

# CADERNOS DE TEATRO



N.º 9

## 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

Vânia Leão Teixeira

Secretária:

Wanda Torres

Tesoureira:

Eddy Rezende

Composição:

Anna Letycia

Colaboram neste número:

Kalma Murtinho

Ivan Michelski

Joel de Carvalho.

## PROBLEMAS

### O DIRETOR DE TEATRO NO BRASIL

*Transcrevemos, em continuação ao número anterior, 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.*

#### O Diretor em Função do Teatro

Pode-se declarar sem sombra de dúvida que o diretor teatral, de antiga ou recente invenção, nasceu para a defesa do texto. Dever-se-ia concluir com isso que seu objetivo fôsse, então, a defesa do autor ou das idéias do autor.

Aqui está o primeiro dos pontos de vista que abraçamos e de que não nos afastaremos até que a experiência prática nos demonstre o nosso êrro. Defesa do texto, a nosso ver, não significa defesa do autor, mas sim texto, daquele texto que estamos estudando para a encenação no palco.

Pode êste raciocínio ser considerado contraditório ou paradoxal, mas acreditamos na «auto-suficiência» da obra poética, na sua universalidade, nos seus valores eternos, fora e longe da mentalidade crítica «a priori» ou «a posteriori» do seu autor.

O maior êrro da encenação de uma obra de reconhecido valor artístico seria o de apegar-se ao estilo do autor e disso fazer uma poética geral na encenação de suas peças, pois o estilo, se assim se pode classificar a resultante de um conjunto de realizações dramáticas com uma nota dominante, pode estar em desacôrdo com uma ou mais características espirituais da peça em questão.

Êsse êrro é um atentado, aliás o mais sério, à difusão da cultura teatral, que criou e continua criando os maiores equívocos da natureza crítica. Isso é devido ao fato de que para aquêles que com seriedade e boa vontade se preparam para estudar direção teatral, o estilo impressionista, expressionista, futurista, dadaísta, ou: shakespeariano, molieriano, goldoniano, grego, representa a primeira conquista no campo da sua cultura pessoal; e sentem logo o desejo de experimentá-la na prática. Os exemplos são inúmeros: considerando o teatro grego estátuário, religioso, imponente, misterioso, realizar no mesmo estilo o «Prometeu Acorrentado» e «Agamenon»; encarando Shakespeare como a conquista da perfeita aliança entre a forma, o lirismo dramático e um conhecimento filosófico ou uma tese moral ou um reconhecimento humano, representar «Romeu e Julieta» ou «Othelo» num tom sombrio, exaltado e supersticioso, perdidos na neblina da Dinamarca ou da Escócia, e realizar «Macbeth» num tom de violência romântica e mediterrânea.

Situando Goldoni no século XVIII, o século das crinolinas, das intrigas de salão, do barroco, ou ainda mais, encontrando ainda em seus textos, máscaras tradicionais da «Commedia dell'Arte», deduzir de tudo isso uma convenção; o estilo goldoniano, o estilo do «ballet» a reverência, a graça puramente formal, da acrobacia de seus arlequins ou da burrice de certos capitães fanfarrões, e nesse estilo encenar a «Locandiera» ou a «Pamela Nubile», comédias de nítido e precioso prelúdio ao drama psicológico, ao drama romântico ou naturalista do século XIX.

Eis porque falamos do respeito ao texto e não do autor. «Este, muitas vèzes», são palavras de Jouve, «uma vez que a obra foi escrita, não tem ciência nem consciência daquilo que a peça contém e a razão disso reside no fato de que o autor viveu e sentiu a obra por um certo tempo, mas tendo-a escrito, conseguiu libertar-se dela».

Respeito ao texto, repetimos, no seu substrato, dramático e humano, percorrer analítica e inversamente o caminho sintético do autor: chegar a ter do texto uma sensação clara e complexa ao mesmo tempo, senti-lo por fim, dentro de si, urgente como uma inspiração criadora que precisa de uma forma, e então, expressá-lo através do espetáculo. Por isso, o espírito do diretor deverá ser ávido de sensações e não de informações ou comentários, do autor ou de outros, sôbre a obra em questão, que certamente o influenciaram. Deverá encarar o texto em concepções pré-estabelecidas, sem pontos de vista políticos, religiosos ou morais; em conclusão: sem que a sua bagagem cultural influa no ato interpretativo, mas sim o desenvolvimento e maturidade de sua condição humana.

Estamos quase certos de que para um diretor de teatro o estudo de uma peça e o espetáculo que se segue são os reais valores cronológicos de sua vida.

Não é exagerado afirmar que no decorrer dos ensaios, sente-se, em determinado momento, a aproximação do transcendente e a urgência de manifestá-lo. Essa urgência será o nosso guia, nos fornecerá os meios de indicar ao ator e ao resto dos realizadores do espetáculo, a nossa emoção e os fará participar do nosso entusiasmo de caráter estético. Se pouco a pouco se transmitir ao grupo de atores que nos cercam esta tão agradável sensação de não estar fazendo um trabalho obrigatório ou de rotina, mas sim a conquista de uma nova etapa do próprio acontecimento humano — quase uma nova maneira de encarar as coisas mais simples da nossa vida cotidiana — a quase certeza de estar deslizando sôbre um terreno interior que veio à tona de repente, sem aparente esforço; nesse caso poderemos dizer que conseguimos um resultado: a nossa interpretação revelou, talvez, não a obra na sua totalidade, mas uma parcela de seu mistério poético, de sua universalidade. Copeau diz: «Tôda a originalidade da nossa interpretação, se por acaso fôr achada, não poderá vir senão do conhecimento aprofundado do texto».

E já que falamos em interpretação, será oportuno abordar um dos pontos mais controversos no campo do espetáculo: o da liberdade de adaptação do texto literário para a cena: cortes, transposições de frases; mudança de estilo ou de época; divisão diferente de atos ou de quadros; usos de efeitos cênicos ou espetaculares para esclarecer ou ampliar certas características da peça, etc.

Nós sabemos que todos os diretores de renome presentes e passados, podem ser divididos em duas grandes categorias (nem tanto pelas suas obras realizadas, mas sim pela teórica de seus escritos: a dos defensores do espetáculo entre os quais podemos incluir Gordon Craig, Appia, Meyerhold, Tairoff, Brecht e outros, e a dos defensores do texto que reúne os nomes de Antoine, Gemier, Copeau, Pitoeff, Jouve, Dullin. As polêmicas, quanto à supremacia de uma dessas categorias sôbre a outra foram muitas e duram até hoje.

E' nossa impressão, e não é só nossa, que a posição de destaque assumida pelo diretor de teatro no tempo atual, é devida a uma crise generalizada de literatura dramática. A crise do autor, crise quase constante na história do teatro de todos os tempos, e que em geral constitui os alicerces de novas tendências dramáticas, é um fato generalizado, quase característico desta primeira metade de nosso século. E os poucos exemplos de autores de categoria, não tiveram ou a coragem ou a vocação para enfrentar as tarefas de encenar pessoalmente as próprias peças, juntando-as a diretores de renome: Romain e Giraudoux com Jouve, Claudel com Barrault, William com Kasan, etc. Esse afastamento da prática de «mise-en-scène» de certos autores, juntamente com a crise da literatura dramática e com a invenção de novas formas de espetáculo tais como cinema ou televisão, obrigou a um ritmo mais convulso na profissão, determinou por assim dizer a criação de especialistas. Era evidente que os diretores, chegados por lógica evolução a uma posição de comando, quisessem dar à obra o semblante de suas personalidades, não se limitando a uma transposição pura e simples do texto para o palco. E podemos afirmar que mesmo entre os defensores do texto contra a deformação da «mise-en-scène», pôde ser notada a freqüente alteração da obra em ensaio através de cortes ou interpretações de caráter pessoal.

Como conciliar essa tradição entre o respeito total do texto proclamado por muitos (teóricos e diretores) e a prática que subverte quase sempre essas teorias? Quais são os limites da liberdade da interpretação? Não é possível, evidentemente, pôr o ponto final numa polêmica que dura anos, mas é necessário formular uma opinião, especialmente em se tratando, como daqui a pouco viremos falar, das funções do diretor num país como o Brasil, onde já existem tendências das duas categorias citadas.

Antes de mais nada, devemos excluir do nosso exame tôdas as transformações do texto por razões econômicas: «faltam atores ou são muito caros, a peça é comprida, etc.», ou por falta de categoria artística, isto é, os elementos básicos de cultura e sentido de responsabilidade, que devem caracterizar o espírito do teatro.

Devemos também excluir um certo repertório de nítido caráter comercial em que o texto só serve ao virtuosismo do ator e já nasce como «canevãs»: é evidente que tal repertório pode até melhorar através da improvisação do ator.

Nós nos referimos ao repertório de categoria, seja uma farsa de autor de renome, um drama romântico elisabetano ou uma tragédia grega. É nossa opinião que o respeito ao texto deverá ser de caráter espiritual mais do que material, tendo bem claro em mente que o eventual trabalho de adaptação de um texto para o palco, e sua conseqüente desvirtuação, deverá ser assim declarado antes de a peça ser exibida.

(Conclui no próximo número)



**NOSSA CAPA: Sônia Gabbi e Sérgio Belmonte, respectivamente Agafia e Omelette, na peça «O Matrimônio» de Gogol, apresentada pelo Tablado em setembro de 1958.**

## A ARTE DO ATOR ATRAVES DOS SÉCULOS

Das artes e ofícios que compõem o teatro, a arte de representar é a mais glamurosa, fascinante e controvertida. O público, inconstante, exalta uns, que lhe caíram no gosto, enquanto outros, com idênticas habilidades, são ignorados. As teorias que a regem são contraditórias e complexas, as diversas técnicas opostas umas às outras, e, para cúmulo de ironia, um ator que não teve um treino adequado, pode ser melhor do que outro que passou a vida a estudar e praticar.

Em parte, a perplexidade é devido ao caráter momentâneo, passageiro da representação, que só é grande se produz um grande efeito na platéia. Mas o público é inconstante, em verdade, os seus gostos e hábitos variam tanto como a moda feminina. O que uma geração aplaude com entusiasmo, pode ser desprezado pela próxima como afetado e falso. Os nossos avós gostavam dos atores que representavam para o público, mantendo com este um contacto direto e amigável. Com o advento do realismo, esta técnica foi considerada “declamatória”, e o naturalismo passou a ser moda. Mas hoje em dia, começa-se a achar a representação naturalista um pouco inexpressiva demais na sua cópia da vida de todo o dia. Acha-se que a arte devia ser maior e mais expressiva que a vida.

Mas, apesar da sua complexidade e do caráter intangível, não haverá valores imutáveis, que todos os grandes atores possuíram? Vejamos o que nos diz a história, fazendo um breve apanhado de alguns dos “imortais” do palco.

Entre os gregos, sobreviveram alguns nomes como Thespis, Êsquilo e Sófocles, que representavam as suas próprias peças. Usavam sapatos especiais (coturnos) e máscaras com a parte cefálica alta (onkus), e como representavam em grandes teatros ao ar livre deviam possuir uma voz de grande volume e de entonação rica e movimentos estilizados.

Mas o modo de representar clássico estava longe de ser convencional. É preciso não esquecer que o teatro era uma arte nova que ainda não tivera tempo de formar um código de ação estereotipado. Thespis foi o primeiro ator, Êsquilo o primeiro a usar dois atores em cena ao mesmo tempo, e Sófocles três. A representação talvez não seguisse o estilo naturalista, mas era original e inspirada. Polus, no papel de Electra carregando a urna com as cinzas de Orestes, colocou na urna as cinzas do próprio filho, para melhor inspirar-se. E Esopo, um ator grego que representava em Roma, entusiasmou-se tanto em cena, que matou um escravo. Os atores, na Grécia, tinham boa posição social, enquanto em Roma eram escravos e estrangeiros.

Durante a Idade Média as representações dos milagres, mistérios e moralidades, eram feitas por amadores, cujos nomes não chegaram até nós. A representação devia ser muito expressiva e realista, chegando, mesmo ao ponto de cruzificarem um criminoso real, durante uma representação jesuítas espanhola.

Os grandes nomes do teatro depois dos gregos, só surgiram cerca de 1.600 anos mais tarde, com os atores da Commedia dell'Arte, que foram os mestres da improvisação. Neste tipo de representação, não havia diálogos a decorar, apenas um esquema geral da peça, e os atores se encarregavam de imaginar o resto. Cada ator se especializava em determinado papel, mas mesmo assim, não devia ser fácil achar atores com tanto talento de improvisar.

Na época elisabetana, havia duas companhias teatrais importantes.

Uma delas tinha como principal ator Burbage, e a ela estava associado Shakespeare. Esta companhia adotava um estilo mais natural do que o usado pelos seus rivais, como indica os conselhos dados por Hamlet aos comediantes.

No século seguinte, os papéis femininos passaram, na Inglaterra, a ser representados por mulheres. Apareceram, então, atrizes que se tornaram ídolos, como Nell Gwynn. A partir desta época, os atores pouco a pouco, tornaram-se o centro do teatro, chegando a ter mais importância do que a peça que representavam. Com isso sofreram os autores, mas os atores floresceram, e os séculos XVIII e XIX viram as maiores interpretações pessoais da história do teatro.

