

# CADERNOS DE TEATRO



N.º 8



## 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:

Rubens Corrêa

Maria Tereza Vargas

Sonia Cavalcanti

Vânia Velloso Borges

Secretária:

Wanda Torres

Tesoureira:

Eddy Rezende

Composição:

Anna Letycia

Colaboram neste número

Joel de Carvalho

Yan Michalscki

Carlos Augusto Nem



## PROBLEMAS

### O DIRETOR DE TEATRO NO BRASIL

Transcrevemos da "Revista de Teatro", a conferência feita pelo sr. ADOLFO CELI no Curso de Literatura Teatral da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, em 26 de setembro de 1955, na sede da SBAT.

Antes de considerarmos, segundo o nosso ponto de vista pessoal, quais poderiam ser as funções, ambições ou obrigações do diretor de teatro no Brasil, é necessário examinar a situação do diretor de teatro no momento atual: qual a sua força moral, quais as suas conquistas, quais as suas posições críticas, em suma, o que representa na totalidade do movimento cênico nacional.

É necessária uma ressalva: consideramos por diretor de teatro não o chefe de companhia ou o primeiro ator ou atriz que cuida dos seus auxiliares, mas sim aquele indivíduo cujos propósitos são de transformar em vida cênica, não este ou aquele personagem de teatro, mas toda a obra poética na sua integridade e com todo seu espírito, traduzindo-a para o palco com todos os subsídios que a cena moderna pode oferecer; ou seja, um chefe que não tenha por único e principal objetivo aquele de pôr em evidência as suas qualidades ou vaidades, mas dotado da inteligência e da cultura necessárias, venha por supremo ideal o equilíbrio, as proporções, a harmonia e, naturalmente, o valor do conjunto, isto é, autor, intérpretes, cenários, costumes, música, luzes e serviços técnicos.

Considerando sob este ponto de vista as funções do diretor de teatro, imediatamente delinea-se a sua posição no Brasil.

A direção teatral assim encarada, apesar de haver numerosos e válidos exemplos atuando eficazmente em todo o território nacional, e ainda um fenômeno isolado, de várias tendências, às vezes contraditórias e polêmicas, que não se formou através de uma escola ou de uma tradição e que ainda não se beneficiou com as influências renovadoras do movimento cênico internacional.

Deve-se isso a uma situação geográfica, mas sobretudo a uma das características do gênio latino, facilmente reconhecível, tanto na França quanto na Itália, na Espanha e em todos os países "mediterrâneos", a alegria e o delírio da improvisação.

Na Europa latina o desenvolvimento da direção teatral é recente, muito mais recente do que se possa imaginar. Pode-se dizer que até 1953 o movimento de purificação de Copeau ainda não tinha dado os frutos na França. Na Itália, em 1940, ainda se podia ler um cartaz de propaganda de um dos melhores teatros de Roma, onde ia ser estreado um espetáculo de alta categoria e que reunia os melhores atores nacionais: "A direção da peça é confiada a todos e a cada um dos componentes do espetáculo". Preferimos calar sobre o resultado.

Poderíamos concluir por essas declarações que se a direção teatral só existe há dez ou vinte anos, o teatro que tem várias dezenas de séculos de vida, viveu muito bem sem direção.

A isso podemos responder que a direção sempre existiu, nasceu com o intérprete, o primeiro "Hipocrités" que se destacou no cortejo de Dionísio para responder ao côro báquico, reunido em volta da "timele", onde acabava de imolar como sacrifício aos deuses, os animais sagrados.

Como explicar esta aparente contradição? É necessário um pouco de história.

Infinitas vezes o teatro pôde reduzir ao mínimo o aparato cênico (basta pensar em determinados mistérios primitivos cristãos, ou em certo teatro elizabetano) e até eliminá-lo (certo teatro oriental que é executado sem cenário) mas suprimir a direção, isso nunca conseguiu sem renun-



ciar a ser teatro. Os palhaços, que antes do espetáculo, num circo concertaram as frases: "Eu digo isso, você responde aquilo, então eu te dou uma bofetada, mas você, curvando-se, faz o barulho com as mãos, depois você pega uma enorme bengala e eu fujo" — estão fazendo direção teatral.

Esquilo, que instruía pessoalmente os seus atores e seus coros, ensinando os tons, os gestos, as danças, fazia direção teatral.

O Corago da Roma Imperial que trazia na representação de um circo máximo todo um triunfo, fazendo desfilar o exército e os cavaleiros, o vencedor na quadriga, e no séquito, os reis vencidos e os bárbaros agridoados e, depois, elefantes, girafas, etc., fazia direção de teatro.

O anônimo autor francês do século XII, que no texto do misterio de Adão e Eva descreveu a maneira de fazer rolar a serpente da árvore do Paraíso Terrestre ou a maneira de fazer crepitar as caldeiras de Satanaz no inferno e ao mesmo tempo recomendou aos atores para não mutilar os versos (coisa sempre de atualidade) e a dizê-los como versos e não prosa, fazia direção de teatro.

É o "Capocômico" dos grupos da "Comédia dell'Arte" que, explicando aos seus cômicos o enredo da peça, ensinava a todos como deviam desenvolver-se em cena com toda a verve e o brilho para fazer crer ao mundo (que ainda acredita nisso) que eles improvisavam tudo aquilo que diziam, que mais fazia senão uma direção de teatro?

É Shakespeare, pela boca de Hamlet dando instruções aos seus atores, a que se referia senão ao cotidiano "metier" de diretor?

É que mais fazia Molière quando, para defender das velhas convenções a sua arte, não de autor, mas de ator fiel a uma nova "verdade" cênica, dispunha-se a fazer em cena a paródia dos atores do velho estilo?

É assim Goldoni, e assim o teatro de todos os tempos.

Mas então, pode-se objetar, se a direção de teatro é simplesmente o teatro, se consiste na arte de dirigir os atores, se sempre existiu, por que dizer que num determinado ponto ela foi inventada?

A resposta é simples: houve épocas, civilizações, em que o costume humano era tão simples, que a direção do espetáculo, dos intérpretes, era já contida substancialmente no teatro escrito. Dando às palavras o sentido lógico, acentuando as pausas segundo as indicações do diálogo ou de uma rara rubrica, os atores davam ao drama toda a sua vida ou ao menos aquela parte da vida que bastava para contentar o público; público ingênuo e por isso cheio de fantasia e pronto sempre a auxiliar com a sua imaginação as intenções do autor e a contribuição dos intérpretes.

Mas em épocas mais refinadas o intérprete, o ator, começou a considerar-se não mais só um copista do autor, mas sim um artista, querendo recriar através da sua personalidade e dos seus meios vocais, a sua maneira, a emoção que recebia do texto escrito. Sendo ou julgando ser um grande artista, começou a servir-se do texto como um pretexto para manifestar principalmente, senão exclusivamente, as suas virtudes, o seu ego.

Disso nasceram, ou por instinto ou propositadamente as variações, em linguagem teatral, os "cacos", mímicos ou falados, que o grande ator punha no espetáculo e, conseqüentemente, as transformações e deformações e as livres adaptações de certos textos clássicos que chegaram até a ter uma tradição.

Foi justamente em polémica com essas deturpações as vezes geniais do texto, que começou a vigorar o conceito de direção teatral moderna, para restituir a autoridade ao autor e sua obra e para pôr no mesmo plano, nas diferentes categorias, todos os elementos do espetáculo.

Essa reação contra as deturpações do texto nasceu quando o movimento renovador de cada país tinha chegado ao seu lógico momento histórico-cultural, ou seja, às vezes com distância de anos, de país a país: os últimos a ceder a essa renovação foram os países latinos e podia-se ainda ler em 1937, na Itália, em jornais categorizados, frases como esta: "A direção teatral é uma invenção ao mesmo tempo semita e luterana, nórdica e levantina, eslava e barbárica". Tinha havido naquele ano duas temporadas de companhias estrangeiras que, embora de estilos bem diferentes, possuíam ambas os conceitos de conjunto do teatro moderno. O teatro do



Habima, que no "Dibuk" havia deixado a atmosfera de um ambiente místico, rigorosamente recriado em cena nos seus elementos bíblicos, supernaturais, exaltados e, ao mesmo tempo, modernos, e o "Old Vic", que tinha encenado o "Hamlet" em roupa moderna, porém na mais perfeita tradição do espírito shakespeariano e de quem se dizia com atônita admiração: "Imagine, o ator que fez o Hamlet, no dia seguinte entra como simples figurante".

Era lógico, então, que a reação começasse nos países nórdicos, alheios teatralmente falando, a certa improvisação intelectual, e, por isso, inclinados ao estudo e à moderação.

Foi assim que na Alemanha, em Weimar, Goethe, ainda no século XVIII, ditou normas de direção teatral e, sempre na Alemanha, George II de Saxe Meiningen, cuidando da exatidão histórica da roupa e do cenário, construiu e não mais pintado, criando uma organização estável e valorizando todos os elementos do espetáculo, marca o começo da direção moderna. A companhia dos Meiningen influenciou de um lado Stanislavsky e do outro, Antoine que, com duas diferentes maneiras, instauraram o realismo cênico e o conceito do estudo introspectivo do ator.

E assim nasciam o Teatro de Arte em Moscou e o Teatro Livre de Antoine, em Paris, e o Teatro Livre de Otto Brahm, em Berlim. Tudo isso acontecia no fim do século passado. Mas, ainda que o Teatro Livre de Antoine tivesse falhado miseravelmente em Paris, o Teatro Livre de Otto Brahm e o Teatro de Arte de Stanislavsky continuaram por muito tempo a sua marcha vitoriosa. Suas evoluções e renovações foram coerentes no próprio âmbito, por assim dizer, enquanto que os frutos da grande renovação realista de Antoine só se fariam sentir bem mais tarde, não como direta consequência, mas sim como evolução de um outro momento histórico da cena dramática francesa, quando Jacques Copeau, vendo o estado de decomposição do teatro, quis e conseguiu, reivindicando no espetáculo teatral os direitos e os deveres do espírito, voltar aos princípios e às origens da arte teatral, criando uma tradição renovada na maneira de estudar. E assim criou uma escola de onde saíram, direta ou indiretamente, os grandes diretores franceses Jouvot, Baty, Dullin, Pitoeff.

Aqui no Brasil não houve, até pouco tempo atrás, a necessidade de fomentar uma reação a um teatro acadêmico, porque não havia ou já tinha desaparecido o teatro acadêmico. Os atores, por condições gerais do país, de caráter econômico, eram obrigados a um certo gênero de repertório e, sobretudo, não houve o auxílio do Estado para que várias iniciativas de caráter privado se transformassem em conjuntos estáveis com possibilidades de dar ao teatro uma situação de segurança e uma oportunidade de pesquisa de caráter artístico.

