

CADERNOS DE TEATRO



N.º 3

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:
Júlia Pena da Rocha
Rubens Corrêa
Sônia Cavalcanti
Maria Tereza Vargas
Vânia Velloso Borges

Secretária:
Vera Pedrosa

Tesoureira:
Eddy Rezende

Composição:
Ana Letycia

ESTÍMULO AO TEATRO BRASILEIRO

Das diversas formas de expressão artística por onde melhor se identifica a imagem de um povo, é o teatro, cronologicamente, o último a aparecer em condições de poder definir-lhe os contornos e de impôr-lhe a presença no cenário universal. Até aí, um truismo conhecido. Entre os países em marcha ascendente para a riqueza e a cultura, o Brasil é dos que vão em ritmo acelerado, apesar de alguns fatores negativos que visam a retardá-lo.

Tanto no plano econômico como no cultural, o progresso de qualquer país se processa não só pela exploração e desenvolvimento das forças latentes como também pelo confronto e troca de valores com outros povos mais adiantados. Nesse sentido, a lei de proteção ao autor nacional (uma peça brasileira para cada duas estrangeiras), merecedora de aplausos sob muitos pontos de vista, tornar-se-ia nefasto instrumento de obscurantismo se interpretada como repúdio à penetração da experiência teatral de outras zonas de cultura mais amadurecida.

Recusar a lição do teatro estrangeiro sob pretexto de estimular a criação de um teatro nosso autóctone, é o mesmo que negar a este as condições indispensáveis a sua formação e desenvolvimento — o que constituiria absurdo igual à tentativa de fazer ressurgir uma dramaturgia nacional da sujeição servil aos moldes alienígenas. O “ruim, mas nosso”, parecendo inculcar a vontade de emancipação artística, sanciona uma tendência chauvinista à mediocridade e mal disfarça um complexo de inferioridade.

A arte, na variedade de suas formas, faculta aos homens a linguagem universal capaz de aproximá-los num terreno espiritual comum, acima dos conflitos sociais e das diferenciações étnicas. Daí a necessidade da transfusão cultural entre os diversos povos, como condição para o seu melhor entendimento recíproco. Promover essa transfusão tem sido o principal objetivo de uma organização internacional como a UNESCO. Não há que temer, nêsse intercâmbio, a descaracterização das culturas, uma vez que se resguarda a originalidade de cada uma com estímulos e medidas que lhe evitam a perda da substância e lhes garantem a sobrevivência.

Ao teatro cabe o mais importante papel nessa tarefa de mútua compreensão, porque enfeixa, na ação dramática direta, as múltiplas formas de sentir e pensar, de ser e parecer dos grupos sociais de que é a expressão mais viva.

Mas é preciso que êle tenha trânsito livre em tôdas as fronteiras para que possa afirmar a unidade fundamental do homem na diversidade de suas maneiras de viver.

Facilitar-lhe a divulgação, levando a todos a emoção unificadora da criação artística, não só corresponde a uma exigência estética do mundo contemporâneo, como também constitui um dos fatores de sua unidade moral e, portanto, um obstáculo à sua marcha para o cáos.

É inegável que uma era promissora se está abrindo para o teatro brasileiro. Surgem autores, diretores e atores novos, e grupos que se multiplicam em gritante desproporção com o pequeno número de casas de espetáculos. Começa o nosso teatro a despontar com características próprias, depois de quebrada a tradição portuguesa, que o influenciava até na prosódia de além-mar; e se está surgindo com algum atraso, deve-se isso à nossa própria instabilidade de país novo que recebeu em seus costumes e instituições o impacto da revolução industrial, com os seus inevitáveis reflexos na vida social.

Não será, porém, renegando indistintamente as técnicas conhecidas e os recursos cênicos de outros países, não será fechando a porta a seus autores, diretores e atores que se criarão as condições para a formação de um teatro original. Com raríssimas exceções, ainda não tem o Brasil um tipo e estilo de teatro que honre e dê a medida de nossa cultura, como ocorre em relação às outras artes.

A lei do terço é um convite e um desafio, quase uma provocação ao talento dos nossos escritores. Nêsse sentido, embora contrariando em parte uma das resoluções da conferência de Veneza promovida pela Unesco — ela nos parece oportuna. Pelo menos, por enquanto. Se não der certo, poderá ser revogada. Mas até lá, esperemos que os nossos jovens dramaturgos apresentem peças que, pela qualidade artística e valor universal de seu conteúdo, sejam dignas tanto do que dêles merece o nosso público quanto do que de nós esperam as platéias de outros países.

