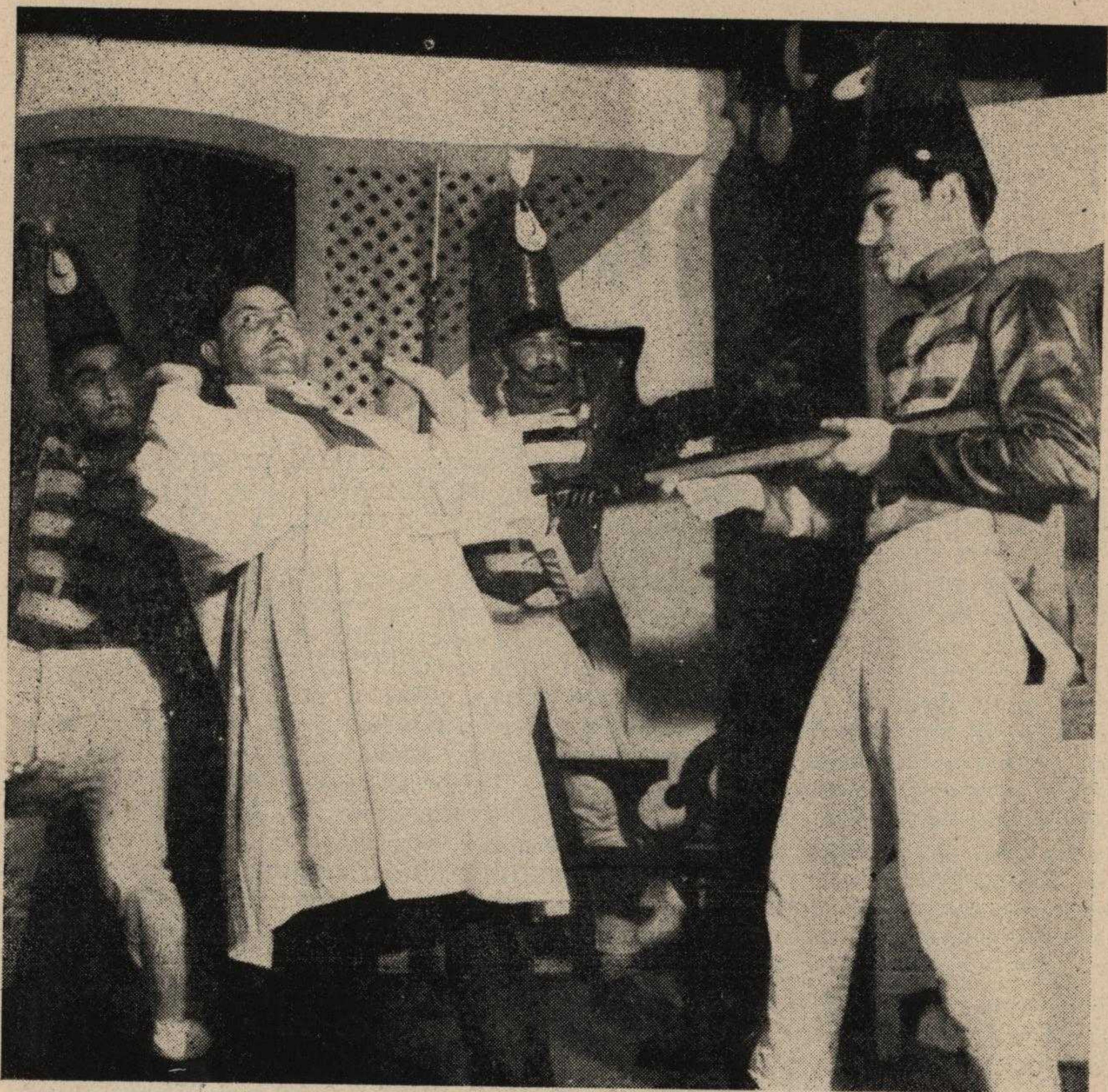
A peça termina com ambas de joelhos, a pedirem encarecidamente que não as levem para o Inferno, enquanto na porta, um quinto Irmão das Almas, grita: "Esmola para a missa das almas".