Queremos dizer com isso que a vida do Teatro no Brasil estava ameaçada de extinguir-se completamente; era lógico que uma reação renovadora, sob o ponto de vista da direção teatral, fôsse considerada um luxo e um desperdício inútil.

Temos, porém, a sensação de que agora, devido a vários fatores e a várias iniciativas presentes e passadas, tais como o movimento do teatro amador em todo o país, o Teatro do Estudante, os Comediantes, a criação de várias escolas especializadas de teatro e o Teatro Brasileiro de Comédia, chegou o momento histórico para a criação no Brasil de um grande teatro nacional. A identidade e as funções do diretor de teatro já começaram a ser conhecidas não só pelos especialistas mas, o que é mais importante, pelo público, que já sabe escolher e já sabe exigir e comparar.

Considerando assim que o teatro nacional chegou ao ponto em que se pode determinar a identidade do diretor de teatro, tentaremos determinar as suas funções no campo explícito do espetáculo, suas dificuldades, seus deveres, seus perigos, ponderando que esse problema deve, a nosso ver, ser encarado segundo dois pontos de vista: o primeiro, das funções de teatro propriamente dito, o segundo da sua aplicação prática segundo a necessidade da cena brasileira.

*(Continuaremos a transcrever esta conferência no próximo número).*



# Cinco Reflexões

\* A originalidade pela originalidade é uma política estéril.

Refletamos: é tão fácil impressionar a platéia!

Para fazê-lo, seria suficiente, por exemplo, que vocês atuem nus. Ou andando em cima das mãos. Mas qual seria o interesse?

Vocês correriam o risco de atuar, a próxima vez, diante de uma sala vazia. Ou — o que seria ainda mais grave — diante de uma platéia de “snobs”.

\* Não escolham uma peça acima de suas forças.

Claro que Racine foi um grande homem. Mais uma razão para abordá-lo com humildade e prudência.

E’ melhor ler: “Athalie” do que vê-la mal interpretada.

E’ melhor não começar por Racine. Com exceções... inteiramente excepcionais.

\* Na música, toca-se o do-ré-mi.

Na pintura, antigamente, aprendia-se a diluir as cores, depois a misturá-las.

Desde então, tudo isto mudou. E’ considerado de bom tom pintar sem ter aprendido nada.

No teatro, também, há o desejo de salvar a expressão livre.

E’ uma pena que ela seja raramente artística.

\* A expressão livre é uma “libertação” que interessa, em primeiro lugar, ao indivíduo. A arte dirige-se à massa.

Não há arte sem ordem, isso é, sem “métier”, sem técnica (s).

Até — e sobretudo — para os amadores!

\* Mas nós fazemos teatro para nos divertir!

— Então? As crianças também impõem certas regras aos seus jogos.

— Nós fazemos teatro para nós!

— Mas vocês convidam um público para admirá-los.

— Não há teatro sem público...

— Mais uma razão para respeitá-lo. O que não significa: segui-lo servilmente.

Será que vocês já examinaram o valor do seguinte programa:

— TOMAR CONSCIÊNCIA DO QUE DESEJAMOS

— SABER O QUE PODEMOS FAZER

— FAZÊ-LO BEM.

— QUERER FAZÊ-LO MELHOR.

Este programa pode aplicar-se à arte dramática.

(Da revista “Éléments d’art dramatique” — Setembro-Outubro de 1955).





## APROVEITE A EXPERIÊNCIA DOS OUTROS

### JACQUES COPEAU

#### ○ TEATRO ANTES DE COPEAU

É tão importante a figura de Jacques Copeau (1879-1949) notadamente para nós que sofremos a influência européia sobretudo a francesa, que não seria demais classificar o teatro: antes de Jacques Copeau e depois de Jacques Copeau. Como éle próprio confessou, o que o levou a abrir em 1913 o teatro do Vieux Colombier, foi uma certa indignação. A arte dramática reduzira-se a um simples comércio, onde velhas fórmulas fáceis de representação uniam-se ao mais mediocre dos textos, longe de qualquer autenticidade humana e a serviço de uma sociedade eternamente à colhêr frutos de uma infundável «belle époque».

Copeau, aparece-nos como um grande crente à restaurar velhos mitos quebrados, cheio de um muito grande valor humano e de uma força até então desconhecidos.

André Gide, anotara em seu diário, lá por volta de 1905: «Copeau, aos vinte sete anos, aparenta dez anos mais. Seu rosto expressivo parece cansado pelos sofrimentos. Seus ombros são largos e fortes, como os de alguém que assume muito...»

#### ○ TEATRO DE JACQUES COPEAU

Sofreria o teatro o impacto de sua personalidade. Tudo nêle é seriedade, desde a preparação da companhia, onde uma retirada da cidade, indica o caráter quase monástico do trabalho, até a construção imponente de um dispositivo fixo. Traz à cena desacreditada, novos poetas e para êles é que prepara o palco com teorias novas (um palco vazio, onde o valor do que se queria dizer e das palavras que o formavam, fôssem ajudadas pela beleza plástica e não sufocadas por elas. Não é a pobreza a irmã muito fiel do autêntico?)

Um repertório de clássicos e modernos mostra uma noção de largueza. «Uma mulher morta pela doçura», do inglês Thomas Heywood, espetáculo de estréia, traz ao teatro um pouco de verdade humana e vida interior, ao mesmo tempo que Molière leva ao riso franco, e os autores modernos à certa profundidade. Assim, Charles Vildrac, André Gide, Henry Ghéon, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, se nada acrescentaram a dramaturgia, deram-lhe inteligência e crédito perante o público.

A guerra de 1914, pega-o em pleno trabalho, mas é cheio de fé que escreve a Louis Jouvet, seu assistente: «Sim, a comunhão absoluta, a comunhão de coração e do ser total para uma obra tão apaixonante... Sabes que não sou um utopista, um sonhador, um crânio cheio de literatices. Sou o mais modesto e o mais ousado dos homens. Minhas relações são com homens e coisas... poucas idéias mas uma muito viva representação do possível».

#### A ESCOLA DO VIEUX COLOMBIER

Com a parada brusca (inclusive é obrigado a uma missão cultural na América no Norte) vai tomando corpo a velha idéia da escola.

Impressionara-lhe a figura do diretor Gordon Craig, que ao ser convidado para a direção de um teatro na França, exclama: «com a condição de fechá-lo por uns dez ou quinze anos». Começar do começo, possibilitando assim, a formação integral dos intérpretes, segundo um espírito determinado, era o ideal.

«Vi, escreve Jacques Copeau em 1921, inúmeros jovens nos dois continentes que dão nascimento a grandes teatros de arte, por divertimento, excitação, ambição, sem nada terem aprendido, nem meditado, sem saber o que querem, nem para onde vão. Apegam-se a uma fórmula. Ao fim de pouco tempo param, deixam o trabalho no ponto onde a prova se torna evidente, desanimados com a experiência que os iria talvez instruir. Lançam-se a direita, após terem se lançado a esquerda, porque a moda mudou e seus espírito gira com ela, ou sim-



plesmente porque, privados de formação primeira e de qualquer método, não encontram em suas tentativas incoerentes ordem nenhuma de desenvolvimento».

Se todo começo do teatro do Vieux Colombier, fôra intelectual — visando moior profundidade, frente ao teatro despreocupado de então — Jacques Copeau sente imediatamente que a continuação da obra, se desejasse êle algo duradouro, deveria ser qualquer coisa mais subordinada a regras. Uma formação intensa dêsse instrumento sem o qual nenhuma palavra teria vida. Entrevê o que chamou de um côro: «tôdas as nuances humanas representadas e cada um dos membros não mostrando outra ambição a não ser a de executar a sua parte com perfeição». Disciplina, respeito e simplicidade, que sejam palavras reais! E a beleza que fale uma linguagem natural!

Escolher entre a escola e o teatro, cuja manutenção no após guerra, implicava numa luta contínua de leituras e montagens tão contrários a seu espírito, não fôra difícil («estava me afundando no virtuosismo... tinha a consciência de ter feito durante tôda minha vida, apenas duas ou três coisas... o resto não passava de «enchimento»).

Decidido um acôrdo entre seus artistas e o diretor Hexbertot parte apenas com alunos para o interior da França, fugindo assim ao ritmo acelerado de Paris.

Poucos de seus amigos o compreenderam. E mais uma vez Gide acrescentaria: «não se pode deixar de abandonar um místico».

## O INTERIOR

A Borgonha fôra o local escolhido. A alegria do povo, o gôsto de festas e celebrações em comum, traria uma total compreensão entre atores e público. Todo repertório seria arejado, todo o trabalho seria autêntico por ser dirigido à pessoas definidas, de nomes quase conhecidos. «Os estudantes viviam ao pé da colina, pertinho do local de trabalho, um grande depósito de uvas, onde os vinhateiros depositavam a sobra da colheita...»

Ao lado dos exercícios e de outros trabalhos de formação a parte prática: «pendurava-se um pano pintado, pelo pintor Bonnard e os atores estavam prontos. Lá fora uma grande lanterna alaranjada, balançando-se entre duas árvores. Dos quatro cantos do departamento, vinhateiros acotovelavam-se para «se verem». Era o personagem especialmente criado para êle, «Jean Bourguignon» que subia às tábuas, fazendo-os rir.

Uma dramaturgia mais viva estava surgindo, ao lado de uma consciência de ator.

## COPEAU, MÍSTICO

«Teria rompido com mais coisas ainda para poder me reencontrar. Deixei meu teatro como deixara minha família aos vinte anos. E como o homem apaixonado deixa a mulher que ama, para responder a um apêlo mais urgente que o do amor. Não sabia ainda que apêlo...»

Suas exigências em relação ao teatro sempre foram as mais duras possíveis. Isto desde 1913, quando o apodara com tôda inteligência e conhecimento de causa. Do intelectualismo primeiro, à escola, e à fuga para o interior há sempre a idéia de «completar-se». Exigências de sua consciência e portanto incompreensíveis para todos nós.