Na Inglaterra, os nomes mais famosos desta época, foram Garrick, Kean e Irving. Garrick era um ator versátil e natural, um homem inteligente e de bom-senso, com uma boa cabeça para negócios. Foi gerente do teatro Drury Lane, e não fazia questão de ser o único a brilhar, escolhendo bons atores para acompanhá-lo. Já Kean era o oposto. Era um gênio, totalmente imprevisível e nêle não se podia confiar. Era alcoólatra e levava uma vida dissipada. Às vezes representava mal, mas nos seus grandes dias, eletrizava o público, causando desmaios entre artistas e espectadores.

Irving seguia a tradição de Garrick. Era respeitável e consciencioso. Não tinha físico nem voz excepcionais, mas compensou-os com a perfeição que procurava dar aos mínimos detalhes. Ensaiava cuidadosamente a sua companhia, o que era raro na época.

Na França, o primeiro dos grandes atores foi o próprio Molière, que fazia campanha contra o estilo bombástico e afetado dos seus rivais. Um dos atores que começou na sua companhia, Baron, introduziu o estilo naturalista na tragédia, com grande sucesso. Era, porém, vaidosíssimo, proclamando-se o único e grande ator.

No século XVIII, a atriz mais famosa foi Adrienne Lecouvreur que seguia o estilo de Baron. Talma foi também um ator famoso por sua naturalidade. Como não era a moda na época, teria sido boicotado, sem a proteção de Napoleão.

No século XIX, apareceu o ator Coquelin, famoso pela sua lógica e autocontrole. Foi o introdutor de uma técnica de representar que consistia em estudar o papel com emoção e imaginação, mas representá-lo com objetividade, imitando, apenas, o que tinha sido conseguido nos ensaios. Mas esta falta de emoção em cena foi muito combatida, especialmente pelo inglês Irving.

Os nomes mais famosos do século passado foram, porém, de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. A primeira tinha uma voz magnífica, era temperamental e causava sensação tanto no palco como fora deste. Mas, enquanto sempre representava ela própria, prendendo o público com o seu encanto, a Duse representava o personagem, procurando viver o papel com simplicidade e sinceridade. Por isto, ao vermos hoje em dia, no cinema, a representação da Duse ainda comove, enquanto a de Sarah Bernhardt parece afetada, e às vezes ridícula.

Como se vê, os grandes são muito diferentes uns dos outros, e os que os torna grandes não parece ser a maneira de representar, a sua personalidade ou o modo como encaram a vida. Mas em geral, todos eles tiveram uma vida rica em experiências, sabiam obter o máximo de rendimento do seu esforço e trabalho, e não se contentavam em simplesmente imitar o estilo da técnica de outros.

Resumo de "An Introduction to the Theatre", de Frank Whitting.

## PARA O DIRETOR

# ETAPAS DE UMA MONTAGEM

Bertold Brecht

- 1 — **ANÁLISE DA PEÇA:** *Destrinchar quais são, no plano social, as noções e impulsos mais importantes que a peça quer fazer ver. Resumir a intriga em meia página. Em seguida, subdividir a intriga em seus diversos incidentes, determinar os acontecimentos essenciais que fazem progredir a ação. Enfim, destrinchar o que há de comum entre os incidentes, sua construção. Refletir nas vias e meios que facilitam a narração da intriga e revelam seu significado social.*
- 2 — **PRIMEIRO EXAME:** *Intenção fundamental. Há solução de continuidade? Cenários para cada cena ou ato separadamente. Esboços do que seria a intriga, agrupamento, atitudes específicas dos personagens principais.*
- 3 — **DISTRIBUIÇÃO:** *Provisória se possível. Tomando em consideração, se fôr necessário, nas mudanças, o interesse do ator.*
- 4 — **PRIMEIRA LEITURA:** *Os Atores lêem com o mínimo de expressão e de caracterização: tomam antes de tudo conhecimento da peça. Amplificação da análise.*
- 5 — **MARCAÇÃO:** *Os principais acontecimentos se transcrevem, provisoriamente sem muita retidão, nas posições e movimentações. Tentam-se pequenos movimentos cá e lá. Os atores podem experimentar o que lhes vem à cabeça. As indicações de tom são dadas ao mesmo tempo que as atitudes e os gestos. Os caracteres podem começar a aparecer sem aspirar continuidade.*



- 6 — **ENSAIOS COM O CENÁRIO**: Nos primeiros ensaios de marcação, os projetos de cenários são transferidos para o palco, de maneira que os atores possam se identificar com eles o mais rápido possível: quanto mais cedo os atores ensaiarem com o cenário, melhor. A partir daí, tudo que for necessário à representação deve ser utilizado (muros, praticáveis, portas, janelas, etc). Daí por diante não se deve mais ensaiar sem os acessórios.
- 7 — **ENSAIOS PARCIAIS**: Sem se incomodar com o ritmo a ser adquirido, cada detalhe deve ser repetido. O ator estabelece a atitude de seu personagem e se familiariza em relação aos outros e se familiariza com êle. Quando os acontecimentos principais tomarem um pouco de forma, o trabalho dirige-se então às transições, que reclamam um cuidado particular.
- 8 — **ENCADEAMENTO**: O que os ensaios de detalhes haviam desconjuntado, é agora acertado. Não se trata de ritmo, mas da continuidade.
- 9 — **ROUPAS E "MAQUILLAGE"**: Quando as cenas tomam forma e os personagens se afirmam é preciso discutir os figurinos. Em seguida executá-los. Desde o princípio já deveriam ensaiar de salto alto, saias compridas, casacos, óculos, etc.
- 10 — **ENSAIO DE VERIFICAÇÃO**: Exame repetido com a finalidade de verificar se as noções mais importantes e os impulsos sociais da obra "passam". Se a peça funciona. Trabalho metuculoso, de limpeza. É recomendável controlar as cenas por meio de fotografias.
- 11 — **ENSAIO DE RITMO**: E' preciso então se fixar o ritmo. Ajustar a duração das cenas. Será melhor fazer êsses ensaios de ritmo já com o "guarda-roupa", porque o primeiro uso dos trajes, sempre afrouxa um pouco.

#### **ENSAIOS GERAIS:**

- I — A peça é revista sem interrupções;
- II — *Pré-estréia*: verificações das reações do público. Se possível frente a público: membros de uma sociedade, estudantes, etc, que tornam possível uma discussão a respeito da peça. Entre duas pré-estréias se intercalam ensaios de verificação, onde se põe em prática as experiências adquiridas durante as últimas apresentações.
- III — *Primeira apresentação oficial*. Com ausência do diretor, a fim de que os atores possam se movimentar sem contrôle.

## CONSELHOS DE SHAKESPEARE AOS COMEDIANTES

*Achamos de grande oportunidade transcrever estes conselhos de Shakespeare aos comediantes — (Hamlet, Ato III — cena II).*

**HAMLET** — Peço-vos que reciteis o discurso como vo-lo ensinei, mas correntemente; se o mastigardes, como alguns dos vossos colegas têm por costume, preferiria que o pregoeiro da cidade declamasse os meus versos. Tende também cuidado de não cortardes demasiadamente o ar com os braços — desta forma; usai-os com moderação: porquanto, mesmo no meio da torrente da tempestade, e, se assim me posso exprimir, no meio do turbilhão da vossa paixão, deveis guardar e observar a cadência que modera a tempestade. Oh! fere-me até à alma ouvir um latagão de grande cabeleira, esfrangalhar uma paixão, despedaçar os ouvidos das pessoas da plateia, a maior parte das quais não são capazes de perceber senão pantomimas ininteligíveis ou muito barulho: meu desejo era que tal atrevido fôsse chibatado mesmo por exagerar o Matamouros; isso é ser mais Herodes que o próprio Herodes. (1) Não o imiteis, é o que vos peço.

**PRIMEIRO COMEDIANTE** — Podeis ficar certo disso, meu senhor —

**HAMLET** — Também não deveis ser frio, mas que o vosso próprio tato vos inspire: harmonizai a ação com as palavras e as palavras com a ação, tendo especialmente todo cuidado em não ultrapassardes os limites da natureza, porque tóda a exageração não convém ao fim da arte dramática, que desde a origem até os nossos dias procurou sempre mostrar, por assim dizer, o espelho à natureza, as suas próprias feições à virtude, ao vício a sua própria imagem e em épocas sucessivas a sua forma e a sua fisionomia particular. Se essas condições forem exageradas ou imperfeitamente executadas, podem fazer rir os ignorantes, mas afligem as pessoas de senso, e a censura destas últimas deve pesar muito mais na vossa estima do que um teatro cheio doutras pessoas. Tenho visto representar comediantes e tenho ouvido gabar alguns e bem alto, que, sem querer dizer mal d'elles, não têm nem acentuação de cristãos, nem ar de cristãos, de pagãos, de quaisquer homens, cabriolavam e mugiam de tal forma que supus que alguns remendões da natureza os tinham feito e tão mal que imitavam abominavelmente a humanidade.

**PRIMEIRO COMEDIANTE** — Confio, meu senhor, que pelo que nos diz respeito, havemos de vos mostrar sofrivelmente isentos d'esses defeitos.

**HAMLET** — Oh, corrigi-vos completamente. Quanto aos que desempenham papéis de bôbos que digam sômente o que nêles estiver. Há quem vá meter coisas de sua casa só para fazer rir essa massa de espectadores imbecis, mesmo na ocasião em que havia na peça qualquer coisa de valor que merecia ser notada; isto é estúpido e mostra uma lamentável ambição do tolo capaz do tal procedimento. Ide, preparai-vos.

---

(1) Nos mistérios da Idade Média, Herodes era sempre representado como o tipo do tirano violento, colérico, tropejando o seu vozeirão e arregalando os olhos.

# A VOZ E A DICÇÃO EM TEATRO

PROF. OITICICA

**1** Comunicamos nossos pensamentos, nossas emoções, pela fala. Foi um acaso biológico o deus promovedor e doador dessa função admirável. Consideramos, superficialmente, a voz como a digestão ou o tato, como fenômeno naturalíssimo, inerente de todo o tempo ao homem. A verdade elementar, porém, é que a voz, das aquisições fisiológicas, é a mais recente. Na zoologia comparada, surge, como tôdas as funções, de um rudimentarismo inconsciente, de uma dobra membranosa ou cartilaginosa que a respiração pulmonar intensa foi sacudindo, percutindo, vibrando. Os répteis antediluvianos, pterodáctilos voadores, forçados, nas suas violentas excursões aéreas, a ativarem, demasiadamente, os haustos de ar, haviam de fazer ouvir, no silêncio trágico dessas eras, os primeiros roncões da traquéia, os estertores formidáveis excitantes dos anéis extremos de onde iria rebentar, através de peripécias milenares, mal entrevistadas hoje, o instrumento maravilhoso da laringe.

A voz é uma criação animal tão próxima, que não possui aparelho próprio. Tem, apenas, órgão. É uma adaptação do aparelho respiratório, uma função adventícia, o enxerto de um processo secundário numa função essencial.

Se a voz é recente mais recente ainda é a fala. O aparelho respiratório, de si mesmo, não bastava à complicada manifestação do pensamento. Bastaria, quando muito, à exteriorização dos sentimentos, à fase interjectiva, à revelação da alma elementar, da cólera, do medo, da dor. As vezes do cão, por exemplo, vão pouco mais além. Mas, quando o pré-homem começou a exprimir a distinção das coisas quando o Adão entrou a nomear os seres, a reconhecer os objetos e os indivíduos por um epíteto, quando o adjetivo despontou na indecisão da linguagem primitiva, houve uma alvorada, iniciou-se a fase mais vertiginosa, mais fecunda, mais prometidora da animalidade ascendente, criou-se a fala, a natureza sentiu HOMERO.

Essa grande conquista, no entretanto, consistia, perdoai-me a expressão, num mero truque. Tôdas as invenções humanas, aliás, consistem sempre, em truques. O truque da fala se reduz a juntar, à voz, a articulação; a associar, ao aparelho respiratório, produtor do som, uma parte do aparelho digestivo, regulador do som. O homem possuía as cordas do piano e a caixa ressonante, mas, carecia das teclas e dos pedais. O piano não falava. Para falar, foi necessário sair da monotonia e da continuidade dos sons e descobrir a escala e os interruptores. Os interruptores são os órgãos de articulação. Quando pronuncio a palavra tempo, profiro duas vozes, mas duas vozes interrompidas na sua prolação, descontinuadas pela intermissão de válvulas que se fecham e se reabrem. O homem descobriu as válvulas interruptoras e multiplicou-as. A fala humana é como os instrumentos de sôpro, em que as seqüências sonoras se discriminam por interceptores, por chaves.

**2** Entretanto a fala não é o único meio de manifestação do pensamento e seria lícito perguntar se é o mais útil, se não haveria vantagens reais na intercomunicação pelos gestos.

A primeira objeção à fala é que a transmissão do pensamento a um público numeroso exige verdadeiros esforços do orador. Pessoas bem dotadas de voz não podem conversar de um lado a outro da Avenida, de um camarote a outro de um teatro. Homens de grande ciência mas de voz curta ou áfonos têm de renunciar às conferências, à cátedra de professor, ao púlpito, à barra dos tribunais, à tribuna parlamentar.

Tudo seria sanado se falássemos por gestos. Se houvesse uma mímica universal, não haveria necessidade de intérpretes. Para mim, ZÁMENHOF cometeu um grande erro fundamental inventando o esperanto em vez de construir a mímica internacional. Não somente criaria um instrumento novo a que não se oporiam os hábitos de pronúncia (pois o inglês nunca poderá pronunciar o esperanto como o brasileiro ou o francês), mas ainda teria, para a propaganda, a colaboração vitoriosa dos namorados, que se falaria e juraria à distância, sem as dificuldades conhecidas.