E que sôbre o medíocre “ruim, mas nosso” prevaleça a fórmula “bom, mas nosso” — o que é a maneira mais segura de ser bom para todos.

A. M. M.

Nossa capa:

Os anjinhos de “O Boi e o Burro no Caminho de Belém” de M. C. Machado.
Foto de H. Franceschi.

Jacques Copeau

É celebrando em comum as festas tradicionais que melhor tomamos consciência do espírito que nos deve inspirar se quisermos ser de fato criadores e servidores de uma arte que tenha razão de existir.

Eu vos ensinei que o verdadeiro espírito dramático é precisamente o espírito de celebração. Um espírito religioso, um espírito de comunhão. Homens reunidos em local propício ao culto que desejam celebrar numa certa data invariável do ano, pela qual esperaram, para a qual se prepararam pensando em uma mesma coisa, acreditando em uma mesma coisa, maior do que êles próprios, buscando-se, reencontrando-se e amando-se nesta mesma idéia. E a recompensa é esta paz e serenidade encontradas, quando se fundem e desaparecem então as pequenas diferenças, as disputas que à luz de uma idéia eterna não passam de mesquinhas do amor próprio ou pura estupidez.

Nós que só acreditamos em nós mesmos e nas coisas terrenas, apesar de não o confessarmos, seríamos capazes de imaginar qual seria nos séculos de fé a idéia da Natividade? Peço que reflitam um instante. Uma idéia universal, destinada aos povos da terra: o nascimento de um Rei, cujo reino, entretanto, não é dêste mundo. Uma idéia única, contida num instante único: meia-noite. Um pensamento igual, uma hora igual, uma noite igual para todos os povos da terra, para os reis do Oriente e do Ocidente, para os pastores e para os pobres. Percebíamos ainda esta esfuziante alegria se pudéssemos crer verdadeiramente que uma criança acabou de nascer e que a partir dêste momento existe no tempo, assumindo nossas fraquezas, dissipando nossos erros, renovando nossas energias, que serão doravante empregadas (sem que a mínima parcela seja perdida) na conquista de um mundo melhor e na confissão de uma verdade que não decepção?

Sejam quais forem nossos sistemas filosóficos, nossos problemas pessoais, nossas inquietações e nossas dúvidas, não deixamos de ser cristãos. E, como cristãos, celebraremos o Natal. Cremos em um mundo melhor e compete a nossa dignidade de homem conquistá-lo.

O mundo não é nosso. Está em cada um de nós. De minha parte, creio que jamais seguiria os que anunciam a felicidade universal num mundo radicalmente transformado pelo ódio e a destruição. Os que pregam tal evangelho convidam-nos à vingança e não à justiça. Creio na razão, na caridade e naquilo que me diz: "tens no mundo apenas um direito: o de esforçar-te para seres tu mesmo, menos injusto e menos fútil. Trabalha, apura tua vontade, afasta-te do que é perecível, alumia teu espírito na contemplação do que é belo. Seja paciente, modesto, e ame teu próximo como a ti mesmo, porque ainda que possuas tôda a ciência do mundo, se não tiveres a caridade serás como o bronze que tine e o címbalo que soa..."

Se conhecesse verdade maior ou mais fecunda do que esta, eu a proporia. Mas não conheço. E falo da verdade, porque tenho horror ao ceticismo, e porque, se deixamos um mundo de aparências e de frivolidades, se tentamos retomar pé no mundo do real, foi justamente para servir a uma verdade.

TEATRO AMBULANTE — Nota sobre Jean Dasté

O teatro ambulante no Brasil é praticamente inexistente, levando-se em consideração o que deveria ser um verdadeiro teatro itinerante: esforço profundo de renovação, não só cultural (novas platéias), mas também do próprio teatro, beneficiado com os mais variados públicos e costumes mais simples, livres de complicações intelectuais tão a gosto de um teatro fechado.