**IDÉIA:** Ri melhor quem ri por último.

**PERSONAGENS:** Jorge (alegre e falador, num certo sentido espartalhão, mas tímido e covarde perante a esposa e a sogra. Pode-se mesmo tirar efeito dêste contraste); Sousa (amigo da família, intrigante e bajulador); Felício (conquistador à 1844); Tibúrcio (herói romântico, arrebatado); D. Mariana (altiva, ranzinza, bem sogra); Eufrásia (esposa de Jorge, autoritária, briguenta, namorada); Luísa (tímida, alternando frases e suspiros).

**COMO MONTAR:** Um comédia de 1844 exige uma certa estilização.

**RITMO:** o mais vivo possível.  
**FIGURINOS:** (1844) bem coloridos.



Na fotografia — “Os Irmãos das Almas” — pelo Grupo da Estrada do Ver-  
gueiro de São Paulo.

**CENÁRIO:** Uma sala simples (quanto ao armário, ou se poderá fazer apenas com a armação, dependendo dos quatro atores, uma mímica engraçadíssima, ou então, fechado mesmo, dará, talvez, com auxílio de uma sonoplastia bem pensada, ótimo efeito cômico).

**QUEM PODE MONTAR:** Clubes, escolas, amadores em geral.

**PÚBLICO:** Aconselhamos para o público mais simples, certa preparação à época. Uma determinada quantidade de cartões ou projeções de cenas do século passado no pano de boca.

M.T.V

## À MARGEM DA TEMPORADA DE VILAR

Lançando um olhar retrospectivo sobre a estação teatral prestes a terminar, deparamos imediatamente com um acontecimento cuja importância supera de longe todo o resto do que vimos nestes 12 meses: a visita de Jean Vilar na frente do seu Teatro Nacional Popular.

Parece-nos que a atitude assumida pela maior parte da crítica e por uma grande parte do público a respeito da temporada de Vilar teve alguma coisa de errado: quando um elenco que, reconhecidamente, está tentando traçar alguns rumos novos na estrutura estética e social do fenômeno teatral, nos dá o privilégio da sua visita, as discussões sobre a escolha de uma ou outra peça do repertório, sobre uma ou outra interpretação individual, deveriam passar a um segundo plano. Deveríamos, antes de mais nada, tentar descobrir o que o jovem teatro brasileiro, ainda hesitante na procura de uma linha condutora definitiva — e os espetáculos nacionais que vimos em 1957 o demonstram com eloquência — poderia aprender com as experiências de Vilar. Dizendo “aprender” não queremos dizer copiar, mas sim, evidentemente, assimilar e adaptar. Infelizmente, poucos foram os que tentaram verdadeiramente descobrir na temporada do T. N. P. algumas idéias aproveitáveis para o progresso do nosso teatro.

Parece-nos interessante citar, como exemplo, as opiniões da imprensa especializada francesa sobre a contribuição profunda de Vilar para a arte teatral dos nossos dias.

“O mérito particular e incontestável de Jean Vilar é o de ter provado que o teatro não é somente um divertimento, um simples objeto de distração, mas sim uma necessidade imperiosa de todo ser inteligente, quaisquer que sejam a sua formação e a sua classe social. Em Avignon e no Palácio de Chaillot, nas grandes cidades da província e no exterior, o T. N. P. soube criar, num vasto público, o gosto de um repertório de qualidade, revelando-lhe a importância e a força da arte dramática de Shakespeare a Claudel, passando por Molière, Kleist e Musset”. (René Bailly)

“Jacques Copeau inventou o teatro moderno. Os seus discípulos do “Cartel” impuseram-no a um público inteligente, que não foi bastante numeroso para impedir os Pitoeff ou Charles Dullin de morrer na miséria... Jean Vilar deu mais um passo para a frente. Levou as obras do repertório — conhecidas ou desconhecidas — reputadas como as mais difíceis, diante de um imenso público popular e internacional. O primeiro Festival de Avignon, a primeira representação do T. N. P. em Suresnes, são acontecimentos de conseqüências consideráveis: — acontecimentos que contribuíram para colocar todo o teatro francês em bases novas.” (Guy Dumur)