A transmissão do pensamento seria, também, muito mais rápida. Entretanto, inconvenientes surgiriam: a obrigação de terem os interlocutores os olhos fixos um no outro, não podendo conversar em quartos separados ou pelo telefone. E os namorados protestariam. De onde se conclui que, pelo prisma exclusivamente utilitário, as vantagens e desvantagens se equivalem, sendo o ideal a adoção dos dois processos sêmicos.

**3** Há, porém, nesse conflito de prevalência, uma qualidade decisiva a favor da fala: é a beleza.

A voz humana é um instrumento músico: na opinião de todos os músicos, o instrumento por excelência, o que mais comove, o que mais excita à compaixão, à dor, aos lances patéticos e heróicos. O único hábil para a fala.

Feita canto, quer em solo, quer em côro, poder-se-á chamar a lira humana e a orquestra humana. A meu ver, um dos sinais mais deprimentes da civilização, particularmente da civilização brasileira, é a insignificância do número de cantores. Pouca gente cultiva a própria voz. Em todo o Brasil, são raríssimas as sociedades de canto coral, onde o canto seja elemento de solidariedade, fator de aperfeiçoamento íntimo. Para a regeneração humana, seria incomparavelmente mais salutar o canto coral obrigatório, que o serviço militar obrigatório.

Porque o canto é também admirável ginástica. Ginástica dos pulmões onde se acha a fortaleza corporal, ginástica da inteligência porque exige o preparo técnico, e ginástica dos sentimentos porque os eleva. É a maior escola de disciplina, disciplina sem violências, sem brutalidades, sem injustiças, em nome da harmonia, aceita, voluntária e conscientemente, pelos sentidos, onde a revolta é impossível e a consciência da responsabilidade, viva e serena.

Graças a tal poder de unificação e disciplina é que tôdas as religiões inauguram os cânticos sagrados. Cantando, præséritos e neófitos se irmanizam na mesma aspiração e elevam o espírito à antevisão dessa Harmonia Universal que os dogmas lhes prometem num céu longínquo, onde o Deus eterno se glorifica entre coros de anjos incansáveis.

**4** Sendo a voz o fundamento da fala, pode-se fazer desta uma arte: a arte de falar às multidões. Essa arte, a eloquência assume aspectos vários: eloquência sagrada no púlpito, eloquência política na tribuna, eloquência teatral no palco.

Eloquência é a arte de comover e convencer pela fala. No sermão e no discurso, o pregador e o orador são os próprios agentes desse comovimento e desse convencimento; no drama, encarna-se o autor em várias personagens, fala através de outros agentes: os atores.

Em qualquer desses gêneros de eloquência, há duas partes distintas no trabalho do agente: a ação e a enunciação, o gesto e a fala.

Qualquer desses dois instrumentos da eloquência exige, do agente, dons especiais, estudo minucioso, arte consumada. Artistas, neste caso, é aquêles cujos processos de eloquência conseguem comover e convencer, o mais profundamente e o mais facilmente, um auditório culto.

Notai bem: um auditório culto. Isso não quer dizer que o poder de agitar os auditórios rudes não seja eloquência. É, com certeza; mas essa eloquência deve estar longe do que muito convencionalmente chamamos arte pura, quanto êsse auditório do auditório culto. E a distinção é possível porque é possível definir, com rigor, o que seja auditório culto: é aquêles que se emocionam pelos processos mais simples. A HORTÊNSIO, o maior orador do seu tempo no dizer de CÍCERO, o auditório culto de Roma apelidou-o, pela bôca de LUCIUS TORQUATUS, de dançarina Dionísia, tal a gesticulação teatral que lhe convinha para sacudir o povo inculto.

E CÍCERO, o orador culto por excelência, maldizia dos oradores tempestuosos que impressionavam pelos gritos e pelos gestos descompassados. «É por fraqueza», dizia êle, «que vociferavam desse modo, como os coxos que montam a cavalo para se sustentem». Todo homem que fala em público: pregador, parlamentar, demagogo, conferencista, professor, há de cuidar, assim, da fala como arte. E sendo sua arte descompassada no traquejo de um instrumento músico, há de estudar êsse instrumento, manejá-lo, zelar por êle, ser o técnico do seu complicado acionamento.

5 E, como essa técnica se funda, conforme vimos, parte na voz produzida no aparelho respiratório, parte na capacidade de articulação dos órgãos digestivos superiores, a arte do orador há de cuidar, essencialmente, da voz e da articulação, da emissão sonora e da pronúncia.

Vereis, logo, a interdependência, a similitude natural entre a oratória e o canto: mesmo instrumento mesmos processos, quase a mesma técnica.

Porque falar tem sua técnica, difícil, muito descuidada nas escolas e nos palcos, mas evidente a todo aquêle que procurar ser nela verdadeiramente artista.

E' o que tentarei mostrar nesta lição, especialmente destinada aos alunos desta Escola mas que eu estenderia, de bom grado, a todos os amadores de teatro e peço-me a ousadia, aos profissionais do teatro brasileiro.

Se incluo, aqui, irreverentemente, os profissionais, é que a observação diária, sem nenhuma prevenção, me demonstrou que a maioria dos nossos atores está longe de possuir a desejável técnica da fala em cena.

Eles não têm, note-se logo a culpa dessa falha, nem pretendo, de modo algum, acusar, mas prevenir.

Só agora temos uma Escola Dramática, esta mesma tão parca de recursos, tão mal vista, que não pode dar tudo quanto deveria, tudo quanto requer o teatro moderno.

Ora, a não ser os privilegiados, que nascem com voz, pronúncia e intuição, a maioria necessita de formar a sua voz, corrigir a sua pronúncia, aprender os segredos de sua arte.

6 a) Perguntando alguém, ao célebre maestro ROSSINI, que era necessário para ser cantor, respondeu-lhe: três coisas: primeiro, voz; segundo, voz; terceiro, voz.

Contesta-lhe o famoso barítono francês FAURE, no seu tratado de canto, asseverando que basta um fio de voz. A questão, diz êle, é saber conduzi-lo.

Essas duas opiniões se harmonizam perfeitamente. Com efeito, para ROSSINI não seria cantor um estentor que vociferasse fora de compasso e sem dição.

Sua réplica significava, apenas, que, em igualdade de condições, sobreleva, sempre, aquêle que dispõe de maior e melhor voz.

Sim, porque, nesse particular, deve-se atender à quantidade e à qualidade. Comove muito mais uma voz ampla, sonora capaz de vibrações amplas e filados sutilíssimos, como a de CARUSO que uma voz pequena, incapaz dos grandes lances e das imprecisões heróicas, desde que, e a condição é indispensável, os cantores sejam artistas conscienciosos. Isso, porque não há voz que pague a descrição, a finura do artista.

Essa dominante supremacia da voz é a inveja dos franceses. À custa de esforços continuados, alguns destes cantores conseguem vozes ricas e possantes. Escapa-lhes, porém, o segredo do que chamam a voz velada italiana. Segundo refere FAURE, o tenor DUPREZ deveu sua ascendência indiscutível a ter apanhado esse velamento da voz, difícil de explicar e que a torna, como dizemos, ave-ludada. Nas melhores vozes não veladas, há, sempre, uma estridência característica.

Assim, uma das qualidades desejáveis, ao cantor e ao orador, é ter voz acima da média.

b) Essa voz pode ser natural ou adquirida.

As grandes vozes naturais são raríssimas. Há poucos anos, abriu-se, em França, um concurso de vozes de tenor que escasseavam, assustadoramente, nos conservatórios.

Apresentou-se um marseilhês, caixeiro de botequim em cuja cabeça martelaram uma ária onde havia um dó agudo, um dos famosos dós de peito.

O rapaz abriu a boca e, sem o menor esforço, arrancou, da laringe, uma nota possantíssima que lhe garantiu, imediatamente, o prêmio e a matrícula gratuita na aula de canto.

Êsses capazes de atingir o tópo da escala sem preparo prévio são exceções. Em geral a subida é penosíssima.

Um tenor francês contou, em recente entrevista, a história da formação da sua voz. Simples trompetista de banda de música, resolveu, por espírito de

ganho, tentar a ópera. Pediu que lhe examinassem a voz e o primeiro regente consultado fêz-lhe ver a ruindade do seu registro, roufenho e fraco. Ele não desanimou e, após longos anos de exercícios pacientes, conseguiu uma das mais belas vozes do teatro francês contemporâneo.

Se o canto exige êsse labor intenso de preparação, também o exige a eloquência.

A crônica dos oradores e dos atores refere exemplos clássicos conhecidos.

c) Todos sabem a história de DEMÓSTENES, segundo a narração de PLUTARCO. Peço licença para lembrá-la, porque há, nela, pormenores esquecidos, mas interessantes ao nosso ponto.

DEMÓSTENES era fraquíssimo e doente em criança, em tal extremo, que os camaradas o apelidavam de báttalos, epíteto irrisório, denunciador de espírito efeminado e depravado. Tendo ouvido uma defesa do reputado orador CALÍSTRATO, pôde compreender o valor da eloquência que arrasta o povo e glorifica os oradores. Mal atingiu os dezessete anos, idade em que lhe permitia a lei pleitear os próprios negócios, DEMÓSTENES atacou os seus tutores que lhe haviam roubado a herança paterna. Ganhou o processo e animou-se a aparecer nas assembléias públicas. Mas a ágora grega requeria pulmões fortes e o noviço tinha, diz PLUTARCO, a voz fraca, a pronúncia penosa, e a respiração tão curta, que era forçado a cortar os períodos para tomar fôlego, com prejuízo do efeito oratório. E desistiu da empresa.

Mas, um dia, passeava êle no Pireu quando um velho, ÊUNOMO DE TRIA, vendo-o abatido, lhe exproboou a fraqueza de haver renunciado à tribuna possuindo o talento da palavra que ilustrara PÉRICLES, tudo por falta de coragem e energia.

O jovem grego, estimulado assim, tentou nova investida e foi apupado. Furioso e aflito, voltou para casa onde o seguiu um comediante, seu amigo, chamado SÁTIRO, que o ouvira. DEMÓSTENES lastimou-se, alegou os inauditos esforços empregados para vencer. «Marinheiros ignorantes e crapulosos», gritava êle, «vão à tribuna e fazem-se escutar, e eu sou repellido com desprezo». «Você tem tóda a razão», replicou-lhe SÁTIRO, «mas conto remediar a causa dêsse desprezo se você me recitar alguns versos de EURÍPEDES ou de SÓFOCLES». DEMÓSTENES recitou e SÁTIRO não fêz mais, do que recitar, depois, os mesmos versos. Pasmou DEMÓSTENES da enorme diferença que ia entre o seu debulhar de frases e tóda a grandiosa austeridade de declamação do ator. Sentiu então, pondera PLUTARCO, que o talento de composição nada vale, é quase nulo, se o orador não cuida da pronúncia e da ação convenientes ao assunto.

Caindo em si, DEMÓSTENES mandou construir um subterrâneo, que PLUTARCO diz subsistir ainda no seu tempo, raspou metade da cabeça para não poder sair à rua e começou a tarefa gigantesca de formar a voz e exercitar-se na declamação. O próprio DEMÓSTENES relatou, a DEMÉTRIO DE FALERA, os processos minuciosos e trabalhosos empregados para extirpar, da sua prosódia, a gagueira e a articulação difícil. Para fortificar a voz, subia, rapidamente, encostas e escarpas recitando, sem descansar, longos trechos em prosa e verso.

Uma vez, conta PLUTARCO, veio alguém procurá-lo para uma defesa, queixando-se de ter sido seveiciado. «Meu amigo», disse-lhe DEMÓSTENES, «não falais verdade». Ao que o homem replicou alteando, enormemente, o tom: «Como, Demóstenes, não fui espancado?». «Foi, foi, concordou DEMÓSTENES, «agora reconheço a voz de um homem que foi realmente maltratado».

Eis o orador que afrontou Filipe de Macedônia e arrastou os gregos a Queronéia.

d) Não menos edificante, como exemplo da necessidade de cultivo da voz na eloquência, é CÍCERO.

Tinha, informa PLUTARCO, os mesmos defeitos de voz e de pronúncia que DEMÓSTENES. Ainda aqui, dois atores de renome, ESOPHO e RÓSCIO, um trágico e um cômico, foram os mestres do jovem orador. O próprio CÍCERO conta, no seu Brutus, que era magro e dessorado, e sofria tanto do estômago, que mal se podia alimentar. A voz era naturalmente forte, mas dura e pouco flexível, tendo êle, no princípio, o mau vêzo de declamar em tom muito alto.

Para afrontar as lutas políticas, cumpriu-lhe robustecer o corpo e disciplinar a voz. Conseguiu-o com muito exercício, e só depois da morte de SULA iniciou, realmente, sua carreira oratória.

Mesmo depois de célebre, CÍCERO prosseguiu nos exercícios atléticos. «Cuidava do corpo», conta o seu biógrafo, «com tanta preocupação, que se impunha, durante o dia, número certo de fricções e passeios. Conseguiu, com esse regime, fortificar seu temperamento, tornar-se vigoroso e são, capaz de suportar os trabalhos penosos e os grandes combates que travou depois».