Agora novas exigências se propunham. De ordem sumamente estranhas. O Copeau, que desde moço amara a vida, e não deixara nunca que a ela qualquer arte sobrepusesse, o mesmo Copeau, que embebido dêste gôsto escrevera ao André Gide de «Nouritures Terrestres»: «gostaria que fôsse meu amigo», surpreende-nos com uma confissão: «entre os inúmeros temas que circulam através do universo shakespereano... há um que me toca extremamente. E' o do desgôsto do mundo e da renúncia aos laços temporais, as lutas, as paixões. E' o da aspiração do homem a se evadir do poderio para se realizar mais humanamente na fraqueza e no despojamento, a atingir pelos caminhos da provação, do sofrimento e muitas vêzes através dos piores excessos de sua natureza a uma região em que sua alma possa enfim não mais se debater e possa respirar livremente». Êste Copeau, vigorosa lição de rigor e sinceridade, que cerrou para sempre os olhos em outubro de 1949, num hospital de Beaune, é a mais impressionante figura do teatro moderno.



## ALGUMAS IDÉIAS DE J. COPEAU SÓBRE O

### «O DIRETOR»

No teatro, o diretor é, apenas um substituto do autor:

Só entra em cena por ausência dêste. Portanto, quanto mais próximo do autor, comunicando-se com êle, ouvindo-o e aprendendo-lhe o sentido exato das suas palavras, melhor ocupará o lugar que lhe é cedido.

O verdadeiro diretor é o poeta dramático, e só êle. Se deixou realmente de sê-lo foi por ter-se atrofiado um dos seus atributos essenciaes. Mas originariamente, o seu canto é autônomo, o seu espírito supremo, a sua voz dominadora e o seu gesto tudo exprime.

Não conhecemos êste estado harmonioso, mas instintivamente procuramos restabelecê-lo. Esta tarefa é ingrata, pois o drama se retalha através dos séculos e o império do poeta se divide com criaturas estranhas a êle, actores, rivais. Nas grandes épocas, ou melhor, nos grandes momentos da arte teatral, esta harmonia se recompõe, mas não artificialmente, por processos, teorias ou disciplinas. Ela se reincarna em um homem: Shakespeare ou Molière, actores e directores, poetas nascidos para o teatro.

Molière é o exemplo perfeito pois é essencialmente o diretor infalível, isto é, o homem cuja imaginação se inflama diante das possibilidades do teatro e emprega o seu talento em tirar dela o máximo partido, que vê, de relance, tôda a perspectiva de representação que lhe oferece a cena, nunca se enganando no movimento ou na frase, e sabe realizar tudo dentro de uma determinada ordem.

Há muitos anos iniciamos nossa campanha contra os cabotinos. Com êste nome designamos todos os que ultrapassam os limites das suas atribuições: o pintor ou o ator, o figurinista, e contra-regra eventualmente o músico. Nesta depuração da cena, chegamos a ter um lugar bem definido até mesmo para o autor.

Tôdas as vêzes que mantivemos contato com o autor, nós o acatamos. Quando êste contato não foi possível, tentamos passar sem êle, sem o conseguir totalmente. Êste processo, porém, não é estéril. Convenhamos que as invenções dos directores, suas pesquisas técnicas, seu interêsse pelo passado, suas previsões, suas incursões no domínio alheio, deram novo impulso à imaginação dramática. Mas é preciso que estas verdades encontradas não sejam usadas falsamente e sirvam à puerilidade, às pretensões fáceis, a processos vãos.

Seria absurdo livrar o teatro do cabotinismo do ator para vê-lo cair nas mãos do cabotinismo ainda mais execrável do diretor.





# TEATRO INFANTIL

Duas espécies de pessoas há que escrevem para teatro infantil e nêle representam: os grandes e as crianças. Temos, então três casos:

- teatro escrito e representado por adultos, para crianças.
- teatro escrito por adultos e representado por crianças.
- teatro escrito e representado por crianças.

Se considerarmos a importância do teatro como instrumento de educação estética, poderemos perguntar, em seguida que lugar tem êle ocupado até hoje nos programas das nossas escolas. Serão as «dramatizações» levadas a efeito nas classes infantis uma solução definitiva para o preenchimento dessa lacuna?

Que espécie de teatro tem sido apresentado aos nossos guris? Há uma frase de Martinez Estrada, que, embora bastante irônica, é absolutamente exata:

«Pode-se afirmar que, regra geral, teatro infantil costuma ser uma classe de espetáculos a preço módico, que não interessam aos grandes... nem às crianças...»

Realmente, há escritores que a partir do instante em que descobrem a sua falta de imaginação e de expressão para interessarem aos adultos, passam, a acreditar, puerilmente, que poderão conquistar as crianças... (pobres e eternas vítimas de tôdas as frustrações. .)

Essa espécie de teatro é, portanto, um mero produto da mediocridade e da pretensão de pessoas que não visam mais que dissimular a sua própria incapacidade, sob o pretexto de «escrever para crianças». Ficaria melhor rotulá-lo de «teatro pueril» e não «teatro infantil».

Há, evidentemente, belas exceções; existe teatro realmente infantil, preenchendo uma função estética, educativa, para isso, utilizando elementos capazes de falar aos sentimentos, à razão da criança, aclarando realidades em sua mente e contando novidades à sua imaginação; êste sim, deveria ser (pois em geral ainda não é) o mais importante, aquêle que aperfeiçoaríamos com mais carinho.

O teatro para crianças é um teatro diferente, que não se parece com o de adulto e que não é miniatura do teatro de gente grande. E' um teatro que não se restringe a representações esporádicas ou a tentativas mais ou menos felizes, ou a improvisações que de vez em quando «saem bem». Teatro para crianças é, antes de tudo, teatro na mais completa acepção da palavra; tem sua fisionomia própria, seus caracteres peculiares perfeitamente definidos e dispõe de atores especialmente preparados, com aptidões especiais e grande maleabilidade, porque assim o exige a sua própria estrutura.

Quanto ao teatro escrito por crianças, constitui um outro assunto e deveria iniciar-se através dos jogos.

Procuremos analisar, agora, os outros fatores responsáveis pelo naufrágio do teatro infantil entre nós.

Além da mediocridade e da má intenção de certos autores, há outro mal bastante difundido, que tem envenenado mortalmente o nosso teatro infantil:



é o tom moralista dos «conselhos finais» que deterpam ou transformam uma peça numa receita tola e enfadonha, o que só serve para demonstrar o quanto ainda estamos longe do verdadeiro teatro infantil como recreação, estética e aprendizagem.

Tudo isso vem do erro habitual de que se deve adaptar a criança ao teatro, quando o certo seria justamente o contrário, isto é, adaptar o teatro à criança. Infelizmente, porém, embora a pedagogia e a psicologia infantil tenham evoluído tanto, nenhum avanço houve nesse campo e todos continuam tranqüilamente seguindo o critério usual...

Natália Satz, criadora do moderno teatro infantil, insiste, por exemplo, na «preocupação com a idade dos espectadores», graduando-se os textos em conteúdo e vocabulário de acôrdo com a compreensão nas diversas fases da infância e da adolescência. Acrescenta ainda que é «fundamental observar minuciosamente através de um serviço pedagógico especializado as reações e receptibilidade do público infantil em relação às peças exibidas». Diz que é preciso não descurar nenhum aspecto no estudo da reação dos espectadores na sala durante o espetáculo.

- na análise dos comentários que as crianças fazem oralmente ou por cartas;
- através dos desenhos sobre as representações;
- nas impressões individuais de meninos e meninas, crescidos e pequenos, e seus respectivos comportamentos frente às exhibições;
- através de qualquer espécie de crítica que parta das crianças.

Em suma, quando se quer fazer um «teatro infantil» sério, quando se pretende ajustá-lo à psiquê infantil, deve-se muni-lo de uma base científica, sólida, que possibilite a apresentação de espetáculos **realmente** próprios para as crianças. Espetáculos que, além da simples ação dramática, evidenciam valores positivos de beleza, de ordem e de justiça, capazes de despertar nas crianças senso de compreensão, julgamento, etc.

Os recursos cênicos, as formas, a côr, a luz, a ação, enfim, são «o veículo de idéias do espetáculo». Conseguiremos assim, das nossas crianças, não somente que seus sentidos vivam por uma hora uma transformação maravilhosa, mas que, ao saírem do teatro aproveitem o estímulo recebido e guardem uma parcela de sua benéfica influência.

A obra teatral infantil deve suscitar nas crianças o desejo de ultrapassar na realidade o que os heróis vencem e dominam no palco; deve ser bastante movimentada para interessá-las; muito cativante para prender-lhes a atenção e obrigá-las ao raciocínio e à persistência do interesse até o fim; bastante simples para fazê-la entendida; deve ser, enfim, tão atraente e cativante que interesse até aos adultos...

Teatro assim será então um instrumento valioso na formação das crianças, instrumento ao qual não faltarão o colorido, a graça, o movimento, a preocupação estética e a expressão artística.

O teatro é para as crianças uma grande festa e todo o segredo do seu êxito depende, em resumo, do grau de conhecimento que tenhamos do espectador.

(Traduzido, adaptado e condensado do capítulo «O Teatro na Literatura Infantil» «La Literatura Infantil», JESUALDO)





## AINDA A DRAMATIZAÇÃO ESPONTÂNEA

*“As vezes eu era um príncipe, às vezes um pastor. Se, em dado momento, era recompensado por ser um rei generoso e estimado, logo após eu era punido, como merecia, na pele de terrível e vingativo gigante. E, enquanto representava esses papéis, eu estava aprendendo as imutáveis leis da vida”.*

GOETHE (Memórias)

Assim nos explica o grande filósofo alemão o que significava para ele essas brincadeiras de “faz de conta” sugeridas pelas histórias que sua mãe lhe narrava.

Desde a mais tenra idade a criança se delicia com esses jogos dramáticos. Daí a necessidade de proporcionar-lhe na escola uma oportunidade de desenvolver sua capacidade criadora através dessa atividade tão importante para a afirmação de sua personalidade. Dramatizações simples, surgem espontaneamente durante os períodos em que a criança fica livre para seguir seus próprios interesses.

Devemos estimular essa atividade? Com que propósito?

De acordo com as nossas observações, julgamos que a dramatização auxilia a desenvolver a sociabilidade: habilidade de fazer amigos e dar-se bem com os colegas.

Assistindo a uma dessas atividades espontâneas, tivemos ocasião de observar a “brincadeira de construtores” organizada por um grupo de meninos. No terreno da escola trabalhavam fazendo

uso de tábuas, pedaços de pau e pedrinhas. Demonstravam muita iniciativa na maneira de construir uma “casa” e faziam observações como esta:

— “Quando Carlos era o “chefe” ninguém conseguia fazer nada, mas quando Roberto foi o escolhido, então sim, conseguimos trabalhar”.

A atitude da criança, em relação ao adulto, também se torna mais natural e, gradualmente, nela se desenvolve o senso da responsabilidade e objetividade.