“A noite mais surpreendente que passei no T. N. P. foi na ocasião de uma representação de “Lorenzaccio” dada de surpresa para os operários das usinas Renault. Saberia um público sem preparo, acostumado às simplificações do cinema do bairro e da política de cada dia, imaginar um “libertador” sob os traços equívocos e mesquinhos do favorito do tirano florentino? Filipe e Vilar precisaram de muita coragem naquela noite. — A representação foi um sucesso: um público virgem ressentia a sua primeira emoção realmente artística. Uma vez “Lorenzaccio” admitido, Vilar podia tam-

bém fazer amar Shakespeare, Corneille, Kleist ou Buchner. Um público que gostou de "Lorenzaccio" como de uma obra de arte, será doravante capaz de gostar também de Cézanne e de Picasso — ou pelo menos incapaz de rir-se deles... Dir-se-ia que, em dez anos, Vilar criou em volta do teatro um clima apaixonado: formou uma geração, tornando-a mais generosa e mais exigente".

(Jean Duvignaud)

"Tive a honra de conhecer bem Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet. Jean Vilar é da mesma estirpe. Ele nunca será um comerciante de espetáculos. O prestígio do T. N. P. vem do seu talento próprio, da sua tenacidade no despreendimento, da sua recusa corajosa e permanente às concessões do dia e aos "ditadores" em moda. Vilar soube dar ao seu elenco um sentido coletivo que o torna ardente, homogêneo e puro".

(Bernard Lacache)

"O T. N. P. é nacional, não tanto porque recebe uma subvenção do Estado (aliás insuficiente), mas sim porque pretende fazer do Teatro um grande serviço público. O T. N. P. é popular, não somente por causa do preço barato das entradas, mas porque faz reviver o clima das grandes épocas dramáticas, o clima de uma festa e de uma cerimônia ao mesmo tempo. É um clima que exige a assistência, o entusiasmo, a sede de cultura que só o povo lhe pode assegurar".

(Guy Leclerc)

"O sucesso de Vilar é o sucesso de um longo preparo, da perseverança, da determinação dos objetivos e da fidelidade a si próprio. É neste sentido que o seu sucesso é exemplar, sem deixar de ser caro à juventude: estímulo e lição para todos os que querem "tentar de viver".

(Jean Nepveu-Degas)

"Considero Vilar como o mais inteligente, o mais eclético, o mais honesto dos animadores dramáticos de hoje. Insisto sobre a palavra "honesto". Para aqueles que assumem a pesada tarefa de apresentar e de animar cenicamente uma obra, a honestidade consiste no fato de preservar-se das inovações ou das iniciativas demasiadamente ousadas, que tendem a deformar a obra perigosamente — e às vezes tão arbitrariamente! — em seu próprio benefício. Isto sem deixar de conferir a esta obra o máximo de atração espetacular, de pôr em relêvo o seu fundamento, a sua essência profunda e secreta".

(Edmond Sée)

"É evidente que o exemplo do T. N. P. acha-se hoje no centro de todas as observações que podem ser feitas a respeito da idéia de um teatro popular. Mas é preciso acentuar a importância social da experiência: Vilar é um grande ator, um diretor magistral. Mas mesmo hoje em dia, quando os seus grandes antecessores, Pitoeff e Dullin, desapareceram, Vilar não é o único a possuir essas qualidades, por mais raras que elas sejam; o que torna a sua ação original, é a sua amplitude sociológica. Vilar soube iniciar uma verdadeira revolução nas normas do consumo do teatro; graças a êle, certos meios considerados como tradicionalmente separados da arte dramática: a pequena burguesia, os estudantes pobres, e mesmo os operários, tiveram pela primeira vez acesso a um teatro de alta qualidade, livre de concessões, exigente, audacioso, confiante; e parece-me que êste público novo realmente apegou-se ao repertório e ao novo estilo proposto; é um público que não somente muda e se alarga, mas também cria raízes; graças às experiências de Vilar, o teatro tende a tornar-se uma grande distração popular, ao mesmo título que o cinema e o futebol. Fora do sucesso patente do T. N. P., mesmo do ponto de vista financeiro (a subvenção que Vilar recebe do Estado é sete vezes menor do que a ajuda concedida à "Comédie Française" e dezoito vezes menor do que a dos teatros líricos), as provas acessorias não faltam: multiplicação dos festivais ao ar livre, seguidos por verdadeiras multidões; acesso das populações laboriosas dos subúrbios aos espetáculos itinerantes do T. N. P.; apelos da província; criação espontânea, em vários lugares, das associações de Amigos do Teatro Popular; eis toda uma força com a qual o teatro francês pode, felizmente, contar de agora em diante".