Vêde bem. Não bastou, a CÍCERO, a voz forte. Era necessário dominar-lhe a aspereza, timbrá-la o mais possível, afazê-la a tôdas as modalidades, multiplicar-lhe, assim, os recursos para a apóstrofe e para a persuasão.

e) Ouçamos, porém, o próprio CÍCERO. Em todos os seus escritos sôbre a arte oratória, trata da voz, suas qualidades, sua formação, seu aproveitamento.

Na Retórica a Herénnius, estende-se, longamente, sôbre a pronúncia que, para êle, significa não sômente a inflexão da voz (uocis figuram), como ainda o movimento do corpo (corporis motum). Ensina que a voz tem três qualidades: o volume, a firmeza e a maleabilidade.

A primeira é um dom da natureza que o estudo persistente desenvolve e, sobretudo, conserva; a segunda muito depende da natureza, mas se acentua e mantém pelo exercício; a terceira, que é o hábito e o poder de conduzir a voz em tôdas as suas modificações, só o exercício pode suscitar.

Seguem-se conselhos ôtimos sôbre o modo de adquirir e manter quer a firmeza, quer a flexibilidade da voz, conselhos que os oradores e atores deveriam escôver numa lauda de papel e pregar na parede do quarto de dormir, como memoradum diurno e noturno, ou trazê-la no bôlso como «vade-mecum» de higiene vocal.

No «De oratore», depois de enaltecer as vantagens da gesticulação, principalmente a expressão dos olhos, exclama, convencido: «Todavia, para o jôgo da ação e o seu êxito, a maior porção cabe, sem dúvida alguma, à voz: é o que mais devemos desejar; entretanto, qualquer que ela seja, cumpre aproveitá-la». Aproveitá-la como? CÍCERO esquivava-se de ministrar os preceitos de desenvolvimento da voz, sua ginástica, cuidados que exige, mas declara que são muitos êsses cuidados. Um dêles, o mais útil para obter boa voz, insiste êle, é a freqüente variação dos tons, e nada mais pernicioso que a emissão prolongada «recto tono», sem intermissão, para empregar seu próprio termo.

E conta a anedota do grande orador CAIO GRACO que mantinha, oculto, junto a si, um flautista, encarregado de lhe dar, de vez em quando, o tom médio pelo qual se havia de guiar a voz, ora descendo, ora subindo.

No «Orator», êle exclama: «Admirável coisa é a natureza da voz, pois, de apenas três tonalidades: a média, a aguda, a grave, se faz tôda a meiga variedade do canto». E, depois de falar da música do discurso, conclui: «E' muito de desejar uma boa voz, mas não está em nós possuí-la; temos sômente, a possibilidade de cultivá-la e usá-la. O verdadeiro orador há de variá-la e modificá-la; há de correr tôda a escala de sons, ora intensificando-a, ora diminuindo-a».

f) Porém, de todos os escritores antigos, o que mais se alongou no assunto foi QUINTILIANO. Entra em minúcias sôbre os exercícios necessários à formação da voz, que êle deseja forte e durável. Falando a futuros atores, creio vantajoso transcrever alguns conselhos do célebre retórico, aplicáveis, em tudo, à fala no palco:

«Penso», diz êle, «que o melhor gênero de exercício da voz já formada e assentada é o que mais condiz ao fim, isto é, declamar, diariamente, como fazem os oradores; pois dêste modo, não sômente se fortalece a voz e os pulmões, como também se compõe o movimento do corpo convenientemente e acomodado à oração. As regras da pronúncia são as mesmas que as do discurso, pois, do mesmo modo que êste deve ser correto, claro, ornado, conveniente, aquela será correta, isto é, não terá vícios se a voz fôr fácil, límpida, agradável, urbana, isto é, tal, que nela não ressoe algo de rústico ou estrangeiro; e, não sem causa, o sotaque se chama grego ou bárbaro, porque pelo sotaque se distinguem os homens como as moedas pelo tinido. Daí vem o que ÊNIO louva em CETEGO quando informa que tinha a fala suave, e o que CÍCERO repreende nos que, segundo êle, não defendem, ladram».

E QUINTILIANO compendia virtudes e vícios da voz ensinando que, «antes de tudo, a voz deve ser sã», isto é, não possuir nenhum defeito; em seguida, «não ser surda, nem rude, nem pavorosa, nem dura; nem rígida, nem vaga, nem gordurosa; de outro lado, não deve ser tênue, nem vazia nem acre, nem débil,

nem mole, nem efeminada; a respiração não deve ser nem curta, nem pouco duradoura, nem difícil de renovar-se».

E acrescenta estas palavras sobre dição: «A pronúncia se á clara, primeiro se as palavras forem emitidas integralmente, sem que se devore uma parte ou se deixe outra cair, como fazem muitos, não proferindo as últimas sílabas por apoiarem no som das primeiras».

Tratando da respiração segundo as pausas, QUINTILIANO, após vários exemplos, avisa, com toda a razão: «o valor dessas pausas distintivas poderá parecer diminuta sem elas, todavia, nenhuma outra qualidade oratória subsistirá».

Seria longo citar os tópicos consagrados, por êsse mestre, á pronúncia e á respiração.

(continua no próximo número)

Do Capítulo:

A voz e a dição em teatro —

Do Livro:

Roteiros em Fonética, Fisiologia Técnica do verso e Dição — Ed. Simões.

---

## O JÓGO DRAMÁTICO, MEIO DE CULTURA HUMANA

*Parece que o caráter educativo (digamos melhor, cultural) de uma arte, reside na observância das REGRAS próprias a esta arte. Tentemos então apreciar as diferentes REGRAS do jôgo dramático:*

### REGRA DE SINCERIDADE:

*A necessidade fundamental pertinente ao jôgo dramático não é, de início, o cuidado de objetivar, de MOSTRAR o que se faz sobre o palco de uma maneira EXPLICATIVA. O primeiro cuidado de um jovem ator deve ser o de EXPERIMENTAR realmente o sentimento ou a sensação pedidos.*

### REGRA DE DOMÍNIO:

*A sinceridade não deve ser desenfreada e lançada às cegas para o desconhecido. O ator deve permanecer consciente de sua própria existência, mesmo quando adote para o jôgo dramático a forma de ser de um personagem imaginário.*

*Estas duas REGRAS essenciais necessitam evidentemente uma preparação progressiva que constitui o elemento cultural do jôgo dramático.*

*Os exercícios preparatórios para o jôgo dramático, indo do simples jôgo muscular e "esportivo" à criação de situações as mais complexas, exigindo à cada etapa sinceridade e domínio de si, obrigam o indivíduo a travar conhecimento consigo próprio. Eles lhe fazem descobrir as riquezas de sua sensibilidade e também as insuficiências de seus meios de expressão ditos "naturais".*

*O jôgo dramático quando é levado até uma realização completa, obriga o corpo e o espírito a irem até o fim do movimento, até o fim do pensamento. No curso de exercícios praticados em comum no seio de um grupo de jovens, a sensibilidade e a inteligência de cada um entram em contacto com a sensibilidade e a inteligência de todos os companheiros, de uma maneira muito mais aguda do que ao longo de uma conversa ou mesmo de uma discussão apaixonada. É o esforço de cultura não é em princípio um esforço de contacto com o mundo exterior, uma tomada de consciência do lugar que ocupamos no mundo?*

---



## SUGESTÕES PARA ALGUNS JOGOS DRAMÁTICOS

### 1 — *De observação*

- a) Com expressão corporal: O Farol  
Quatro crianças, costas com costas, giram os braços estendidos, procurando reproduzir o movimento do farol.
- b) Com expressão de sentimento: Ansiedade (Relacionado com a história "A mulher do pescador").  
Colatino saíra para pescar. Está ameaçando temporal. Martinha a espôsa, vai até a praia ver se barco está chegando. Espreita o horizonte "ansiosamente".

### 2 — *De observação vocal e expressão de sentimentos*

(Da história: "No mundo encantado do Arco-íris").

Muso conhece sete maneiras de ladrar, tôdas diferentes:

latido de raiva — contra tôdas as pessoas que entram na casa sem sua permissão;

latido-eco — quando um outro cão chama ao longe;

latido rugido — contra tôdas as coisas ameaçadoras e incompreensíveis;

latido grito de dor — quando lhe pisam a pata;

latido desejo — quando está perto da mesa em que se come alguma coisa boa sem se pensar em lhe dar sua parte;

latido nervoso — quando brinca;

latido de alegria — quando o DONO volta para casa.

O latino contra o arco-íris é metade desejo, metade nervoso. Bastante forte e, sobretudo, sêco!

### 3 — *Jogos de Reflexo*

(Relacionada com a história "A Viagem do Sol")

Por meio de atitudes corporais, exprimir o que sugerem certas palavras. Alinhar uns seis ou oito alunos. Dizer uma palavra, em seguida dar um sinal (bater num pandeiro, tamborim, etc. Os alunos devem tomar imediatamente uma atitude expressando a idéia, o sentimento, o ato, a personagem ou o objeto designado. Outro sinal e voltam todos à posição inicial. Terceiro sinal: outra interpretação. quarto sinal, volta à primeira posição e assim por diante. Este jôgo deve ser executado em ritmo rápido e certo, sem hesitação. Deve preparar-se de antemão a seqüência para as palavras. Podem escolher-se palavras que se relacionem com uma mesma idéia. Exemplo: mar, navio, farol, ondas, remar, pescador, peixe, concha, sol.

Cena da história: "A princesinha Astil".

Marina imagina um jeito de impedir que Astil vá ao baile. Aproveitando-se da ausência da irmã, Marina vai ao quarto, apanha o vestido de Astil que está sobre a cama atira-o ao chão, sapateia em cima dele e afinal joga-o à "lareira".

Satisfeita, a mocinha retira-se às gargalhadas.

Aproxima-se a hora da festa. As duas moças correm para o quarto de vestir. Marina apanha seu vestido e se apronta rapidamente. Astil espantada, verifica que seu belo vestido de baile havia desaparecido. Desorientada procura-o por toda a parte. Enquanto isso, Marina mira-se e remira-se no espelho, entusiasmada.

Astil, aflita, faz menção de pedir auxílio à irmã. Marina, indiferente, volta-lhe as costas e sai correndo.

Astil, compreendendo que não poderá ir ao baile, cai em prantos, desesperadamente.

Cena da história "A princesinha Astil"

O baile, animadíssimo, já ia em meio. De repente, uma estranha melodia faz-se ouvir: milhares de pássaros, gorgendo anunciam que vem chegando alguém.

(Sonoplastia: um grupo de crianças imita o gorgoio dos pássaros).

Todos correm às janelas do "pálacio".

Um momento após, a linda Astil, deslumbrante em seu vestido branco, bordado a prata, surge à entrada do salão. Todos os olhares se voltam para ela. O príncipe Marcelo recebe a nova convidada fazendo uma reverência. O príncipe a conduz para o centro do salão. Nesse momento, a "orquestra" começa a tocar uma valsa.

(Sonoplastia: um grupo de alunos reproduz os movimentos dos diversos instrumentos de uma orquestra, conduzidos por um "maestro". Outro grupo canta uma valsa).

O príncipe convida Astil para dançar.

Os convidados assistem, curiosos.

Marina, horrorizada, reconhece a irmã.

Em dado momento, Marcelo, oferecendo o braço à Astil, sai conduzindo-a para o "terraço".

Marina, furiosa retira-se apressadamente.

Os convidados, encantados, acompanham o jovem par, enquanto os últimos compassos da valsa se fazem ouvir.

Cena da história: "O Coelho Retratista".

A beira da estrada, ao lado de uma "árvore", o "Coelho" está pintando um quadro. Um ventinho agradável sacode de leve as "florezinhas do campo" (meninas sentadas no chão, balançando-se) e um "sol" risonho brilha no céu. Lá longe, na curva da estrada vem surgindo um vulto pesado pulando: é o "Sapo". Vem alegre, vem feliz. Encarando o sol, pensa: "Como está lindo o sol!".

De repente, descobre o coelho pintor.

O sapo, encantado com a pintura, logo pede ao coelho para fazer o seu retrato. Combinado o preço começam a trabalhar. O sapo faz várias poses, enquanto o coelho balança a cabeça. Afinal o "Coelho" concorda com a pose "de mão na cintura" e começa a pintar. Terminando o trabalho o sapo, examinando atentamente o quadro, reclama: o retrato não se parece com ele. Recusa-se a pagar. Discutem. O sapo resolve chamar os "colegas".

A saparia, chamada para decidir sobre a contenda, divide-se em dois grandes grupos. Um acha que compromisso é coisa sagrada. O outro acha que o retrato, tendo desagradado ao modelo, não deve ser pago.

- Paga, diz o primeiro grupo.
- Não paga! responde o segundo.
- Paga!
- Não paga!

E assim continuam por muito tempo.

O “sol” vai declinando no “horizonte”. As “flôrezinhas do campo” começam a “murchar”.

O coelho recolhe o seu material e sai.

E a saparia continua:

- Paga!
- Não paga!

Milhares de “estrêlas” cintilam no céu.

A “lua cheia” está agora bem alta. “Empalidecem” as estrêlas.

E a saparia exausta continua murmurando (— paga! — não paga!) até cair adormecida.

NOTA: — A primeira parte desta cena deverá ser representada bem rapidamente e apenas em mimica. A segunda parte mais lentamente, acrescida de expressão oral.