Para todas as crianças a dramatização espontânea é uma válvula de escape para suas emoções, o que poderá, por vezes, resolver muitos dos seus problemas pessoais.

Muito nos preocupamos com o tratamento dispensado às crianças desajustadas, mas pouco sabemos dos meios capazes de modificá-las tornando-as naturalmente ajustadas. Esta é, sem dúvida, uma das preocupações do professor.

Através da dramatização descobrimos fontes de energias que de



outro modo teriam permanecido ignoradas, pois que tal atividade envolve a criança e todo o seu ser.

Muitos centros de interesse surgem das cenas dramatizadas pelas crianças; fazer compras é uma das ocupações favoritas. As vezes é uma "confeitaria", às vezes uma "agência de correio" com telefones e entrega de cartas e encomendas. Outras vezes é um brinquedo de "carrocinha de leite": as crianças medem o leite e fazem o trôco.

Nem tôdas as dramatizações espontâneas visam "centros de interesse", porém nenhuma é de menor importância para o desenvolvimento da mente infantil. Mesmo incidentes, aparentemente triviais, tem significação para a criança.

A dramatização espontânea facilita o desenvolvimento da imaginação que forma a base do pensamento abstrato em fase mais adiantada.

As crianças devem dispor de tempo suficiente para realizar suas dramatizações (40 minutos pelo menos) e então o professor as observará, discretamente, permitindo que a êle recorram quando se tornar necessária uma sugestão ou um conselho.

Freqüentemente as crianças preferem dramatizar contos de fada. Para elas as personagens são vivas e por isso, algumas vezes, querem continuar a história além do "happy-ending".

Em seu artigo "Spontaneous Drama" (Child Education — October 1948) Miss Barbara Smith conta-nos uma dessas experiências com um grupo de alunos:

"Na história "A BELA ADORMECIDA", ao chegar ao fim, quando o príncipe desperta a Princesa e sela o seu cavalo para levá-la, as crianças perguntaram:

— Podemos ir mais longe do que a Bela Adormecida e depois de nos casarmos podemos voltar e ter um "Bebê" ?

Durante a pausa para mudar a indumentária, a Princesa sugeriu:

— Mary, cante alguma coisa enquanto a gente se prepara.

E Mary cantou.

Voltando à cena os pequenos "artistas" subiram numa "carruagem", disseram adeus ao público e "desapareceram dentro da noite".

A peça assim continuou até o dia do batizado do "Bebê".

Tudo isto é de uma seriedade enorme para as crianças e os adultos devem ser cautelosos ao penetrar o espírito dessas dramatizações, sem se divertir à custa delas.

"Em tudo, o começo é o mais importante, disse Sócrates e na dramatização espontânea, confirmamos, encontra-se o despertar da imaginação infantil.



NOSSA CAPA : Germano Filho e Yan Michalski, respectivamente bruxo e vice-bruxo, na peça "A BRUXINHA QUE ERA BOA", de M.C.M., apresentada pelo TABLADO em Abril de 1958.



Os "Cadernos de Teatro" têm publicado, separadamente, uma série de artigos sobre Jogos Dramáticos e Exercícios Corporais. A importância da ginástica na formação do ator, não deve passar despercebida a quem deseja realizar-se na Arte Dramática. A importância da boa postura, da harmonia e economia de gestos, da agilidade corporal, da precisão, enfim, de todo o corpo, para que possam ser transmitidas as emoções através do jogo corporal e fisionômico. Outrossim, a importância da educação física na infância não é ignorada por pessoa alguma.

## GINASTICA E JOGOS DRAMÁTICOS

A Ginástica e a arte dramática são solidárias, e podem prestar-se apoio recíproco. Se ao comediante, é indispensável receber formação ginástica completa não é menos importante que o professor de educação física tenha noções de como utilizar cenários simples para tornar mais atraentes suas lições. O jogo dramático exige, muitas vezes, exercício corporal, e o exercício introduz, às vezes, a exploração de um tema, por inspiração recíproca. A criança que participa de uma lição de "ginástica dramatizada", realiza, numa mesma atividade, duas disciplinas conjugadas, cada uma das quais conduz à melhor observação da outra.

O professor que gostaria de, ao mesmo tempo, efetuar a educação física de seus alunos e iniciá-los na arte dramática, encontrará, talvez, nas notas abaixo, algumas indicações úteis.

Desde a antiguidade clássica, têm sido numerosas as manifestações públicas em que os métodos do "esporte" estão ligados aos do teatro.

Vejam os trechos de um livro do século XIX, de Mme. Pape-Carpentier, intitulado "Jogos ginásticos com cantos, para crianças de asilo".

"A ginástica regular tem pouco encanto para as crianças, apesar dos cantos com que se costuma acompanhá-la. Não podem ainda compreender os princípios e o valor da ginástica; e por isso parece-nos útil fazer com que se interessem, no começo, através de algo que lhes excite a imaginação, que os leve a atirarem-se livremente no jogo.

Façamo-los imaginarem que estão trabalhando a terra, que estão fazendo pão, arrumando casa, colhendo flores, encenando pequenos dramas, e ficarão encantados; seus diversos movimentos, estimulados pela imaginação, ganharão a sinceridade e largueza indispensáveis à produção no aparelho muscular dos bons resultados que se têm em vista".

São citados no livro uma série de jogos desse tipo, e os temas usados são "o jogo do trigo", o "bom jardineiro", os "operários", etc.

Noutros livros, vemos que as canções são consideradas complemento indispensável para dar aos movimentos em conjunto a necessária unidade rítmica.

Vejam os seguintes textos de Henri Cordreaux:

"Para se chegar aos gestos harmoniosos, precisos e, para resumir, econômicos, são necessários exercícios frequentes. E' preciso, no entanto, torná-los atraentes, apelando para a imaginação dos alunos através de dramatizações. Isso fará com que se divirtam e se dêem conta do partido a ser



tirado desses exercícios elementares em seus jogos próprios: um movimento de extensão será a árvore que germina e se estende para o sol, as pás do moinho de D. Quixote fornecerão um excelente exercício para dar maior leveza aos braços; os pulos dos sapos, um andar de pato servirão de pretexto para dar mais flexibilidade às pernas, etc. Não se deve crer que todos os exercícios, sem exceção, se prestem facilmente a dramatizações. É preciso tomar os mais característicos, os que parecem ter mais analogia com os movimentos dos seres que a criança pode observar constantemente, ou que pode facilmente imaginar. Certos exercícios sobretudo na ginástica sueca, não podem ter, a não ser que se torture a imaginação, paralelos dramáticos. Mas, em todo caso, pode-se pedir à própria criança que busque em sua imaginação situações que correspondam, no domínio da ficção, a determinados movimentos.

O hébertismo (?) tem a vantagem de permitir descoberta mais fácil de analogia, por ser uma ginástica natural que tende a recriar o indivíduo no seu estado inicial — o estado da natureza. É preciso que ele execute movimentos de que necessitaria se tivesse de viver no estado de origem, em plena natureza. Segundo Hebert, todos os movimentos do método natural são aqueles executados pelo homem no estado primitivo, pelo selvagem: Vê-se o partido que pode ser tirado deste método na arte dramática; é, pela própria essência, uma ginástica dramática.

Vejamos como se desenvolve uma lição tipo hebert, e como pode ser dramatizada.

A lição típica compreende exercícios: — marcha, corrida, quadrúpede, pulo, salto, lançamento, ataque e defesa, — que podem ser incluídos num tema geral, que será, por exemplo — a selva.

A lição começa por uma rápida série de exercícios de marcha e corrida. A corrida lenta, com os braços estendidos lateralmente será o vôo das grandes aves de rapina. A corrida em linha reta com paradas bruscas, meias-voltas, pulos, será a imagem exata dos animais jovens: gazelas, antílopes, etc. que vivem livremente na selva. Depois, chegam os caçadores, em fila indiana, com flexão do tronco, observando os traços recentemente impressos no solo. Vendo a caça, correm, pulando e saltando para evitar os empecilhos, os troncos, raízes, arbustos, etc. Mas, subitamente estancam, aterrorizados, por terem percebido a presença de tigres. Estes aparecem lentos, majestosos, leves (estamos nos exercícios de quadrúpede) avançam, recuam, andam e, depois, apressando o ritmo, desaparecem. Imediatamente, os animais jovens saem de novo, mas desta vez, nas quatro patas, andam, trotam e galopam, enquanto um exército de macacos faz sua entrada, de cabeça baixa e posterior erguido, e começam a trepar pelas árvores, cordas, escadas, cipós, etc. Os macacos se balançam e passeiam através de cordas estiradas horizontalmente, ou presas ao teto e soltas, como os cipós. Depois executam saltos extraordinários, subindo e descendo de pequenos muros (família do salto). Reaparecem as gazelas, antílopes, e são obrigados a saltar pequenos obstáculos, em altura ou comprimento, voltando, a andar de quatro; enquanto flamingos pensativos, equilibrados sobre uma perna, os contemplam. Os flamingos poderão estar equilibrados sobre um tronco estendido à altura de um metro sobre o chão; e sobre este tronco passam leopardos, ou ursos marchando sobre as patas posteriores, os anteriores dobrados e moles, ou patos selvagens sobre as pernas dobradas (andar de pato).

Estoura, aí, a guerra entre as duas tribos vizinhas, e os adversários se enfrentam na selva; primeiro vêm os cavaleiros (exercícios de carregar), que se lançam na batalha, alguns, feridos, caem no chão e são carregados nos braços ou sobre os ombros de seus companheiros. Os atacam, por sua vez, apanhando no chão os projéteis que lançam, utilizando todos os processos possíveis, e depois chega-se a uma luta corporal (ataque e defesa, luta de tração, repulsão, posições clássicas, etc). A seguir, uma das tribos, batida, bate em retirada — corrida e perseguição — e, finalmente, a tribo vencedora inicia sua marcha calma, lenta, de triunfo.

Evidentemente, todos os alunos farão, cada um por sua vez, as diversas personagens, para que a lição seja completa para todos.



O perigo desta dramatização dos diversos elementos da ginástica é que a imaginação infantil e os prazeres do jôgo prejudiquem a execução correta do exercício. Será suficiente prestar atenção a essa tendência e não tolerar qualquer tendência à má execução. Neste trabalho, o monitor deve ser ao mesmo tempo o cuidadoso instrutor de educação física e o diretor de jôgo dramático, que preste atenção aos resultados dramáticos.