(Roland Barthès)

## NOTÍCIAS

O TABLADO terminou o ano com uma experiência das mais importantes para o grupo: com o patrocínio de Don Helder Câmara, da cruzada S. Sebastião, da Prefeitura e do seu respectivo Departamento de Turismo na pessoa do Dr. Nelson Batista e do engenheiro Dr. Pinheiro Guedes, conseguimos levar a peça "O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM", em sete diferentes praças do Rio de Janeiro, com uma assistência aproximada de 15.000 pessoas (Leblon, Copacabana, Russel, Tijuca, Olaria e Engenho Novo). A excursão durou de 15 a 30 de Dezembro.

Creemos firmemente que a volta do público ao teatro, só se fará por meio de um bom teatro infantil e pelo teatro em praça pública, teatro popular, encontro do povo com a arte. Daí a importância do que representou para nós esta experiência ambulante.

A primeira grande dificuldade do teatro ao ar livre é o tablado-palco. De início, pensamos, de acordo com a Prefeitura, usar coretos ou palanques, mas não somente os coretos eram pequenos, como haveria dificuldade em movimentar os artistas e os objetos de cena numa praça cheia de gente. Os atores teriam que se misturar com o povo ao se transportarem do local onde se vestiam para o tablado. Colocar o palanque encostado numa igreja ou numa casa onde os atores pudessem trocar de roupa, seria o ideal. Mas nem sempre a igreja ou a casa que facilitavam a instalação dos atores eram topograficamente ideais para se colocar o tablado. No Russel, por exemplo, isto seria impossível, pois a praça é circundada por avenidas de tráfego intenso. Para solucionar o problema, o engenheiro Pinheiro Guedes imaginou um tablado ideal que foi plenamente aprovado na nossa caravana pelos bairros. Com dez metros por cinco e uma rampa de grande beleza; os atores pareciam surgir do meio do povo quando entravam em cena; dois metros de altura não somente obrigavam o povo a se afastar uns 3 metros do palco, evitando desagradáveis aglomerações (tipo comício político) em torno da cena, como também (e isto foi o principal) permitiram que debaixo do tablado funcionasse uma verdadeira caixa de teatro, com 3 camarins e uma espécie de vestibulo, onde estava a contra-regra, o coro e o material de transporte (baús).

O tablado tinha também a grande vantagem (indispensável no caso) de ser facilmente desmontável. Pronto este, precisamos de microfones, luz, transporte, policiamento e publicidade.

A parte de microfones e alto-falantes foi entregue à rádio Roquete Pinto, que, como os outros departamentos, possuía um itinerário de nossas etapas. Os locais tinham sido previamente escolhidos pela Cruzada São Sebastião, de acordo com os párocos locais.

Um electricista do Departamento de Turismo acompanhou-nos desde os ensaios, instalando não somente os refletores para a iluminação da peça, como luz nos camarins.

O transporte do tablado foi entregue à turma do engenheiro Pinheiro Guedes (da Casa Popular) e o transporte dos atores foi por camionetas cedidas pelo Dr. Nelson Batista, Diretor do Departamento de Turismo.

Também a Prefeitura providenciou o policiamento, e tínhamos sempre um destacamento fazendo cordão de isolamento e vigiando a multidão que queria aproximar-se, para ver de perto.

A Cruzada São Sebastião incumbiu-se da preparação do espetáculo; sem ela não nos seria possível a realização desse circuito pelas praças do Rio. Uma camioneta apanhava os atores e os conduzia ao local designado, com uma hora de antecedência. Dois ou três membros da equipe técnica do Tablado, iam à tarde ao local para ver se estava tudo em ordem e abrir os malões de roupas.