*Ophélia Santos*

(Do boletim do “Setor de Bibliotecas e Auditórios”)



«Sim, estou satisfeito. Então, por que meu coração está triste? E' estranho: lamento que ninguém tenha distinguido o personagem honesto da minha peça: sim, porque havia ali, em todo o decorrer da ação, um personagem honesto e puro: o riso... O riso é mais carregado de sentido, mais profundo do que se pensa. Não o riso provocado por uma excitação momentânea, uma disposição amarga, mórbida do caráter; nem o riso leve das distrações fúteis; mas o riso que jorra da sua fonte eterna; a natureza luminosa do homem; um riso que vai ao fundo das coisas... As profundezas de um riso frio podem esconder as ardentes faíscas de um amor eterno e poderoso... Até aqueles que não têm medo de nada no mundo, temem o riso. Se uma alma fundamentalmente boa conhece um riso claro e bondoso».

Gogol — «Saída de Teatro»

# RESPIRAÇÃO

A respiração com seus dois tempos (expiração e inspiração) dá largueza e ritmo ao gesto. Num movimento deve-se respirar como se respira uma frase.

A respiração permite sustentar uma expressão, respeitando os momentos de repouso e de movimentação. A respiração conduz o gesto.

Respiro. A caixa torácica enche-se de ar, o braço eleva-se, inclina-se para frente, pego uma bola no chão. A caixa torácica torna a se fechar, expiro.

É também um fator de calma, como o relaxamento. A justeza de um gesto depende da respiração certa. Sem isso, haverá desordem.

- 1 — Encadear movimentos naturais (improvisações sobre temas da vida cotidiana); respirar respeitando o sentido do gesto (extensão, inspiração — flexão inspiratória). Ex.: sentar-se, deitar-se de costas, andar de joelhos, levantar-se, olhar para o chão, erguer uma bola do chão, colocá-la numa prateleira, etc...)

Numa movimentação forte (levantar um peso, por exemplo) há o bloqueio da respiração para que a caixa torácica ofereça ponto de apoio sólido aos músculos que estão agindo.

Tente, a título de experiência, levantar um peso, inspirando. O corpo se desequilibrará.

**EXERCÍCIO:** Em posição de afastamento. Inspiração, "bloqueamento" da respiração, movimento (um sóco de box, por ex.), expiração.

Há três modalidades de respiração.

- a) A respiração abdominal que é a de hábito nas crianças.
- b) A respiração torácica alta, própria às mulheres.
- c) É a respiração média, própria aos homens. Deve-se utilizar esses três registros e saber aproveitá-los ao máximo, para oferecer a expressão um campo vasto. Veremos, mais tarde, que a respiração muda conforme a emoção.

## OUTRO EXERCÍCIO

- 1 — Deitado de costas, respiração abdominal. O abdômen se enche e se esvazia sem ser forçado, por contrações musculares abdominais. O peito permanece num mesmo plano.
- 2 — Ainda deitado de costas, respiração alta, abdômen imóvel: o peito eleva-se e lentamente se abaixa.
- 3 — De pé. Inspiração abdominal — “bloqueamento” da respiração; fazer passar o ar, do abdômen ao peito, por contração do diafragma (que o faz desenvolver, num certo sentido).  
Respirar pelo nariz, em todos êsses exercícios.

## APLICAÇÃO

A respiração é influenciada pela emoção. Uma respiração calma é além de tudo ventral; quanto mais está o indivíduo emocionado, mais sua respiração está no *alto*. A emoção interrompe a palavra, impede a respiração. É por isso que a fim de se retomar a calma, faz-se expirações lentas e prolongadas. Isto é muito importante para o ator. Bem educada, a respiração poderá servir à seus sentimentos. Ajudará a transmiti-los com maior precisão. Palavra e gesto serão facilitados.

- 1 — Caminhar, voltar-se bruscamente, a um dado sinal de surpresa (controlar a respiração: inspiração rápida pela boca). Em seguida, alívio: expiração.
- 2 — Um homem está sendo perseguido e se esconde no alpendre de uma casa. Vê passar os perseguidores. Se a emoção é sentida, a respiração é expressiva. Mas é bom controlá-la e usá-la da melhor forma possível, não esquecendo que é um exercício. A respiração é rápida e pouco profunda e chega quase no instante em que os perseguidores passam em frente ao homem.
- 3 — Um homem cansado após uma longa caminhada, levanta-se penosamente. Cada *inspiração* o ajudará a subir um pouco mais alto. Cada *expiração* o estabilizará em sua posição.  
Por-se-á de pé em dez *respirações*.

## RITMO

Estar de acordo com o que se faz. Encontrar seu personagem. Deixar à expressão tempo para agir, sem se deixar levar por ela. Saber colocar os gestos no *tempo*. Isto significa dar *ritmo*. Sentir o público e estar no mesmo ritmo que êle. “Comunhão”.

Discussões nascem entre dois interlocutores, sem que possam chegar a um acordo. Falam duas línguas diferentes: estão em dois ritmos diversos.

O ator deve apreender o ritmo de seu personagem, em relação com o ritmo da obra, da qual êle é o intérprete. Deve impor êsse ritmo ao público, levando-o a vivê-lo com êle. Da mesma forma que um chefe primitivo bate um quarto de hora o “tam-tam”, antes de convencer sua tribo. O ator deve ser bastante maleável, a fim de se adaptar aos diversos ritmos. (Por exemplo: o de um velho, o de um adolescente) O ator ruim é sempre êle mesmo. Não consegue penetrar-se de um ritmo que não seja o seu próprio.

## EXERCÍCIOS

- 1 — De pé, respirar normalmente sem esforço e caminhar num dado
- a) 2 passos — Uma inspiração; 2 passos — Uma expiração.
  - b) 1 passo — Uma inspiração; 2 passos — Uma expiração.
  - c) 1 passo — Uma inspiração e 1 passo — Uma expiração.

Passar de uma para outra dessas marchas, fixando a atenção nas passagens que devem ser bem encadeadas.

- 2 — Num círculo, estando todos em pé, um aluno dá o *ritmo* (batendo uma mão na outra) e outros o repetem.
- a) A principio todos juntos. Devem ser observadas as diferenças. Uns mais atrás, outros mais avançados.
  - b) Um por um, encadeados, sem que o ritmo seja mudado.
  - c) Um por um, deixando entre cada um, um momento de silêncio igual ao ritmo dado.
  - d) O mesmo exercício, com batidas de pé.

- 3 — Em círculo, um aluno, imóvel no centro, dá um ritmo (batendo com as mãos). Os outros se voltam, andando ou correndo, num ritmo dado.

## APLICAÇÃO

O ritmo está sempre presente. É difícil controlá-lo com precisão. A medida musical é apenas uma ajuda, um meio simples de controle. É preciso que cada um encontre o sentido d'ele, pessoalmente. Conseguimos isso, tanto observando como praticando êsses exercícios.

- 1 — *Improvisar um tema.* Ex.: O homem que em sua própria casa, instala-se na biblioteca, consultando um livro. Um aluno faz o exercício, enquanto um outro com um tambor, tenta seguir o ritmo do improvisador. Inversamente, o improvisador segue o ritmo impôsto pelo tocador. Êsse exercício é interessante para desenvolver mais ainda do que o sentido rítmico, o contacto entre dois indivíduos.

JACQUES LECOQ



## A F O R I S M A S

Extraídos de uma brochura publicada em 1872 por Justin Bellanger que foi diretor da Comédie Française.

\* \* \*

Falar com naturalidade quando exprimimos um pensamento aprendido é reproduzir por imitação o que fazemos instintivamente quando exprimimos nosso próprio pensamento.

\* \* \*

Dizer corretamente, é pensar corretamente; como escrever bem é pensar bem.

\* \* \*

Há pessoas que escolheram o teatro por preguiça e falta de ocupação, na esperança de que a vida de ator consistisse em não fazer nada e em receber «bravos». Há outros que se fazem atôres para viver com atrizes. **ALGUNS ESCOLHERAM ESTA ARTE POR AMOR.**

\* \* \*

O primeiro passo para inventar é aprender; e antes de pensar em ultrapassar os outros é preciso ir tão longe quanto êles.

\* \* \*

Quanto mais meu papel me aborrece melhor eu o represento. Sou forçado a estudá-lo mais.

\* \* \*

O trabalho do ator é o ensaio; a representação seu «relaxamento».

\* \* \*

Em cena o mais difícil não é saber falar, é saber calar-se. Representa-se falando e escutando alternadamente. Não se pode falar sem representar mas pode-se representar sem falar.

\* \* \*

O efeito que produz aquêle que fala depende menos da maneira pelo qual êle diz do que da fisionomia de quem escuta.

\* \* \*

Há nas artes um reduzido número de pessoas que não estão convencidas de sua superioridade sôbre tôdas as outras. São as que têm talento.

\* \* \*

Parece que de tôdas as artes o teatro seja a que deveria exigir conhecimentos os mais variados, senão os mais profundos.

\* \* \*

Há, com certeza, atôres, bem ruins. Mas o que é surpreendente, é observar que diante de um certo público não são êles os que têm menos sucesso. Os aplausos que êles colhem deveriam fazer refletir os estadistas sôbre a lógica do sufrágio universal.

\* \* \*

# O QUE VAMOS REPRESENTAR

A A L M A N J A R R A

(Arthur Azevedo)

— PEÇA EM DOIS ATOS —

**ENRÊDO** — Ribeiro, burguês abastado, quer obrigar sua filha Belinha a fazer um casamento de conveniência, apesar da resistência desta e da opinião em contrário de amigos e familiares. E', porém, dissuadido de seu propósito, ao verificar que a respeitável esposa de seu amigo Macedo, que também fizera um casamento de conveniência, recebe em casa o namorado que, por vêzes, «é obrigado a esconder-se no guarda-vestido», (Almanjarra).

**MORAL** — «Os casamentos de conveniência são sempre muito inconvenientes».

**PERSONAGENS:** — Ribeiro — meia-idade, autoritário, porém, amável;

Joana — mulher de Ribeiro, mãe carinhosa;

Belinha — ingênua;

Ernesto — galã fim de século;

Rosália — jovem elegante — dona de seu nariz;

Macedo — comerciante, meia-idade, figura pesada.

**CENÁRIO** — 1º ato — Sala de visitas em casa de Ribeiro.

2º ato — Sala de visitas em casa de Macedo. O problema da almanjarra pode ser resolvido com um armário, apenas sugerido, feito com ripas de madeira.

**QUEM PODE MONTAR** — grupos amadores em geral.

**PÚBLICO** — Todos.

Beatriz Segall

## O J U B I L E U

ANTON TCHEKHOV

Tradução: Brutus Pedreira e Eugênio Kusnet

**Resumo:** Andrei Andreievitch Chiputchin, diretor do «Banco Sociedade de Crédito Mútuo» está comemorando o seu jubileu; a qualquer momento vai entrar em sua sala a «delegação dos acionistas», ponto alto da celebração. Durante essa espera, Chiputchin é perturbado pelo mau-humor de seu velho contador Kusmá (que odeia tôdas as mulheres) e pela frivolidade e excessiva exuberância de sua esposa Tatiana. A um dado momento entra na sala uma obsecada «esposa de escriturário» que veio pedir ao diretor do Banco um auxílio relacionado ao salário de seu marido, funcionário de uma repartição qualquer. A ação precipita-se, quando o velho Kusmá se descontrola e persegue as duas mulheres com sérias intenções de estrangulamento, mas a maior vítima é Chiputchin, que vendo a sua festa destruída, põe-se delirantemente a declamar frases célebres enquanto a «delegação dos acionistas» lhe presta a tão esperada homenagem pela comemoração do jubileu.

**Gênero:** Comédia (brincadeira em um ato)

**Cenário:** Realista: um escritório de uma repartição bancária.

**Figurinos:** Muito importante marcar a diferença social dos personagens

**Época:** 1890.

**Ação:** Uma grande cidade da Rússia.

**NOTA:** Deve-se notar no cenário e figurinos uma total influência da moda europeia.



**Personagens:**

Andrei Andreievitch Chiputchin — diretor do banco, meia-idade, vaidoso, frágil, presumido e afetado.

Tatiana — (sua mulher) 25 anos, atraente, desembaraçada e tagarela.

Kusmá Nikolaievitch Hirin — velho funcionário, mal-humorado, decente

Nastassia Mertchutkina — velha, casada com um escriturário, maneiras simples mas enérgicas e determinadas.