Pois o mesmo temor em relação ao excesso de imaginação caberá no caso oposto, isto é, em relação ao excesso de severidade na crítica dos movimentos e direção dos exercícios, entravando assim a liberdade e o prazer que têm em criar personagens fantásticas. Em todo caso, será sempre com vistas à ficção, interpretando êle próprio um papel, que o instrutor comandará a lição. Deve ajudar as crianças a entrar no espirito do jôgo e a mantê-las ali, e para isso não pode ficar de fora, mas deve participar. Isto exige, naturalmente, grandes qualidades pessoais de pureza e simplicidade, muita imaginação e amor, e, ao mesmo tempo, um principio de autoridade.

Tomamos como exemplo de tema de lição de educação física a selva, por parecer-nos simples; mas há grande quantidade de outros, como a saída para as Cruzadas as aventuras de Don Quixote, os Contos de Perrault, a vida de um pôrto, a dos campos, um dia numa grande cidade, construtores de casa, o lenhador, a evasão do prisioneiro, uma caverna de homens pré-históricos, etc, etc.



## O PRODUTOR DE TEATRO

Saber ler um manuscrito, achar a peça que seduzirá o grande público, distribuir os papéis, escolher o diretor (se o produtor não dirige) que convém à peça, supervisionar seu trabalho, escolher com êle, o autor, o decorador e o figurinista, administrar o teatro — parece-me ser os mandamentos do produtor de teatro. Em suma, deve cuidar de tudo e ser, com conhecimento de causa, responsável por tôda decisão.

Tal função exige formação múltipla, cultura certa e qualidades diversas, principalmente a de saber apreciar a obra dramática ao ler um manuscrito.

Êle deve ser o primeiro crítico de seu teatro.

Para conduzir bem tão difícil e variável empresa, é indispensável ter o sentido exato daquilo que é ou não é preciso fazer, e apenas uma longa experiência forma um bom produtor de teatro.

BENOIT-LÉON-DEUTSCH

Presidente do Sindicato de Produtores de Teatro em Paris.



# EXPRESSIONÃO CORPORAL

## O RELAXAMENTO

E' pelo relaxamento que se chega a economia do gesto, a concentração num esforço, ao contrôlo dos movimentos e a tomada de consciênciã de seu próprio corpo. Permite sustentar um esforço com o mínimo de despesa, e facilitando paralelamente um aperfeiçoamento no estilo dos gestos.

Relaxar-se, é eliminar tôdas as tensões mesmo inconscientes. E' em suma fingir-se de morto.

Evidentemente isto não é fácil. E' necessário um esforço de concentração para destruir em nós contrações inúteis que constringem a todo instante nossos gestos. Mesmo no sono, muita gente não se relaxa.

Antes de entrar em cena, o ator encontrará vantagem num recolhimento por um instante, procurando um bom relaxamento (deitado de costas) colocando-se num estado de calma muscular e psíquica que lhe permitirá concentrar-se no papel, recolher tôda energia e de fixar-se no que deverá fazer, juntando entretanto a respiração lenta e bem ritmada (o constringimento causado pela presença em cena, diminui sensivelmente).

## EXERCÍCIOS



Desenho n.º 1

1 — Relaxamento de braços e ombros pelo balancear do tronco.

De pé. Pés juntos, pernas estendidas, tronco flexionado, braços mortos. O tronco eleva-se e cai, levando os braços completamente moles. Sentir o peso que se leva. Expiração na flexão do tronco.

2 — Mesma posição, mas pernas afastadas.

O tronco balança-se da direita para a esquerda. As pernas acusam o movimento flexionando-se de um lado e de outro, sempre mantendo-se relaxados, braços e pernas. Após um certo número de balanceados, o tronco se fixa como no começo e somente os braços continuam com pêndulos até que atinjam a imobilidade. Atenção para não contrariar o movimento por contrações involuntárias.



3 — De pé. Pés juntos.

Queda da cabeça como se os músculos do pescoço tivessem se cortado, depois encadear com uma queda do tronco. Esperar a imobilidade para recomeçar.



Desenho n° 2

4 — Movimento de circundação do tronco, cabeça, ombros, braços relaxados.

O tronco opera suavemente um círculo completo passando pelos lados, pela frente e por trás. O relaxamento do pescoço é mais difícil de obter. Não se deve repetir muito êsses exercícios. Parar assim que se sinta qualquer atordoamento.

O relaxamento muito repetido ocasiona um estado de debilidade da coluna vertebral.

5 — Extensão, inspirando, tensão na extremidade das mãos enquanto o resto do corpo fica em tensão. Ficar em posição, por um instante, e relaxar, expirando.

Uma contração curta permite passar a um relaxamento mais perfeito.

6 — Deitado de costas, braços estendidos, em contração e relaxamento.

Nessa posição, não precisa se temer uma deformação vertebral.

7 — De costas, relaxamento total, tendo os olhos fechados, relaxar a musculatura parte por parte concentrando o pensamento nas partes que se queira relaxar: pé, perna, outra perna, abdômem, os peitorais, braços, pescoço, rosto, de maneira a entrar completamente num estado de repouso. Concentração final sobre a respiração procurando esquecer-se do corpo. Sentir uma completa calma, sem distração exterior ou corporal. Muitas vezes pensamos que estamos «relaxados», mas estamos bem longe disso. Êsse exercício deve ser praticado com prudência. No princípio não mais de 2m. no máximo, depois 4m. O monitor deve controlar o tempo num cronômetro, e praticamente o estado de relaxamento, levantando ou a mão, o pescoço, os joelhos e deixando-os cair sem que tenham qualquer contração.

8 — De pé, flexível, um braço na posição horizontal, queda do braço; atingir o extremo de um movimento pendular. Pode-se tomar o pulso, erguê-lo e deixá-lo cair. O braço não deve oferecer defesa nenhuma e cair com seu próprio peso. O relaxamento não é aconselhado a pessoas muito jovens (15 anos) ou muito fracas.

## APLICAÇÃO

As quedas são as aplicações diretas do relaxamento. Saber cair como um gato, é saber evitar machucar-se. A falta de hábito de quedas nos prejudica, pondo-nos em defesa contra o chão: contraímos-nos, acreditando assim nos proteger.

(O Deus dos bêbados é o relaxamento)

Empregar para êsses exercícios um tapêto que não seja mole.

1 — Andar e cair como se tivéssemos sido atingidos por um projétil (um ajudante dará o sinal).

2 — De pé, cair, começando por uma rotação dos ombros.

3 — De dois em dois.

Um empurrar o outro, não importando a direção.

JACQUES LECOQ



## Aparelhos de iluminação

Continuando a série sobre luz de teatro, hoje vamos tratar dos aparelhos de iluminação, ou melhor, travar conhecimento com esses elementos. Não é necessário esclarecermos o quanto é útil o conhecimento desses aparelhos — fontes de luz — para podermos compor a nossa luz. Com o conhecimento desses elementos, suas características e o número que dispomos de cada um deles, podemos por assim dizer, fazer nossa luz teoricamente.

Anteriormente, falamos de electricidade de um modo simples e geral e, esclarecemos como se faz uma resistência hidráulica, porque acreditamos que é indispensável o conhecimento dessa parte para quem pretende “fazer luz” embora amadoristicamente. Para maior clareza do que foi dito, eis o esquema:

electricidade  
aparelhos de iluminação  
iluminação.

Como se pode ver o esquema é elementar, entretanto para se obter uma boa luz é indispensável saber-se primeiro, a força elétrica de que dispomos para calcularmos o quanto podemos “acender”; segundo, o conhecimento dos nossos aparelhos e o número deles, potência para então; terceiro, podermos jogar com a iluminação. Esse jôgo de iluminação apresenta uma certa complexidade. Essa complexidade torna-se tanto menor quanto mais conhecemos aquilo com que lidamos e, aquilo com que lidamos no caso, é a electricidade e os nossos aparelhos de iluminação. O jôgo complexo de iluminação vem a ser a distribuição de *tudo isso* no espetáculo, com o maior aproveitamento *geral*, isto é, equilíbrio na qualidade da iluminação em tôdas as côres,

cenas, quadros, atos, etc. Absolutamente não nos interessa a bela iluminação de uma cena em prejuízo do resto do espetáculo. As proporções devem ser observadas.

Os aparelhos de iluminação são em grande número e têm função variada. Não vamos dar uma classificação dessas funções porque seria inútil, pois certos aparelhos exercem mais de uma função, assim a classificação não pode ser feita por função (resultado de luz) e sim, talvez por aparelho, ou seja, características de cada um deles. Cada tipo de luz é obtida por um ou mais aparelhos. Assim sendo, passemos à classificação dos aparelhos.

Necessariamente antes de tudo, temos de esclarecer algo sobre a nomenclatura, pois, há uma grande confusão em torno e uma grande tendência para chamar tudo de “refletor” quando não de holofote que, bem sabemos, é um aparelho de iluminação que pertence aos automóveis. Outro nome também vagamente usado é o de “spot” ou “spotlight”. Efetivamente, cada aparelho tem seu nome específico que, infelizmente não chegaram ao nosso teatro corretamente pelo fato de somente a poucos anos ter-se iniciado no Brasil a fabricação de aparelhos de iluminação para teatros. Por outro, os aparelhos que nos chegavam traziam um nome (classificação) que rapidamente se generalizava.

Para evitar confusão com nomes e classificação, vamos tentar uma classificação de acôrdo com as características de cada aparelho para, então, depois darmos o nome a cada um, segundo a convenção mais usada que é a nomenclatura inglesa (americana).

Existem aparelhos *refletores* e *projetores*.



Os aparelhos refletores efetivamente refletem os raios luminosos de uma maneira simples. São caixas de vários formatos e tamanho (metal de preferência) que encerram uma ou mais lâmpadas que quando acesas têm a sua luminosidade refletida nas paredes internas dessas caixas. As paredes dessas caixas são de superfície polida, espelhada ou pintadas de branco fôsko (luz macia). Dessa forma a luz é orientada num sentido e, principalmente, o máximo de raios luminosos são aproveitados, assim como a luz não é vazada em sentido oposto. Três são os principais aparelhos refletores: *ribalta*, *gambiarra* e *tangão*. Quando tratarmos de iluminação propriamente dito, veremos que, embora a colocação no palco de cada um dêles seja completamente diferente, êles têm função quase idênticas e, até mesmo se equilibram. Êsses três aparelhos têm uma função importantíssima na iluminação. Corretamente usados, êles são responsáveis pelo clima dramático que a luz pode (deve) dar ao ambiente *vazio* do palco: leve ou pesado.