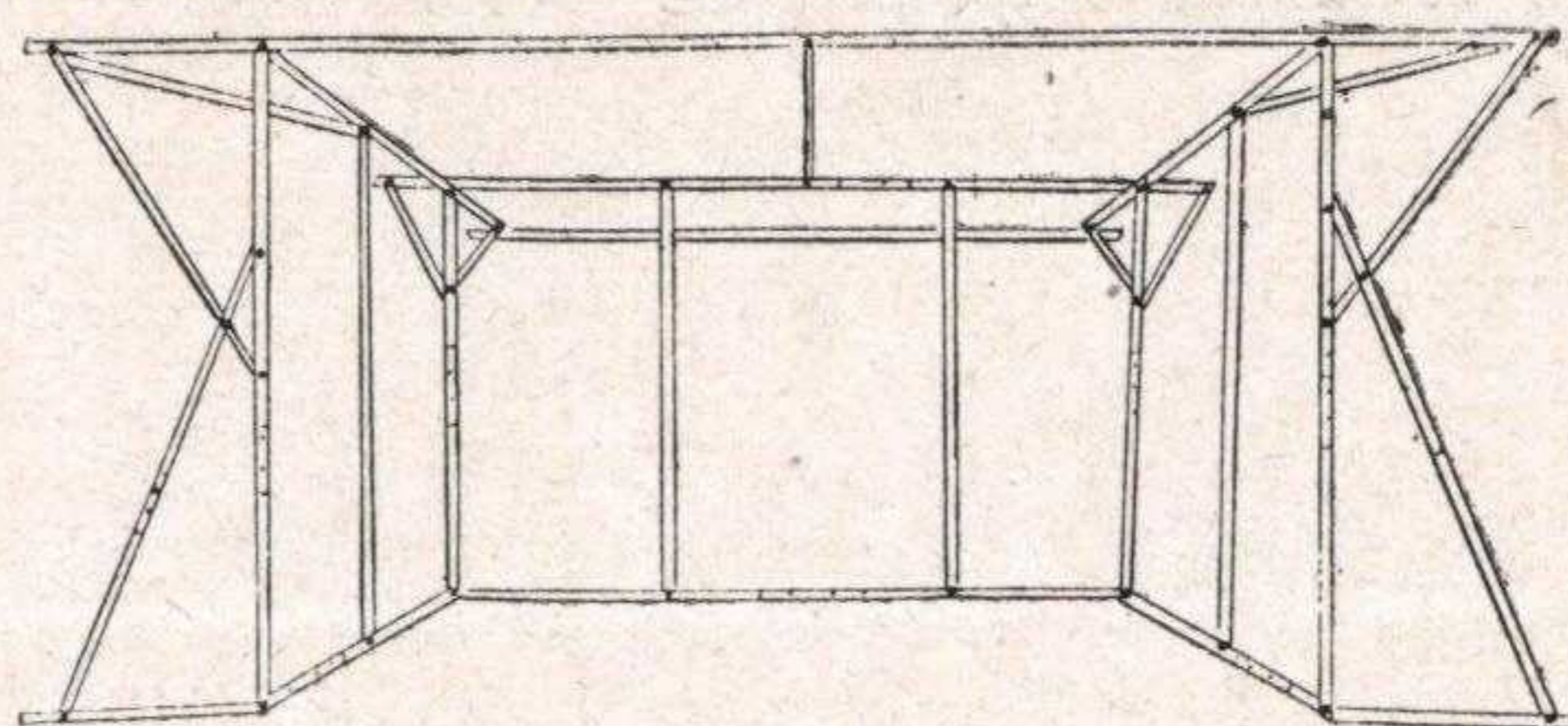
Se houve um esforço e de certa forma muito heroísmo por parte daqueles que se aventuram até hoje em excursões pelos pequenos centros, sentes entretanto, nestes grupos, certo descuido, uma falta de preparo, um teatro de terceira categoria, como se costuma dizer, quase proposital.

Daí servir como testemunho o exemplo de Jean Dasté, ator-diretor francês que há anos dedica-se ao teatro ambulante, sem ser por isso um fracassado de cidade. Sentiu ele que o Teatro Ambulante seria a única forma autêntica de renovação e de atualização desta arte que tende cada vez mais à centralização e conseqüentemente a uma limitação. Partindo do princípio que teatro não é privilégio de classe, e muito menos deve basear-se numa elite de gosto mais ou menos instável, quis ele com suas excursões pelo interior atingir um público ainda mais puro, mais disposto ao teatro (como forma de diversão) que lhe daria em troca toda uma vivacidade e uma autenticidade que só poderiam beneficiá-lo, ajudando-o no tão propalado "arejamento" como forma de renovação teatral. Para isso foi necessário que o grupo se instalasse longe de Paris. Somente em contacto profundo com o homem do interior e com sua vida diária poderiam sentir melhor os seus problemas. "Nosso grupo, diz Jean Dasté, é formado de atores que há anos vêm lutando em Paris pelo melhoramento da produção dramática. Seu propósito é continuar no interior aquilo que só havia beneficiado a capital. Montaremos espetáculos de variedades, onde ao lado dos velhos temas populares adaptados a nossa época estarão os clássicos nacionais ou estrangeiros e obras modernas. Percorrendo cidades e vilarejos do interior, pretendemos descobrir um público que não vai mais ao teatro ou a quem o teatro não vai mais..."