Acionistas

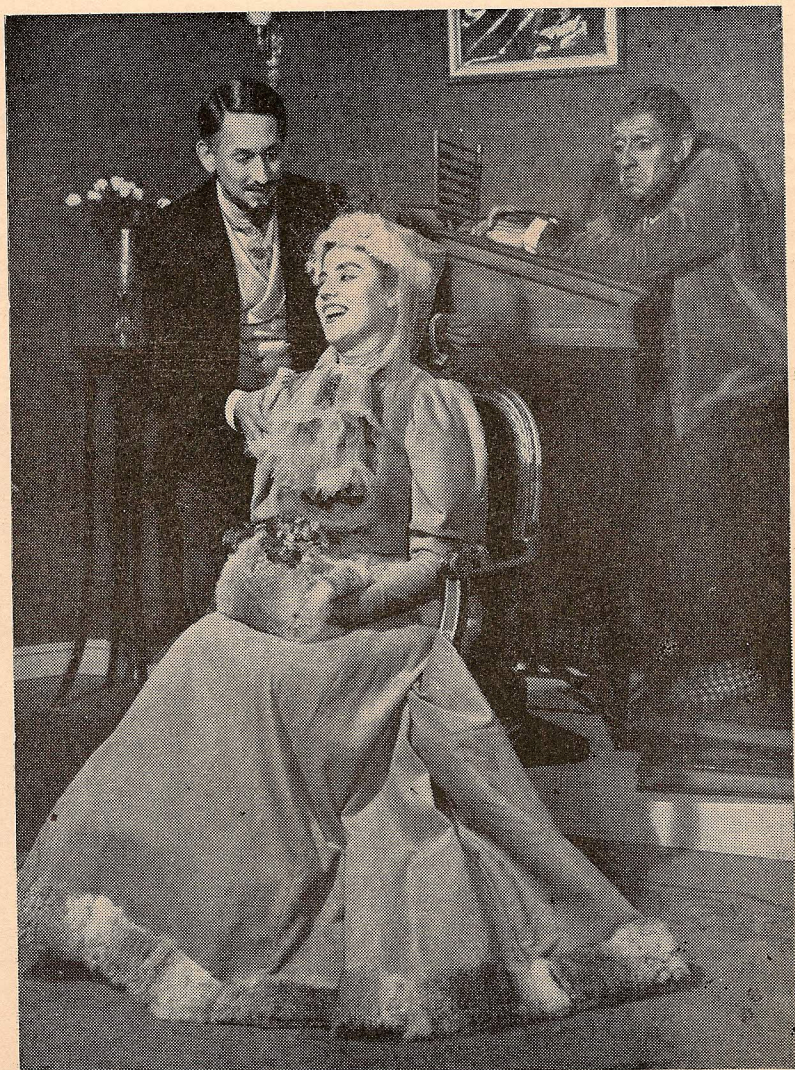
Empregados do banco

**Características:** A construção rítmica do espetáculo é de suma importância; o diretor deve conseguir um «crescendo» de saturação que justifique a cena final da peça. Marcar bastante o contraste entre o temperamento dos quatro personagens e a razão pela qual eles se perturbam mutuamente. Procurar (e isto é o mais difícil) envolver a peça com a atmosfera característica de Tchekhov: intimidade, sutileza na parte humorística e humanidade. A leitura dos contos de Tchekhov pode favorecer esta procura.

**Quem pode montar?** Grupos amadores com certa experiência.

**Público** — Todos.

**Rubem Correa**



## «O MATRIMÔNIO» DE GOGOL

**RESUMO:** — Ivan Kuzmitch Podkolioussin deseja casar-se, e apesar de não estar ainda inteiramente decidido, encarrega a casamenteira profissional Fiokla de arranjar-lhe uma noiva. Por outro lado, a jovem Agafia Tikhonovna também deseja casar-se e contrata Fiokla para tomar as devidas providências. Fiokla consegue reunir vários candidatos à mão de Agafia, entre estes Podkolioussin, cujas chances não parecem muito fortes, por ser êle o mais hesitante de todos. Surge, então, um amigo de Podkolioussin, Ilya Formitch Kotchkariou, que resolve impor a candidatura do seu amigo, derrotando a todos os outros pretendentes, e transpondo também o obstáculo mais difícil: a indecisão do próprio Podkolioussin. Agindo com uma malícia diabólica, Kotchkariou consegue alcançar o seu objetivo, mas no último momento, pouco antes de seguir para a igreja, o noivo, apavorado diante de uma decisão tão grave, foge pela janela.

**IDEIA e TOM:** — É uma **comédia de costumes**, talvez a primeira da literatura russa. Gogol faz desfilar diante do público uma série de **tipos representativos** — fortemente satirizados, mas nem por isso menos verdadeiros — da pequena burguesia de São Petersburgo: funcionários, comerciantes, oficiais aposentados, etc. (A anotar: a importância que os personagens dão a títulos e cargos: conselheiro titular, funcionário da chancelaria, tenente da reserva, etc.).

O próprio autor designou a peça como «**dois atos absolutamente inverossímeis**». Este subtítulo prova que seria um erro procurarmos na construção da peça bem como no raciocínio e na ação dos personagens um desenvolvimento perfeitamente lógico: o «non-sens» impera do início até o fim. Esta falta voluntária de motivação e seqüência lógica confere ao diretor uma espécie de «poderes especiais» para explorar com muita liberdade os contrastes e as possibilidades cômicas da peça, que são imensas. Todavia, cuidado com o perigo de excessos que podem conduzir à «chanchada». Não se deve nunca perder de vista o fundo humano da peça e o amor que Gogol dedica aos seus personagens.

**PERSONAGENS:** — É uma humanidade grotesca, medíocre, profundamente cômica na sua mediocridade. Mas a comicidade não deve excluir a emoção, a piedade. Cada personagem deixa sentir, no decorrer da ação, alguma frustração, algum sofrimento, que podem parecer absurdos, mas que devem comover o espectador.

**Podkolioussin:** Funcionário, escravo da rotina, já com indícios de algumas manias características de um solteiro. Indeciso, sente-se apavorado diante de qualquer iniciativa a ser tomada.

**Kotchkariou:** Muito mais fino do que os outros personagens, provavelmente de um nível social algo superior, em todo caso mais inteligente, mais elegante. Cheio de vida, de temperamento, de malícia, sempre capaz de inventar na hora certa um ardil para impor-se. Gosta de fingir, de «representar», e o faz com bastante categoria para convencer a todos os outros.

**Fiokla:** Casamenteira profissional, tipo popular, mentalidade comercial, objetiva; tagarela, gosta de contar vantagens.

**Agafia:** Mocinha de 27 anos, ingênua, apalermada; vive sonhando com o seu príncipe encantado de uma maneira tão intensa que consegue identificá-lo com o mais do que prosaico Podkolioussin quando êste se apresenta. Não conhece nada da vida senão através de romances sentimentais e baratos, cujos termos emprega frequentemente. De acôrdo com a descrição do autor, é «bem rechonchuda» de corpo, e a sua mentalidade também é bastante leda, plácida, de pouca vivacidade.

**Arina Panteleievna:** Tia de Agafia, velha camponesa, cuja mentalidade prosaica e não desprovida de um certo bom-senso contrasta com o espírito romanesco da sobrinha; Arina estima que os comerciantes dão os melhores maridos, enquanto Agafia faz questão de casar-se com um nobre.

**OS PRETENDENTES:** «Omellete» Funcionário, homem gordo, forte e violento. Muito preocupado com o dote da noiva. Desconsolado pelo fato de se chamar «Omellete».

**Anutchkin:** Homem magro, fino, tem a obsessão das «belas maneiras da alta sociedade» e faz questão absoluta que a sua noiva fale francês, apesar d'êle próprio não conhecer êste idioma.

**Jevakin:** Tenente reformado da marinha. Homem pobre («como única mobília dispõe apenas do cachimbo») mas vaidoso, adora contar vantagem para valorizar-se diante dos outros, e quando começa a se empolgar com as suas próprias histórias, mente de uma maneira desbravada. Já tentou a sorte com 17 noivas, sempre com um resultado desastroso, o que êle acha incompreensível, já que se considera um Dom Juan irresistível.

**Starikov:** Comerciante, e por conseguinte o candidato preferido pela tia de Agafia. Homem simples e rude.

**Duniachka:** Criada de Agafia.

**Stipan:** Criado de Podkoliossin.

**ÉPOCA:** 1825

**LOCAL:** São Petersburgo.

**CENÁRIOS:** Dois cenários: quarto de Podkoliossin (primeira cena do primeiro ato) e quarto de Agafia (segunda cena do primeiro ato, e todo o segundo ato).

A dificuldade técnica consiste no fato da mudança do cenário ser feita não no intervalo do primeiro para o segundo ato, mas entre o primeiro e o segundo quadro do primeiro ato; esta mudança deve portanto ser a mais rápida possível.

Os cenários podem ser realistas ou estilizados, conforme o tom imprimido pelo diretor ao espetáculo. O tom estilizado parece-nos, pessoalmente, mais aconselhável.

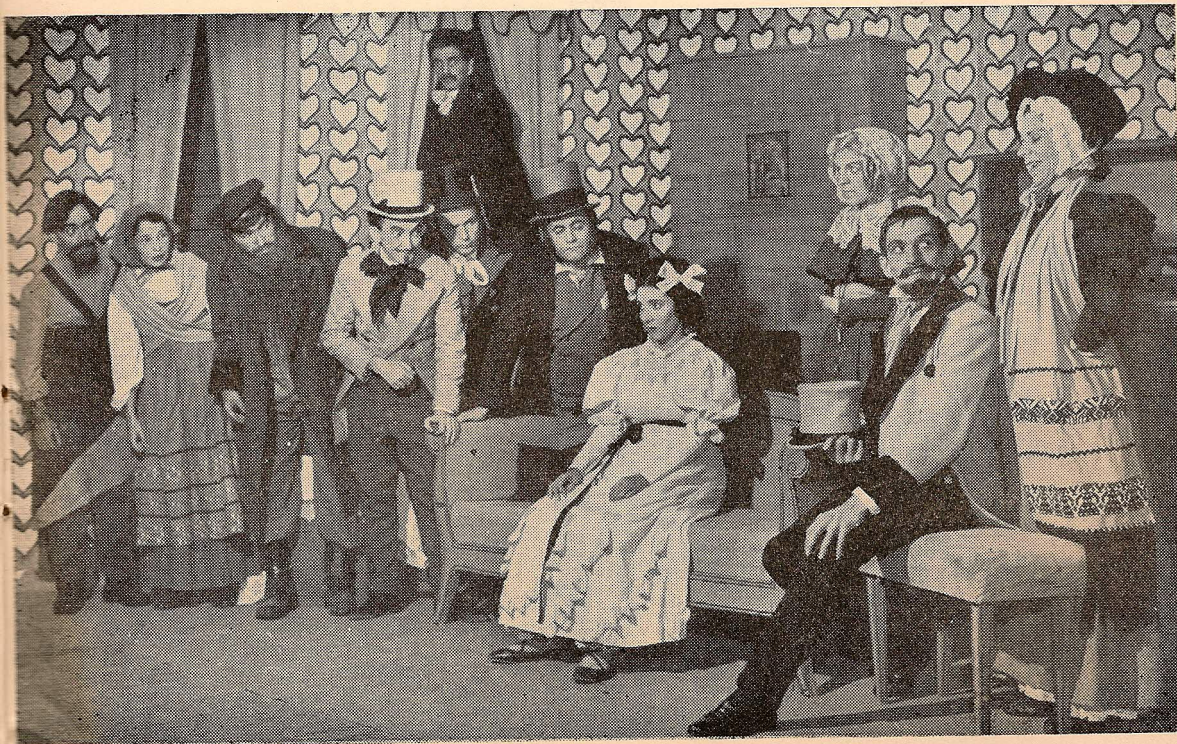
**ROUPAS:** Da época, devendo sublinhar o tipo físico de cada personagem

**CARACTERIZAÇÕES:** Particularmente importantes.

**CORTES:** Aconselhamos alguns cortes, devido a um certo excesso de repetições no texto.

**QUEM PODE LEVAR:** Amadores com bastante experiência.

Y. Michalski



Resumo  
K. MURTINHO

Esse período foi conhecido como «Período da Restauração».

COLORIDO:

**Para as mulheres:** — as cores preferidas eram as claras, principalmente o branco. O vestido de noiva de cor branca parece ter a sua origem nesse tempo.

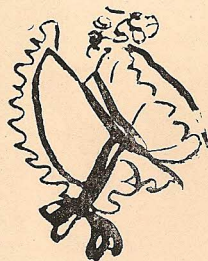
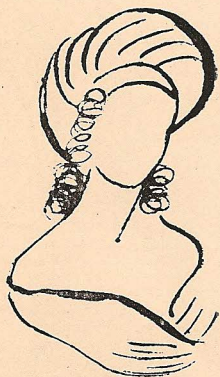
**Para os homens:** Jaquetas azuis, castanhas, de gola de veludo e botões de madrepérola, dourados ou prateados. As sobrecasacas e os sobretudos tinham também, às vézes, golas cinzas, castanhas, azuis ou verde-bronzeado. As gravatas de cetim preto, seda branca, ou muito coloridas em seda estampadas com figuras.

TECIDOS:

**Para as mulheres:** batistas, percales e toda espécie de algodões. Para à noite, mousselines, sedas e filós. Quanto à lã só foi usada nos vestidos, por volta de 1828. Havia tecidos listrados, cutros em xadrez.

**Para os homens:** colêtes de seda de cor brilhante, de veludo ou de fustão listrado.

Redingotes de alpaca, calças de nanquim (fazenda antiga) fustão ou veludo «cô-telé» branco. E também a lã, e algodões pesados.



## OS HOMENS

As cartolas aumentavam de diâmetro na parte superior. Eram bem altas, de feltro castor, de sêda ou de castor brilhante. Podiam ser em branco ou em cinza também.

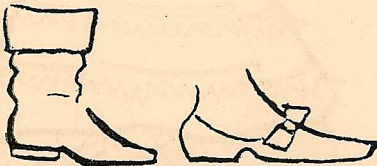
Os cabelos moderadamente curtos, lisos ou em cachos laterais. Bigodes — barbas a Van Dyck — Suíças.