*Aparelhos projetores*, assim como no caso dos refletores a própria palavra diz da sua função como aparelho; projeta a luz. São totalmente diferentes dos anteriores. Em tudo diferem. São dotados de lentes e espelhos o que lhes dá características próprias e regulagem de foco. Êsses recursos óticos de que são dotados, lhes dão uma capacidade de contrôlo de luz tal, que nos permite iluminar em cena todos os elementos móveis ou estáveis, grandes ou pequenos, com mais ou menos luz, dêste ou daquele ângulo, desta ou daquela cor. Enfim, são elementos que completam a iluminação, corrigindo, adicionando, etc. e, principalmente produzindo efeitos que só êles podem produzir. Até mesmo substituem a *ribalta*, *gambiarra* e *tangões*. Não é difícil notar que a grande vantagem dêsses projetores de luz está na versatilidade.

Podemos dividir êsses aparelhos em três tipos, segundo o contrôlo que se obtém do foco. Todos, como já foi dito, têm lentes e espelhos.

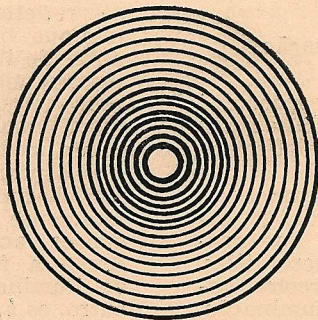


Fig. 1





Fig. 2

O primeiro é dotado de uma lente tipo Fresnel (invenção francesa) fig. 1 que oferece ao aparelho um relativo controle e orientação do foco. Essa lente não é possante, porém apresenta a grande qualidade de não permitir que a luz projetada tenha aresta, isto é, a superfície que recebe o foco não revela onde terminam os raios luminosos. É macia a luz que produz e espalha apesar de dirigida. O aparelho com essa lente é chamado "spotlight" ou mais completamente "soft-edge spot" (aresta macia). Este tipo de aparelho também é encontrado em tamanho pequeno.

O segundo que pode ser de construção igual — lâmpada, espelho, etc. — traz uma lente diferente que dá mais potência ao projetor. Essa lente é plano convexa fig. 2 e em diâmetro mais ou menos a metade de Fresnel — varia de 8 a 12 milímetros. A luz que esse aparelho projeta apresenta uma certa aresta que quando não compensada por outro aparelho é visível. Por outro la-

do, essa aresta, por vêzes, é exigida. Esse segundo aparelho também é um "spotlight", anteriormente conhecido por lanterna de foco. Como o primeiro é encontrado em tamanho pequeno "baby".

O terceiro tipo de projetor é um aparelho com recursos ótimos muito grande e somente é usado para "fazer" efeitos. Não existe por assim dizer um determinado tipo. A variedade é muito grande e, se fôssemos tratar dêle, teríamos necessidade de mais um capítulo. Entretanto, para darmos uma idéia das características óticas dêsse aparelho, podemos dizer que há um dêles que estando instalado no fundo do maior teatro que conhecemos, pode iluminar somente um copo no palco.

Quando novamente voltarmos a falar de iluminação voltaremos ainda a tratar dos aparelhos de iluminação, principalmente das ribaltas, gambiarras e tangões que são aparelhos de fácil construção.

C. A. NEM.



# GENÁRIO

O que é um cenário? Em princípio é um espaço limitado por paredes, árvores, casas, ou quaisquer outros elementos que criam o ambiente necessário ao desenvolvimento de uma ação dramática.

Um problema, principalmente para grupos amadores, surge com o personagem-cenário: é caro (por mais barato que seja, onde há pouco dinheiro, ainda é caro), e cria dificuldades de transporte diretamente proporcionais ao seu volume.

Podemos, sempre que a isto nos obriguem as circunstâncias, procurar reduzi-lo ao mínimo indispensável, e dentro deste partido, chegar a soluções satisfatórias.

Cada texto, cada "mise-en-scène" é um problema em si. Mas desde que tenhamos presente que na criação da atmosfera necessária a determinada ação dramática entram não só a construção de ripas e panos pintados, mas também a luz, os figurinos, a sonoplastia, a música, o jogo dos atores e o próprio texto, passamos a contar então com um exército de auxiliares preciosos.

## UMA EXPERIENCIA:

Peça a encenar — "Viajantes para o Mar" (Riders to the sea) de J. M. Synge.

Cenário — interior de uma cabana nas ilhas Aran, Irlanda. Uma lareira duas portas (uma para o interior, outra para o exterior) 1 janela, 1 escada conduzindo a um sótão.

Móveis toscos: uma mesa, bancos, 1 roca.

Algumas tábuas, rêdes de pesca, cordas.

Circunstâncias — espetáculo para prova em uma escola dramática. Dispunha-se de uma rotunda preta.

O cenário devia ser reduzido ao mínimo: simples e econômico.

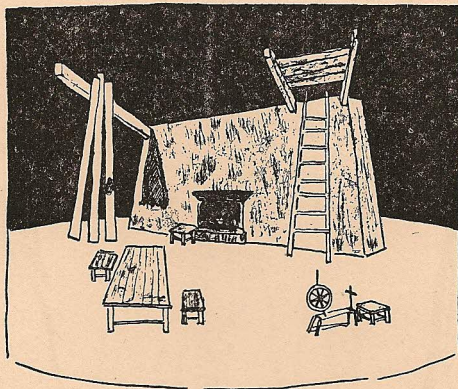
Através de documentação sobre o assunto, estudamos o local onde se desenrolava a peça.

Pelo estudo do texto, junto ao diretor, concluímos ser indispensáveis: lareira, sótão, escada, tábuas, uma rêde, uma corda, roca, mesa e bancos.



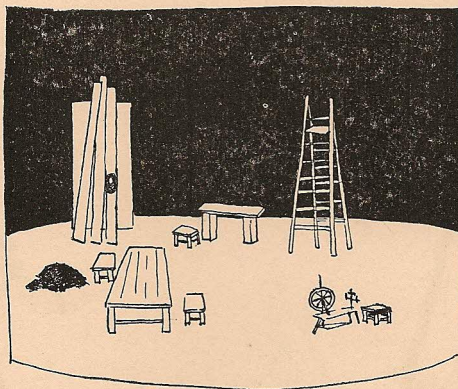
CHEGAMOS AO SEGUINTE:

Fig. 1



Ainda estava caro, tivemos de fazer uma simplificação maior.

Fig. 2



Como se vê mantivemos os elementos indispensáveis, usando:  
para apoiar as tábuas: 1 trainel simples; como lareira, uma tábua apoiada em dois caixotes pintados de escuro;

Como escada e sótão: uma escada de pintor, com prateleira adaptada entre os degraus.

A rêde em vez de pendurada foi posta no chão e a corda continuava presa às tábuas.

E dentro dêsse quase nada, deixamos Synge falar.

JOEL L. CARVALHO



FIGURINOS PARA UMA PEÇA ESPANHOLA



beata



Maja



sapateiro



menina





Alcaide



don Melro



Moço do chapéu



sapateira

Desenhos de Kalma Murtinho para a peça "Sapateira Prodígiosa", que vem republicada a pedidos neste número, encenada pelo Tablado em 1953.



# O QUE VAMOS REPRESENTAR:

## AUTO DA COMPADECIDA

Autor: ARIANO SUASSUNA

**HISTÓRIA:** — A maneira das longas histórias ricas em episódios, o escritor nordestino Ariano Suassuna, nos conta em «O Auto da Compadecida», algumas proezas de João Grilo (herói dos livrinhos populares — bastante conhecido no Norte) e de seu companheiro Chicó.

Trata-se desta vez de conseguir enterrar, e com funeral condigno, um cachorro de estimação. É preciso para isso o apoio do Padre, do sacristão e mesmo do Bispo, que ao tomarem conhecimento de certo testamento deixado pelo cachorro, a tudo cedem. Não contentes com isso, ambos tentam um novo golpe: impingir à inconsolável senhora, um gato «que descome dinheiro». Sucessos e insucessos até à entrada na cidade do cangaceiro Severino do Aracaju, que, qual um justiceiro, vem pôr termo às falcatuas tôdas. Morte da dona do cachorro, do marido desta, do Bispo, do Padre e do sacristão.

João Grilo, antes de entregar a alma, quer fazer um presente a Severino. Uma gaita que ressuscita gente. Basta tocá-la para que aquêlê que estiver morto volte, seja lá donde fôr.

Aplica, para dar demonstração, o golpe em Chicó — que prevenido se faz de morto e ressuscita. Encantado, o cangaceiro não vê a hora de morrer um pouquinho, ainda mais que lhe disseram que seu padrinho Padre Cícero do Juazeiro, o esperava cercado de anjinhos...

Conseguem matar o cangaceiro, mas a vitória dura pouco. Um tiro inesperado põe termo a vida de João Grilo. Tristeza de Chicó que não vê outro jeito senão entrar na Igreja e rezar pela alma do amigo...

Mudança de cenário: o julgamento de cada um, presidida por Nosso Senhor (que não hesita em apresentar-se prêto, para mostrar aos homens quão errado é o preconceito de côr).

São levantadas as acusações pelo Encourado (Satanaz). Bispo, sacristão, Padre, pagarão pela má administração em seus deveres sagrados. Padeiro, pela avareza, mulher do padeiro (a mesma dona do cachorro) por adultério, Severino pelas matanças e João Grilo pelas trapaças. A situação é grave e João lembra então a figura de alguém «que está mais perto de nós, gente que é gente mesmo». Para chamá-la então: «Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escaler... Valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré». Aparece a Compadecida, filha de Joaquim e Ana «tudo boa gente», cheia de compaixão humana. Que vão todos para o Purgatório! Bispo, sacristão e Padre ainda que cheios de ganância, esforçaram-se pela Igreja, apesar de fracos serem seus testemunhos, por culpa da triste condição humana. Que Deus os perdoe! A mulher adúltera, o padeiro avarento e covarde, tudo no fundo, caso de solidão! Mas e João Grilo? Tôdas as trapaças tinham seu pêso, mas por que não mandá-lo de volta para que tente uma outra vez sua sorte?

Cá em baixo, Chicó assusta-se a princípio, mas alegra-se depois com a volta do Grilo. Ficariam agora ricos, com o dinheiro da venda do gato e com a própria padaria. Alegria súbitamente interrompida. Chicó recorda-se com «desespêro» que prometera todo dinheiro à Virgem em troca da salvação do amigo...

**IDÉIA:** Na grande aventura humana, as vêzes grotesca, triste ou risonha, como qualquer uma de circo, certa figura também humana, facilita nossas relações com Deus.