A publicidade foi feita sobretudo através das paróquias. O pároco não somente anunciava a peça durante a pregação nas missas, como mandava distribuir entre os paroquianos folhetos com indicação de dia e hora. Rapazes e moças da Ação Católica faziam o mesmo, inclusive convidando os moradores do bairro pelo telefone. Esta espécie de publicidade (sem usarmos os jornais e colunas especializadas) deu ao espetáculo um tom popular que muito nos agradou. O espetáculo tornou-se mais puro. Não havia por parte dos atores, aquilo que se dá sempre com eles em salas de espetáculos: o medo do que a crítica vai dizer, o medo da sala vazia ou do espectador que pagou, portanto tem direito a criticar. A rua é imensa e o povo vem, se quiser, fica ou se afasta, não pagou nada. Se quiser gritar, grita: a praça é deles. Se ficar quieto é porque quer ver até o fim. E o povo ri, chora, se comove, canta. Canta como cantou em Engenho Novo, última e mais comovente etapa de nossas andanças.

## ENGENHO NOVO

Fazia um calor incrível naquela noite. A praça da matriz que parece ter sido construída para teatro, é cercada de casas baixas, com janelas dando para a rua, e tem como fundo os trilhos da Central. Uma única ruazinha parece dar acesso a ela e a igreja do lado direito com sua fachada branca, domina o local. Quando chegamos os sinos tocavam cânticos de Natal. Grandes faixas anunciavam o espetáculo. Das janelas, surgiam rostos curiosos. Homens de pijama, crianças, senhoras sentadas em cadeiras na calçada. O pipoqueiro, o vendedor de chicabom, mocinhas, rapazolas, muita criança. Todos olhavam atentos para o que ia acontecer naquele tablado enorme. Enquanto armávamos o cenário, muito trem passava correndo e apitando no fundo do cenário.

Durante uma hora Paulo Padilha e Emilio de Matos (o Boi e o Burro) cercados por anjinhos, pastoras, reis magos e rainhas magas, suaram em bicas para comemorar o nascimento de Jesus. E quando Maria e José subiram a rampa para o grande acontecimento, o povo de Engenho Novo cantou o Noite Feliz e depois ficou em silêncio, esperando mais.

O pároco nos disse que nunca tinha visto o subúrbio tão quieto e que aquilo tinha valido mais do que muitas aulas de catecismo.

E nós do TABLADO podemos também dizer que esta experiência nos encheu de alegria e de amor pelo teatro.

As vezes, depois de muito trabalhar no ambiente fechado da sala de espetáculo e de viver no agitado meio teatral, é preciso sair à rua, arejar, ver e sentir que há ainda uma grande esperança para o teatro. Que não foi o público que abandonou o teatro. Foi o teatro que abandonou o povo.

“O TEMPO E OS CONWAYS” primeiro cartaz do Tablado em 1957 foi considerada pela maioria da crítica um dos melhores espetáculos de 1957 e Geraldo Queiroz, que o dirigiu, recebeu o prêmio de melhor diretor do ano. Maria Sampaio, convidada para a “Mrs. Conway” da peça, foi uma das mais votadas para melhor atriz do ano, cabendo entretanto o prêmio a Cleyde Yaconis, pelo seu magnífico trabalho em “Leonor de Mendonça”.

A peça “O EMBARQUE DE NOÉ” de Maria Clara Machado, segundo cartaz do Tablado em 1957, teve pouca aceitação por parte da crítica.

Enquanto alguns críticos (João Bittencourt, Antônio Bulhões) consideraram a peça muito boa, outros (Accioli Neto e Paschoal Carlos Magno) aconselharam a tirar a peça de cartaz por não encontrarem nela nenhum valor artístico. O público também se dividiu. O texto da peça foi tão discutido que pouco se falou de sua música, de seu cenário e de seus costumes, o que foi realmente pena, considerando-se o valor dos mesmos.

Geraldo Queiroz acaba de fundar um grupo com elementos mais antigos do Tablado. Emilio de Matos, Carmen Sylvia Murgel, Kalma Murтинho, Claudio Correia e Castro, Roberto de Cleto e o próprio diretor começaram suas carreiras no teatrinho da Gávea.

— “A melhor representação é aquela em que se esquece o autor o diretor, o ator, o cenógrafo, o eletrícista, o maquinista, para viver frente a frente com os personagens, uma aventura interior”.

(P. A. TOUCHARD)