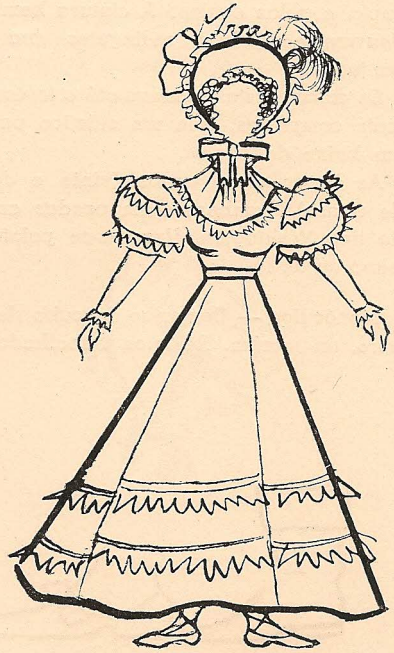
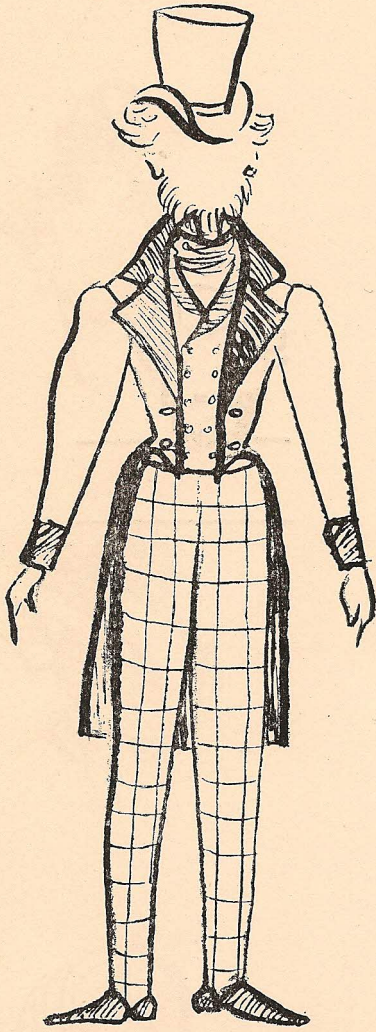
Os colêtes e sobrecasacas com abotoação dupla e golas chales. A cintura bem justa. Usavam-se também redingotes (na altura do joelho).

As calças justas, usadas até o tornozelo ou mais compridas, com um elástico passando em baixo das botas.

As botas eram curtas (vinte e dois cm de altura). Também eram usadas as botas do tipo Wellington. Usavam-se polainas de pano ou de lã.

Monóculos — Bengalas de cabo de prata, ouro, ou marfim. Relógios trabalhados.





## AS MULHERES

Os chapéus, de material e formas diferentes em palha, sêda, veludo e feltro, eram forrados de tafetá. Os enfeites eram de plumas, fitas e flôres. Alguns chapéus levavam dois ou três dêsses enfeites ao mesmo tempo. As toucas eram muito usadas, em vários formatos.

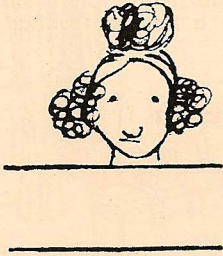
As toucas de renda eram usadas em baixo dos chapéus. Usavam-se também turbantes.

Os cabelos eram levantados no nuca e muito altos em cima da cabeça, lembrando um pente espanhol. Grupos de cachos laterais completavam êsse penteado. Também as tranças, levantadas na cabeça. À noite usavam-se flôres como enfeites de cabeça.

A linha das saias era em sino. As saias eram compridas, deixando ver as sapatilhas sem salto, prêsas com fitas trançadas. O salto alto só apareceu por volta de 1830.

A cintura um pouco mais curta que a normal.

Os ombros dos vestidos mais largos, com mangas bem armadas, compridas, curtas, do tipo presunto, ou do tipo pagode (alternando a manga justa com a manga franzida).



Anáguas e camisas muito enfeitadas de rendas e bordados.

Usava-se muito o corpo do vestido de uma côr e a saia de outra, para acentuar a linha da moda. E também boleros curtos. Os enfeites dos vestidos variavam dos babados numerosos com ponta recortada, a laços, drapês pequenos, flôres, franzidos, ruches e barras.

Usavam-se redingotes de veludo que, quando forrados de pele chamavam-se peliças.

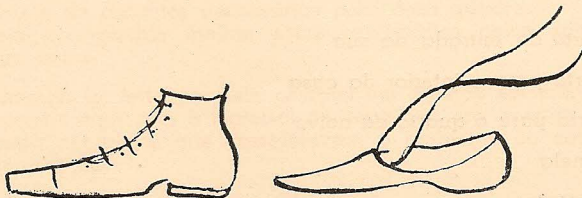
Os chales eram os preferidos das mulheres.

Havia de tudo: em filô, em renda, em sêda em lã fina (cachemir), listrados ou em côres fortes, sendo o vermelho o mais usado.

Nas jóias os camafêus eram os mais usados. Mas as pérolas e as granadas tinham grande preferência para os colares, broches, anéis, e fivelas enfeitadas nos cintos.

As sombrinhas de todos os feitios eram usadas, mas sobretudo as pequenas sombrinhas de cabo articulado, para os passeios.

As mulheres usavam lenços na mão. E a noite, nos saraus, leques ou «bouquets» de flôres.



## NOTA SÔBRE OS CENÁRIOS DE «O MATRIMÔNIO» DE GOGOL

O «O Matrimônio» de Gogol apresentou para nós um problema de mudança rápida de cenários em um palco relativamente pequeno e sem recursos de maquinaria.

No princípio do primeiro ato a ação passa de um quarto para uma sala de visitas. Para não haver uma queda de ritmo no espetáculo esta mudança tem de ser rápida.

Em colaboração estreita com o diretor do espetáculo (Maria Clara Machado) procuramos conjugar os elementos dos dois cenários a fim de facilitar a mutação.

Vimos que eram indispensáveis no primeiro cenário (fig. 1):

- a) uma porta de entrada da rua
- b) uma porta para o interior da casa
- c) uma cama
- d) uma mesa
- e) um assento
- f) móveis e acessórios que caracterizassem o ambiente.

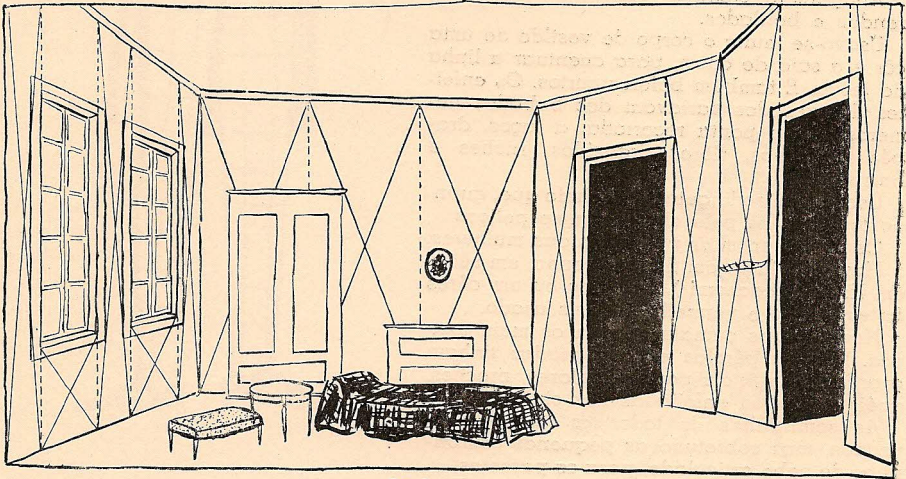


FIG. 1

Para o segundo cenário (fig. 2):

- a) uma porta de entrada da rua
- b) uma porta para o interior da casa
- c) uma porta para o quarto da noiva
- d) uma janela
- e) nove assentos.



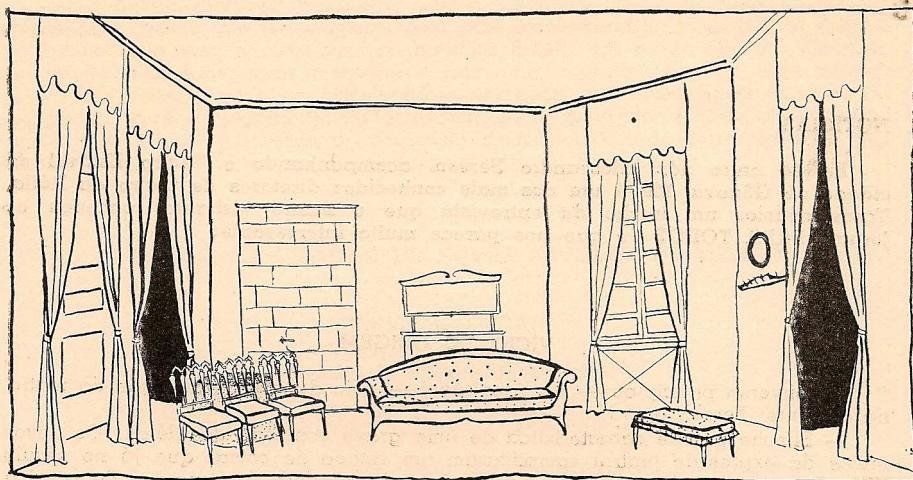


FIG. 2

Analisando-se as figuras 1 e 2 poder-se-á ver de que maneira foram harmonizadas as exigências dos dois cenários em relação às portas e janelas: as duas janelas do quarto transformam-se nas portas para o quarto da noiva e para o interior da casa; a porta de entrada da rua do primeiro cenário transforma-se na janela do segundo.

Esta transformação de portas em janelas ou vice-versa faz-se pela colocação ou retirada dos peitoris que são construídos de maneira a encaixar perfeitamente no vão das portas.

O primeiro cenário é armado sobre o segundo e preso por pequenos ganchos.

Na figura 1 marcamos com as diagonais os trainéis que são removidos para a mudança. Na figura 2 está marcado da mesma forma o elemento que é colocado.

A parte superior das portas e janelas, que são fixos e pertencem ao primeiro cenário, ficam escondidos pelas sanefas das cortinas do segundo cenário.

Procuramos também a adaptação dos móveis, o que trouxe economia de tempo, visto que assim os mesmos não teriam de ser retirados de cena.

Assim, o guarda-roupa foi pintado nas costas como uma lareira de pedra. A cômoda pelo acréscimo de uma prateleira transforma-se num «etagère». A mesa é coberta com uma toalha que a cobre inteiramente. O banco é forrado com uma capa igual ao estôfo dos demais móveis da sala.

O mesmo cabide serve aos dois cenários, assim como o quadro que fica acima da cômoda no primeiro cenário é o espelho que está por cima do cabide no segundo; são duas molduras iguais pregadas uma no outra: de um lado põe-se o quadro e do outro o espelho.

A cama do primeiro cenário é o sofá do segundo: o encosto abaixa por meio de dobradiças e um dos braços é removível. Com a colcha que o cobre inteiramente, o sofá transforma-se na cama que é indispensável ao primeiro quadro.

Os móveis para serem assim adaptados tiveram de ser construídos especialmente e o foram dentro da linha do espetáculo (farsa estilizada), o que facilitou a sua construção, visto que não houve preocupação de realismo.

Na mudança para o segundo cenário entravam apenas 3 cadeiras que completavam o número de assentos necessários para esse quadro.

Poder-se-á acompanhar melhor estas explicações pelos dois «croquis» que ilustram estas notas.

Essa mudança foi feita por seis pessoas em apenas um minuto e meio.

Não contamos aqui com o material de cena que era apenas de uso exclusivo dentro de cada cenário e que completavam o ambiente ou satisfaziam as exigências de marcação.

## NOTÍCIAS

Estêve entre nós, Alessandro Fersen, acompanhando o Teatro Estável da cidade de Gênova. Ele é um dos mais conhecidos diretores de teatro da Itália. Transcrevemos um trecho da entrevista que o ilustre visitante concedeu ao jornal «PARA TODOS» e que nos parece muito interessante:

### VICIO DE ORIGEM

A conversa principiou — era inevitável — pelo debate da situação do teatro, no ocidente; Fersen opina:

— Ela me parece característica de uma grave confusão de idéias. Os novos meios de expressão teatral complicaram um estado de coisas que já no século XIX não era claro. Entendo que cada atividade criadora tem sua função precisa e seus meios expressionais; não lhe é lícito usurpar meios e função próprios de outra. Assim, por exemplo, no campo literário, a poesia nasce como poesia e não se pode imaginá-la traduzindo-se em narrativa ou romance. Se tivesse que situar este ponto de vista mediante uma equação extremamente esquemática e simplista, eu diria que, nos domínios do espetáculo, a poesia está para o teatro como o romance para o cinema.

E logo, detalhando melhor seu pensamento:

— O teatro, em síntese, é uma vocação específica da natureza humana que se diferencia de outras atividades criadoras; se o cinema se atém à narração e à descrição, o teatro, pelo contrário, baseia-se na evocação e na sugestão. O espetáculo teatral tem suas matérias e suas leis; não pode invadir impunemente o território do cinema ou da televisão. Atualmente, assistimos com freqüência a passagens impensadas e superficiais do teatro ao cinema e vice-versa; trata-se do fenômeno a que já tive a oportunidade de denominar de ambigüidade teatral. Colocado no plano da narrativa, o teatro encontra-se em inferioridade absoluta relativamente às possibilidades bem mais largas do cinema. E ao mesmo tempo que trai sua vocação originárias, tenta em vão atender às exigências dos espectadores modernos, no campo da narração e da descrição.