**MONTAGEM:** Tão simples e sincera como o próprio texto. Chicó e João Grilo, dois companheiros em espertezas, vivos nas idéias, mas aparentemente pouco espertos. Bispo, Sacristão, Padre, Padeiro, Mulher do Padeiro, mostrando em traços fortes que realmente representam: a praga do mundanismo, estragando sua missão de servos, a rotina matando todo o sagrado, a avareza, a covardia e a infidelidade. Nossa Senhora e Nosso Senhor, pelo contrário, bastante humanos e compreensi-



vos. Demônios, esquivos e tristes. Palhaço, condutor da peça, cheio de vivacidade, representando o autor que «ao escrever esta peça onde combate o mundanismo praga de sua Igreja, quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e soléncia.

PÚBLICO: Pelo seu alto sentido humano, serve a qualquer público.

M. T. V.

---

O “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna encontra-se publicado na coleção TEATRO MODERNO da Editôra AGIR, sendo vendido ao preço de Cr\$ 80,00. Pedidos na Livraria Agir ou no Tablado.

---

“A Bruxinha que era Boa” está publicada em “Teatro Infantil”, de Maria Clara Machado, da Editôra AGIR, juntamente com outras peças. Preço, Cr\$ 100,00. Pedidos na Livraria AGIR, ou no Tablado.

---

A direção de Cadernos de Teatro avisa que os Cadernos n.º 1, 2 e 3 acham-se esgotados. Devido ao grande número de pedidos, comunicamos que foram feitas novas cópias das peças: “A Sapateira Prodigiosa” de F. Garcia Lorca, “O Jarro” de Pirandello e o “Pastelão e a Torta” peça medieval de autor desconhecido. Para aqueles que não possuem êses números transcreveremos também as análises das peças citadas, que serão vendidas pelos seguintes preços:

A Sapateira Prodigiosa Cr\$ 30,00.

O Jarro Cr\$ 15,00.

O Pastelão e a Torta Cr\$ 20,00.





# O JARRO

Autor: Luigi Pirandello

## PEÇA EM UM ATO

**Análise:** D. Loló, proprietário de uma pequena fazenda, adquire um jarro enorme para guardar o azeite do ano todo. Tido como objeto de grande valor, previne aos empregados de sua importância, do cuidado que devem ter para com êle. Mas qual não é o espanto ao depararem uma manhã com o jarro quebrado. Para colá-lo é lembrada a figura tão misteriosa quanto competente de tio Dima Licassi, que há anos dedica-se na aldeia ao ofício de consertador de objetos quebrados. Após terrível discussão sôbre a maneira de colá-lo, ao entrar no jarro para melhor executar seu ofício, tio Dima se vê preso, percebendo então que só poderá sair dali se o jarro fôr quebrado (ao que se opõe o proprietário). Chamado um advogado a fim de resolver de maneira satisfatória a questão, êste propõe ao velho consertador pagar uma terça parte do valor do jarro para que seja quebrado sem prejuízo de ninguém. Tio Dima não satisfeito ainda, resolve então ali fixar estranha residência até que D. Loló decida-se a quebrá-lo por livre e espontânea vontade. Os camponeses são chamados a comemorar a inauguração da nova "casa", mas seus cantos e danças, são interrompidos pelo desespero de D. Loló, que prefere a quebra do jarro, à alegria daquela festa.

O velho e o jarro rolam a ribanceira, e o pano se fecha, podendo-se ouvir ainda a voz do consertador: "A vitória é minha! A vitória é minha!"

**Mecanismo:** Comédia, em ritmo vivíssimo.

**Personagens:** D. Loló: camponês teimoso e brigão, cem por cento patrão; Tio Dima, velho teimoso; Advogado: caricatural; os restantes: camponeses vivos, exuberantes, exagerados na gesticulação.

**Cenário:** Simples. Pátio da propriedade (pode ser sugerido por uma cortina azul ao fundo; ao centro uma árvore e de cada lado, rompimentos, sugerindo respectivamente, um muro e um final de casa).

**Guarda-roupa:** Roupas de camponeses, coloridas.

**Público:** Todos os públicos.

M. T.

# O PASTELÃO E A TORTA

(Medieval de autor desconhecido)

## PEÇA EM UM ATO

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

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

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

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

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



Cenários e costumes — o mais puro possível. Elementos bem dispostos e de bom gosto.

Roupas medievais estilizadas, coloridas. Os elementos bem simples (árvore, banco, pequena casa construída em compensado).

Enfim, a parte material auxiliará os atores a criar ambiente poético, e a fazer do texto aquilo que de fato é: um brinqueado, um divertimento para as mais variadas pessoas.

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

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

M. T. V.

## A SAPATEIRA PRODIGIOSA

Autor: **Frederico Garcia Lorca.**

(tradução de João Cabral de Mello Neto)

Peça em dois atos.

**Análise:** Alguma coisa não anda bem entre o Sapateiro e sua mulher. Ela é moça, ele velho. Fala-se deles, na aldeia. A Sapateira é atraente, "coquette" e gosta de receber galanteios. O pobre Sapateiro, apesar dos conselhos do Alcaide, sente-se incapaz de dar uma surra na mulher, porque a ama e prefere uma fuga romântica à surra de vara.

Paradoxalmente, a Sapateira, que dava a impressão de ser uma mulher leviana, revela-se, depois da partida do marido, honrada e capaz de defender-se dos jovens que freqüentam a sua estalagem, aberta, depois da fuga do Sapateiro. Mostra-se fiel à lembrança daquele que foi e que continuará sendo seu único amor. Todos os galãs da região recuam diante de sua virtude. Um belo dia, o marido volta disfarçado em fantocheiro e contador de histórias. A Sapateira fica perturbada ao ouvir as lendas que não são mais do que uma exata transposição de sua própria vida. Deixa-se levar pela emoção do momento e faz-lhe confidências. O Sapateiro, então, depois de algumas peripécias, retira o disfarce e a vida conjugal de ambos recomeça, com as mesmas características do início da peça.

**Idéia:** Contradição entre o comportamento exterior e a profundidade dos sentimentos.

**Mecanismo:** Por meio de personagens convencionais e de certo modo mecanizados, dois temperamentos se opõem: o de uma mulher jovem, alegre e exuberante que quer dominar todos e tudo dirigir, e o de um marido velho, pacato, terno, mas que não compreende as bruscas reviravoltas de humor e as implicâncias de sua mulher.

**Personagens:** A Sapateira (bonita, muito jovem e muito mulher, papel que pede autoridade e graça); Sapateiro (velho, trabalhador, pacato, cheio de passividade e bonomia); Alcaide (velho pomposo, cheio de si); Rapaz da Faixa (belo rapaz, arrogante, conquistador); Don Melro (fantoche, já meio "gagá"); O Menino (comovedor). As outras personagens são tipos exteriores, mais compostos do que vividos, convencionais.

**Aspecto:** Forma: farsa inspirada em tradição autenticamente popular. Sofre a influência das farsas da Idade Média, mas vista através do espírito de um poeta. Canções populares mantêm a farsa e lhe dão leveza.

Ritmo: Leve e vivo.

Cenários e Guarda-Roupa: sintéticos e convencionais.

**Quem pode apresentar?** Um grupo jovem, de preferência. É preciso muito bom humor para dar-lhe toda a significação. Guiar do ritmo e das marcações como num "ballet". É preciso não forçar a comicidade exterior, mas, pelo contrário, sob o aspecto convencional das roupas, aprofundar os sentimentos das duas personagens principais e mecanizar as outras, porém, sem excesso.

**Público:** Todos os públicos. Peça autenticamente popular.

S. C.



## "PRIMEIRO FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE ESTUDANTES"

Em julho, no Recife

Sob o alto patrocínio do Presidente Juscelino Kubitschek, do Ministro Clóvis Salgado, do Ministério da Educação e Cultura (Campanha de Assistência ao Estudante) da Universidade do Recife e de seu magnífico reitor, Dr. Joaquim Amazonas, em cooperação com a Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco e a Prefeitura do Recife, realizar-se-á em julho, na Capital pernambucana, o "Primeiro Festival Nacional de Teatros de Estudantes", para celebrar o vigésimo aniversário do Teatro do Estudante do Brasil.

Durará dez dias e será inaugurado pelo Presidente Juscelino Kubitschek e pelo Ministro da Educação, Dr. Clóvis Salgado.

Convites já foram expedidos para o grande certame aos teatros de estudantes mais importantes do país.

Também serão convidados a Escola Dramática Martins Pena, o Conservatório Nacional de Teatro, a Academia de Teatro da FBT, o Teatro da Praça, "O Tablado", o Teatro Experimental de Comédia de Araraquara ("Apolo", 1957, da STA) o Teatro Adolescente do Recife (medalha de Ouro do Festival Nacional de Amadores, em 1957), o Teatro Duse, a Escola de Teatro de S. Paulo, A Escola de Teatro da Universidade da Bahia, O Teatro Rural do Estudante, o Teatro de Amadores de Pernambuco, a União Estadual de Estudantes de Pernambuco, a Casa do Estudante de Pernambuco, a Casa da Universitária, a União Pernambucana de Estudantes Secundários, o Diretório Central de Estudantes da U.R., o Teatro Universitário. O teatro da Escola de Belas-Artes, o Teatro Adolescente, a Associação Pernambucana de Letras, assim como tôdas as agremiações de amadores de teatro, entidades artísticas, grupos corais, escolas de dança, conjuntos orquestrais de Pernambuco, farão parte da comissão executiva que providenciará a hospedagem para mais de 400 estudantes de teatro de todo o Brasil.

Haverá, como no "Festival de Earlangen", na Alemanha, e no "Festival de Parma" — ambos para teatros de estudantes — dois espetáculos diários, um à tarde e outro à noite. Tôdas as manhãs reservadas para seminários, encontros com grandes figuras do teatro brasileiro, cujas palestras e discussões devidamente taquígrafadas serão distribuídas aos grupos de estudantes que fazem teatro no Brasil.

Calcula-se a participação de vinte a vinte e dois grupos. Seus espetáculos poderão ser realizados no Teatro Santa Isabel, Igreja S. Pedro dos Clérigos, salão nobre do Clube Português, pequeno auditório do Quartel do Derby, ginásio da Escola de Aprendizes, Pátio da Faculdade de Direito, Jardim do Palácio do Governo, Parque 13 de Maio, Teatro Marrocos, auditórios do Ginásio Pernambucano, Liceu de Artes e Ofícios, Faculdades de Filosofia, Colégio S. José, Caixa Econômica.

O Prefeito Pelópidas Silveira iluminará tôda Recife. Em homenagem ao Festival, na noite da véspera de sua inauguração, promovida pelo Departamento de Documentação e Cultura da Municipalidade, haverá na cidade um desfile de maracatus e frêvos, com bandas executando programas em tôdas as praças.