Formados em equipe, os atores de Jean Dasté assemelham-se às antigas famílias de comediantes, sob a direção e confiança de um chefe, numa fraternal experiência, onde contam apenas as alegrias de um trabalho em conjunto, estritamente gratuito, longe de qualquer estímulo publicitário fácil.

O que mais impressiona aos que se aproximam dos companheiros de Dasté é o lado humano, modesto, divertido e natural decorrente desta simplicidade de vida. Vivem vida de ator, sem contudo tomarem deles propósitos ou atitudes. Não procuram ser notados. São antes de mais nada VERDADEIROS (o que não deixa de espantar o homem do interior que conserva ainda certo preconceito contra gente de teatro).

Fig. 1



Viajantes, tendo que se adaptar aos mais variados locais (cinemas, palcos mal equipados, salas de escola, pátios), devem levar consigo material mais facilmente adaptável, reduzido, sem contudo cair num despojamento incompreensível àquele público. São usados dois sistemas: 1.º :**barraca**: batentes ligados por dobradiças com parafusos, permitindo a obtenção dos mais variados tamanhos (3 a 4,5 m de altura por 4 a 7 m de largura - v. fig. 1). A montagem desse dispositivo poderá ser feita em menos de uma hora e a instalação de luzes e o restante exigirá no máximo duas horas e meia. 2.º: **praticável e cubos**: um praticável e alguns cubos (de 0,60m e 0,40m) comporão a cena. Muito bom arranjo para espetáculo que exija certo despojamento e certa imponência. (fig. 2).