A título de síntese, Fersen fez questão de frisar:

— Somente o retorno a sua vocação nativa restituirá ao teatro sua função e sua grandeza no seio da civilização moderna.

### PROBLEMAS BRASILEIROS

O repórter interrogou o diretor italiano a respeito das impressões que levava do Brasil, rogando-lhe, porém, que passasse por cima dos elogios habituais de hóspede e hospedeiro.

— Precisando, em uma frase — respondeu êle — a rica e complexa idéia que seu país me suscitou, nestes poucos dias de estada, devo dizer que o que mais me atingiu foi a coexistência viva e presente de distâncias psicológicas de milênios. Tipos de mentalidade ainda pré-lógica e mística existem a lado de mentalidade mais tecnológica do mundo moderno. Creio que uma das coisas fundamentais do Brasil consiste em criar uma ponte entre essas preciosas forças originais e seu desenvolvimento psicológico e social de nação moderna. Seria um grave pecado se este país se mimetizasse em uma civilização padronizada do tipo técnico. Parece-me, assim, que um dos problemas apaixonantes da vida brasileira deve ser o da afirmação definitiva de uma personalidade nacional.

Fersen manteve contato, apesar do tempo escasso que passou entre nós, com várias manifestações típicas de ordem cultural, acrescentando:

— O ilustre etnólogo brasileiro Edison Carneiro, ao qual devo muito do crescente interesse que me desperta este país extraordinário, falou-me da defesa do folclore que vem se organizando hoje no Brasil, em bases oficiais. Trata-se de um trabalho tanto mais meritório e relevante, quanto delicado: toda defesa de folclore corre o risco de transformá-lo em peça de museu e de privá-lo de sua função viva e fecundante. Pude deduzir, pelas palavras de Edison Carneiro, que os brasileiros vêm tendo o necessário cuidado a fim de evitar este perigo, rendendo um valioso serviço à existência espiritual do Brasil.

## O PERIGO NA CRIAÇÃO DE NOVAS ESCOLAS DE TEATRO

HENRIQUE OSCAR

(Transcrito do «Diário de Notícias»)

Não temos Professores para lecionar matérias básicas.

Temo-nos ocupado tanto nesta seção de problemas relacionados ao ensino do teatro e, inclusive, nos últimos dias divulgado amplas informações sobre os cursos de arte dramática pertencentes às Universidades do Rio Grande do Sul, de Recife e da Bahia, além de já havermos lecionado em escolas de teatro, que ninguém suporá sermos daqueles que descreem do ensino da arte dramática, da utilidade de escolas de teatro. Não pode haver dúvida quanto a que não estamos entre os que acham que teatro é «tarimba», vocação e experiência. Ao contrário, sempre afirmamos aqui que o teatro sendo uma arte pressupõe uma técnica, que se aprende, com meios expressivos que podem ser ensinados, além de uma parte cultural, teórica, que possibilita um melhor uso dessa técnica.

Todavia, não podemos deixar de expressar certa apreensão diante da declaração que teria feito Paschoal Carlos Magno em Recife, de que dentro de um ano, todas as universidades federais teriam escolas ou cursos de arte dramática. Nossa apreensão baseia-se no fato notório de que não possuímos professores capacitados para lecionarem satisfatoriamente num tão grande número de escolas. As cadeiras ditas teóricas ou de formação cultural, como História do Teatro e Literatura Dramática podem ser facilmente preenchidas a contento. Isso, porém, não acontecerá com as de interpretação, de expressão corporal, de técnica vocal, isto é, as propriamente técnicas, que são as essenciais.

Nossos atores que em sua grande maioria aprenderam teatro por intuição no palco, não são os mestres ideais de interpretação. É difícil ensinar metódica, sistematicamente, aquilo que se aprendeu empiricamente. Isso, sem entrarmos na questão de ver se realmente, em sua maioria, são atores que sabem de fato representar, que possuem uma arte que possa ser transmitida. No que se refere à expressão corporal, à exceção de duas ou três pessoas que tiveram oportunidade de estudar o assunto no exterior, tão pouco há quem esteja capacitado para ensinar. Em matéria de dicção e técnica vocal, então, a carência é ainda maior. Habitualmente atribui-se essa função a meros cantores ou professores de canto, muitos deles já por si mesmos possuidores de técnicos deficientes e habitualmente também despreparados para a especialidade da técnica vocal teatral. Nesse particular, pareceu-nos extremamente honesto e simpático o que aconteceu no Curso de Arte Dramática da Escola de Belas-Artes da Universidade de Recife, cuja cadeira de Fonologia ficou até agora vaga, por não se ter encontrado ninguém habilitado para regê-la. Se essa atitude é honesta e por isso simpática, por outro lado não deixa de ser gravíssimo que um curso de teatro não esteja dando a seus alunos uma parte tão essencial no ensino da arte dramática. O recurso seria o contrato de professores estrangeiros... Mas seria preciso ver que fossem pessoas realmente competentes e, depois, haveria ainda o perigo de se agravar essa deformação que, em certo momento, surgiu em São Paulo, de nossos atores estarem adotando uma prosódia estranha conseqüente ao trabalho constante com diretores estrangeiros e fenômeno que poderia piorar ainda com a adoção de estilos de representação estranhos à nossa índole e ao nosso temperamento...

O problema é, pois, difícil. E a criação de novas escolas pode transformar-se, assim, numa proliferação de más escolas e a produção de uma leva de más atô-es, de atores deformados ou pelo menos despreparados, com a agravante de se suporem capazes, em virtude de haverem feito os cursos, isso poderia ser terrível consequência para o nosso teatro, de uma iniciativa excelentemente intencionada... Vejamos o panorama das escolas de teatro aqui do Rio mesmo, onde se empregou o melhor material humano de que se dispunha, o qual, todavia, com algumas poucas notórias exceções, não está realmente apto, preparado para a função que desempenha. E um mau ator que possui um diploma, um ator formado que não sabe andar, falar, mover-se em cena, representar mesmo que não tenha noção de estilos ou a tenha errada, será muito mais difícil de corrigir, pois dificilmente admitirá suas deficiências. Essa imensa e gravíssima carência de professôres habilitados para lecionar nelas, ameaças seriamente êsse, à primeira vista, tão simpático plano de criar inúmeras escolas de teatro. Porque estas podem resultar más escolas ou mesmo falsas escolas. Então seria talvez, melhor que nem existissem porque seus frutos podem ser altamente negativos para o desenvolvimento de nosso teatro.

## FUNDADA EM NATAL A «SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR»

### Ecos do primeiro congresso brasileiro de teatro amador

1) O governador do Rio Grande do Norte, Dr. Dinarte Mariz, telegrafou ao Presidente da República comunicando que, por decisão unânime do plenário do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro Amador, acaba de ser fundada a «SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR», escolhendo congressistas a cidade de Natal para sede, elegendo o teatrólogo Meira Pires seu presidente, apesar de seu voto contrário bem como da bancada rio-grandense-do-norte.

2) No mesmo telegrama o governador Dinarte Mariz informou haver a Prefeitura Municipal de Natal doado terreno para construção da sede da nova sociedade, sugerindo ainda, em nome do governo do Rio Grande do Norte, a fim de melhor atender aos propósitos da nova entidade e atendendo à proposição do plenário do Congresso, obter com urgência a criação da Inspetoria Nortista do Serviço Nacional de Teatro para ser dirigida pelo teatrólogo Meira Pires.



### AVISO AOS NOSSOS LEITORES

Em face do extraordinário aumento do custo da revista avisamos aos nossos leitores que a partir do próximo número a assinatura custará Cr\$ 70,00 e o número avulso Cr\$ 12,00.

## AS AUTORIDADES CONSTITUCIONAIS DO PAÍS

### CONCLUSÕES DO 1.º CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO AMADOR

O 1º CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO AMADOR, reunido na Cidade de Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte, entre 10 e 20 de outubro, por iniciativa do teatrólogo Meira Pires, de acordo com as resoluções das sessões plenárias, aprovou as seguintes conclusões:

- 1 — RECOMENDE-SE a montagem de peças estrangeiras de valor comprovado de preferência a originais brasileiros que apenas se impõem pela nacionalidade dos seus autores, visto como, encenando-as estarão contribuindo para que os autores brasileiros melhorem sua produção pelo contacto vivo com as obras-primas da dramaturgia universal;
- 2 — RECOMENDE-SE ao SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO a inclusão do PRESIDENTE da SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA) no CONSELHO CONSULTIVO DE TEATRO;
- 3 — SOLICITE-SE do EXMO. SR. MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA e do SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL a inclusão do PRESIDENTE da SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA) na COMISSÃO DIRETIVA da CAMPANHA DE TEATRO NACIONAL;
- 4 — SOLICITE-SE, em circular, às Prefeituras das capitais e principais cidades brasileiras, que denunciem o convênio com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no sentido de extinguir o imposto de 10% que vem sendo cobrado sobre os espetáculos teatrais;
- 5 — SOLICITE-SE do EXMO. SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA autorizar o estudo, através dos órgãos competentes, dos meios necessários para o encaminhamento de projeto ao CONGRESSO NACIONAL equiparando os artistas brasileiros, amadores e profissionais, aos jornalistas, para que possam usufruir o abatimento de 50% nas tarifas de transporte, quando em missão artística;
- 6 — RECOMENDE-SE ao SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO a criação imediata de um QUADRO DE DIRETORES competentes e idôneos para assistirem e orientarem os conjuntos amadoristas filiados à SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA);
- 7 — RECOMENDE-SE ao EXMO. SR. MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA que baseado no Decreto nº 43.928, de 26 de junho de 1958 que instituiu a CAMPANHA NACIONAL DE TEATRO e amparado no Artº 3º de referido Decreto, letra F, financie a construção de Teatros para as entidades amadoristas filiadas à SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA);
- 8 — RECOMENDE-SE aos Governos Federal, Estadual e Municipal, que na construção de edifícios públicos, reservem uma dependência para auditório adaptável a representações teatrais;
- 9 — RECOMENDE-SE ao EXMO. SR. MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA que, aproveitando os estudos para a reforma do ensino, institua Cursos de Arte Dramática, isolados ou nas Faculdades de Filosofia, onde existirem;

- 10 — RECOMENDE-SE aos SRS. SECRETÁRIOS DE EDUCAÇÃO dos Estados para que dêem todo o apoio, moral e material, aos Professôres e alunos dos estabelecimentos de ensino, públicos e particulares, na formação de grupos teatrais nas Escolas, incentivando-os, principalmente, à montagem de peças infantis, excelente caminho à constituição de futuras platéias;
- 11 — RECOMENDE-SE aos Governos, Federal, Estadual e Municipal, que dispensem o pagamento de taxas e aluguéis nos Teatros oficiais a tôdas as representações de cunho artístico;
- 12 — RECOMENDE-SE aos Governos estaduais a criação de COMISSÕES ESTADUAIS DE TEATRO das quais participem, como Membros ativos, três (3) representantes da SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA) designados pelo PRESIDENTE do DEPARTAMENTO ESTADUAL da referida SOCIEDADE;
- 13 — RECOMENDE-SE ao SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO que promova os meios de criar, sem delongas, um setor de assistência ao Teatro Amador, confiando-o a um representante indicado pela SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA);
- 14 — RECOMENDE-SE ao EXMO. SR. MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA e ao SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO que reconheçam oficialmente a SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA) como entidade representativa de todos os amadores de teatro do Brasil;
- 15 — RECOMENDE-SE ao EXMO. SR. MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA e ao SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO o amparo moral e material, através da SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR, (SONATA), aos congressos e festivais de teatro amador em todo território nacional;
- 16 — RECOMENDE-SE ao SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO que, por intermédio do setor de divulgação, sejam remetidas as publicações pelo mesmo editadas aos DEPARTAMENTOS ESTADUAIS da SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA) para distribuição entre os grupos de amadores à mesma filiados;
- 17 — SOLICITE-SE ao EXMO. SR. MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA para que officie aos Governos Estaduais comunicando a fundação da SOCIEDADE NACIONAL DE TEATRO AMADOR (SONATA) por gestão dos participantes do 1.º CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO AMADOR, aos mesmos recomendando que dêem todo o amparo e apoio aos DEPARTAMENTOS ESTADUAIS da referida SOCIEDADE.

Sala das sessões do 1º CONGRESSO DE TEATRO AMADOR em Natal, 20 de outubro de 1958.

(aa) MEIRA PIRES  
Presidente

WALDEMAR DE OLIVEIRA  
1º Vice-Presidente

NADYR PAPI SABOYA  
2º Vice-Presidente

AARON MENDA  
Secretário Geral

NAIR DA COSTA E SILVA  
1º SECRETÁRIO

KAUMER D. RODRIGUES  
2º Secretário

CABE AOS «HOMENS DE TEATRO» RESTABELECEM O CONTATO DO PÚBLICO COM AS BELAS E SUBLIMES CRIAÇÕES DO GÊNIO HUMANO. TRABALHAR PARA A REEDUCAÇÃO DO BOM GÓSTO E PARA A RETIDÃO DOS SENTIMENTOS.

ENSINAR OS ESPECTADORES A DESCOBRIREM, ÊLES PRÓPRIOS, E A SABOREAREM AS OBRAS-PRIMAS DIGNAS DE TAL NOME, APRESENTADAS A SUA ADMIRAÇÃO.

\* \* \*

Alocação do Papa Pio XII aos autores e artistas em 26 de agosto de 1945.