O secretário da Educação, Dr. Aderbal Jurema, possivelmente hospedará a caravana de jornalistas e radialistas que farão a cobertura do festival, assim como os membros do júri, figuras ilustres na literatura e nas artes uma para cada Estado, que julgarão “os melhores” espetáculos.

Estuda-se no momento a possibilidade dos principais prêmios ida ao “Festival Universitário de Bruxelas” para representar o Brasil ou visitar o melhor conjunto aos principais centros do país para exhibir seu espetáculo vitorioso.

Em Olinda realizar-se-á, na última noite do “Festival”, o “Baile dos Personagens”, a que comparecerão todos os intérpretes com seus trajes, de cena, sendo também convidados profissionais e amadores do teatro de Pernambuco, que envergarão roupas de suas melhores criações.

Podemos desde já adiantar que o presidente da República, depois de sua recepção no Aeroporto de Guararapes, será conduzido ao Teatro Santa Isabel para dar o “Festival” como inaugurado, atravessando a cidade com uma escolta formada de jipes, caminhões, automóveis, conduzindo flâmas, bandeiras, estandartes, que transportarão os componentes de teatros de estudantes e escolas de teatro do Brasil.

O ato inaugural realizar-se-á no mais antigo e dos mais belos teatros do Brasil, que é o Santa Isabel. Cerca de dois mil pombos serão soltos nesse instante, diante do Teatro.

Nessa mesma noite, na Igreja de S. Pedro dos Clérigos, recém-restaurada pelo Serviço do Patrimônio Nacional e Artístico Teatro da Universidade de Minas Gerais apresentará “Crime na Catedral”, de Eliot, cuja montagem custou aproximadamente Cr\$ 700.000,00 e foi um dos pontos altos das celebrações do 6.º aniversário de Belo Horizonte.

Há, diante da igreja, que é das mais lindas do Brasil, na praça avoenga onde ficarão à espera do presidente da República, do Ministro da Educação, do Arcebispo do Recife, do Reitor e de todos os professores da Universidade do Recife, uma guarda de honra de quatrocentos estudantes de Pernambuco, cada um com um archote aceso nas mãos jovens.

Como acontece nas Universidades de Oxford, Cambridge, Coimbra, Siena, Howard e em tôdas pelo mundo à fora, aquelas autoridades entrarão na igreja S. Pedro dos Clérigos, precedidos por êsses jovens e seus archotes acesos. Dentro da nave já se encontrarão membros do júri, todos os participantes do festival, convidados e público em geral. Depois os archotes se apagarão; descerá um grande silêncio. E os jovens das montanhas repetirão mais uma vez a beleza que é “Crime na Catedral” de Eliot, que Ouro Preto aplaudiu sexta-feira última, na interpretação do T. da Universidade de Minas Gerais.

*PASCHOAL CARLOS MAGNO*

(transcrito do “Correio da Manhã” de 6-4-58).

## NOTÍCIAS DO TABLADO

### CLUBE DE TEATRO DE “O TABLADO”

Foi inaugurado, no dia 21 de abril, o Clube de Teatro d’O Tablado, cuja finalidade — pelo menos na primeira fase da sua existência — é de estudar textos importantes da dramaturgia universal, apresentando-os em forma de leitura.

O Clube pretende preparar algumas leituras por ano, divididas — alternadamente — em dois ciclos: um ciclo histórico, que apresentará, em ordem cronológica, obras dos autores mais representativos de diversas épocas, a começar pelo teatro grego; e um ciclo moderno, que lançará peças de valor reconhecido, mas inéditas no Brasil, ou de encenação difícil.

Esta fórmula de leituras parece-nos reunir várias vantagens, tanto do ponto de vista cultural como do ponto de vista mais especificamente teatral, como por exemplo:



— Um estudo da história da literatura dramática, feito de uma maneira mais viva e menos teórica do que a forma tradicional de conferências.

— A possibilidade — para os leitores e para o público, já que as leituras serão apresentadas no Tablado, com entrada franca — de tomar contato com textos dramáticos importantes, mas considerados “não comerciais”, ou de encenação difícil.

— Em certos casos, esperamos que uma leitura poderá chamar a atenção de elencos profissionais ou amadores sobre a possibilidade de encenar alguma obra de valor, ainda desconhecida no Brasil.

— Os ensaios das leituras representarão um valioso treino para os atores: visando um aperfeiçoamento da sua “técnica de ler”; acostumando-os a um trabalho aprofundado de estudo do texto, que nem sempre é possível quando se trata de uma encenação; e inculcando-lhes um respeito pelo valor do texto em si, uma humildade diante do texto, o que nos parece essencial como reação contra a tentação sempre presente do efeito cênico gratuito.

— As leituras poderão também constituir uma espécie de teste das possibilidades de certos atores, oferecendo uma orientação para seu aproveitamento em futuros espetáculos.

— Trata-se de um trabalho de equipe por excelência.

Na seleção dos textos a serem apresentados, pretendemos, mesmo no ciclo histórico, dar preferência, sempre quando possível a obras pouco conhecidas entre nós — se bem que de autores de primeiro plano — para conferir ao nosso trabalho um aspecto mais definido de divulgação cultural.

Estudamos, também, a possibilidade de criar um terceiro ciclo, de peças brasileiras inéditas, que daria aos nossos novos autores uma oportunidade de terem os seus originais lidos em público.

As atividades do Clube foram inauguradas com a leitura da peça “A luz de uma fogueira” (The lady's not for burning) de Christopher Fry, sem dúvida um dos nomes mais importantes da literatura teatral contemporânea, mas ainda completamente desconhecido no Brasil. Para esta leitura, tivemos a honra de contar com uma esplêndida tradução feita especialmente a pedido do nosso Clube por D. Laura Margarida de Queiroz Costa. O elenco constava de Lejzor Bronz, Carlos Augusto Nem, Elizabeth Gallotti, Joel Lopes de Carvalho, Inez Almeida, Aristeu Berger, Fernando José, Bárbara Heliadora, Nildo Parente, Germano Filho e Ezequias Marques Jr., sob a direção de Yan Michalski, tendo Juarezita Alves como assistente. Acreditamos que o resultado desta primeira experiência foi bastante animador, pois o interesse suscitado pela leitura, e a comunicação sustentada entre os intérpretes e a platéia durante todo o decorrer da sessão — apesar de se tratar de uma peça excepcionalmente longa e de aceitação bastante difícil — ultrapassaram as nossas expectativas mais otimistas.

Na próxima leitura, o Clube de Teatro de “O Tablado” apresentará uma tragédia grega, possivelmente “Edipo em Colona” de Sófocles.

\* \* \*

Estreou dia 11 de abril a peça infantil “A BRUXINHA QUE ERA BOA”, peça em 1 ato de Maria Clara Machado, 1.º prêmio no Concurso anual de peças infantis da Prefeitura do Distrito Federal em 1955.

A peça foi dirigida por Maria Clara Machado, com cenário de Anna Letycia, figurinos de Kalma Murtinho e música de Reginaldo de Carvalho.

Esta peça concorreu no dia 27 de abril para o Festival de teatro Infantil, organizado pelo Serviço Nacional de Teatro, no teatro João Caetano.





“A Bruxinha que era Boa” foi considerada a melhor peça do Festival Infantil. — Eis o parecer da Comissão julgadora:

“O júri, integrado pela Sra. Ini Caldeira, representante do INEP, e pelos teatrólogos Joraci Camargo e Gustavo Dória, recomendou uma classificação especial para a peça “A Bruxinha que era boa”, tendo em vista o valor do texto e concorrência dos fatores de ordem pedagógica, realçados pelos elementos plásticos utilizados na mise-en-scène. Essas circunstâncias tornaram evidente a superioridade da peça de Maria Clara Machado sobre as demais, motivando a necessidade do estabelecimento de um critério que não compromettesse a classificação, nos três primeiros lugares, de outros originais considerados como dignos de premiação”.



PERGUNTAS E RESPOSTAS  
QUESTÃO DO VESTUÁRIO

De uma carta de S. Paulo tivemos um pedido muito interessante: Qual a maneira mais fácil, ou melhor teatral, de envelhecermos as roupas para peças de pobreza, sujeira, etc...

Muito oportuna é transcrevermos, como resposta, um artigo de Willi Schwabe de como agiram os técnicos em relação ao guarda-roupa para uma peça de Bertold Brecht, "Mãe".

"Para vestir os personagens de "Mãe", tentamos primeiro usar vestimentas usadas, mas a iluminação poderosa de cena, e o afastamento do público, tiravam-lhe todo o efeito. De mais a mais, era um puro naturalismo o que praticávamos, porque não havia então nem uma escolha consciente nem acentuação de sinais essenciais pelos quais reconhecemos ser uma roupa usada ou não.

Para chegarmos ao realismo das roupas, tivemos que recorrer a processos artificiais a fim de dar aos tecidos o aspecto do tempo e uso. Começamos por lavá-los com água Sanitária, de maneira a puir os tecidos; para dar a impressão de muito uso. Dando êsse banho de água Sanitária, a côr fica alterada, obtendo-se assim a amarelidão do velho. Pode-se também sujar o tecido com velas, goma... ou tinta e fazer buracos para depois serem remendados.

Para a intérprete da "Mãe", pegamos uma blusa bem velha e ordinária. Era bonita na loja, mas em cena não fazia efeito nenhum e era mesmo feia. Estampamos de novo o pano, empregamos um molde maior e a mergulhamos na côr de base. A blusa apareceu muito bonita sob a iluminação cênica.

"NO TEATRO TAMBÉM A POBREZA DEVE SER BELA"

---

De uma carta de Minas Gerais: "quanto vocês cobram a entrada para os espetáculos?"

Na temporada dêste ano estamos cobrando Cr\$ 40,00 para as peças infantis, preço único. Para a próxima peça de adultos ainda não estudamos o preço, mas provavelmente será Cr\$ 60,00. Infelizmente nossos preços de ingressos tendem a acompanhar a subida de preços atuais. As montagens das peças e as despesas fixas de "O Tablado" estão se tornando cada vez maiores. Mesmo assim cobramos um preço bem baixo em relação aos outros teatros, e isto graças a possuímos uma casa de espetáculos própria e a não pagarmos aos atores, nem aos técnicos.

Próximo espetáculo do Tablado.

Em agosto deverão estrear as peças: "O Matrimônio", de Gogol, dirigido por Maria Clara Machado e "O Jubileu", de Tchekhov, dirigido por Rubens Correa. Ambas terão cenários de Joel de Carvalho e figurinos de Kalma Murtinho.