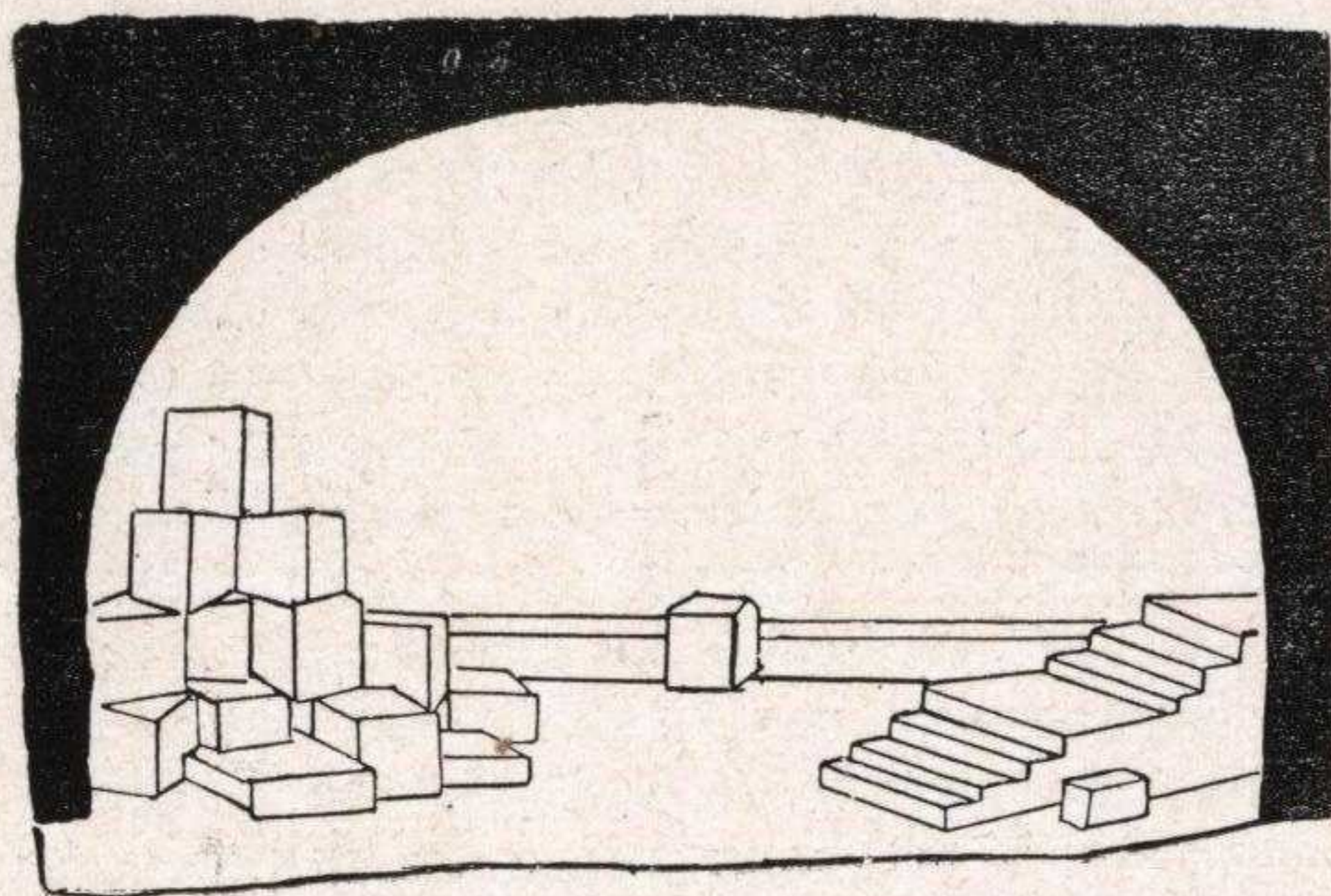


Fig. 2

Entre nós, onde já se faz notar uma inflação de valores novos nas capitais, seria preciso que surgisse uma nova visão do interior na qual não se visse mais o "excursionar" como uma improvisação e maneira de conseguir o que a cidade não deu. Não nos esqueçamos entretanto que para haver uma autenticidade nesta expansão é necessário uma revisão urgente no repertório apenas apto a limitações próprias do gosto burguês e intelectualizado das grandes cidades.

Rio de Janeiro e São Paulo não são senhores absolutos do prazer do teatro. Redescobrissemos nós o verdadeiro sentido do espetáculo e do direito à poesia de todo e qualquer homem e chegaríamos certamente a horizontes mais amplos.

M. T.

O TEATRO MEDIEVAL

Durante quinze séculos a arte que imperou no Ocidente era essencialmente cristã. Em que tange ao teatro, êste era olhado com desconfiança pelos Pais da Igreja por ser uma arte diabólica, cara aos pagãos, seguidores de Dionísio. O teatro romano extinguiu-se totalmente no século VI, no amargo conflito com a Igreja cada vez mais poderosa, e passou-se um largo espaço de tempo antes que ressurgisse, dentro da própria Igreja, uma nova expressão teatral.

A tradição de representar e dramatizar pequenos episódios foi mantida pelos atores ambulantes, que cantavam nas côrtes e nas festividades das comunas e alternavam as suas pequenas representações com números de acrobacia e corda-bamba; atiravam espadas e exibiam ursos amestrados. Antes do drama chegar à extinção total, surgiu um elemento novo — o da poesia recitada, que manteve acesa a comunicação individual entre um elemento que declamasse um incidente dramático e uma pequena comunidade. Tornou-se esta uma arte aceita pela já dominante Igreja. Os menestréis, e trovadores, como eram chamados, deram origem a uma literatura que é um dos mais importantes legados da Idade Média — as Canções de Gesta, os Romances e os Contos. Mas os menestréis, cuja arte floresceu principalmente nos Séculos XI, XII e XIII, eras apenas um substituto do teatro e dos palcos suprimidos pela Igreja.

No entanto, o espírito festivo não desapareceu do povo, por mais que a Igreja tentasse abafar os vestígios dos festivais pagãos. Sábiamente, a Igreja canalizou para seu seio êste espírito, e foi êste o germe do ressurgimento do teatro. Na Igreja, estavam todos juntos, eram todos iguais perante Deus. Antes do Século IX, os padres de uma igreja inseriram na Missa paráfrases do texto sagrado. No mosteiro de St. Gall, foi-se dividindo a missa em partes cantadas e partes faladas, para maior compreensão por parte dos fiéis. O costume foi-se espalhando. Em ocasiões especiais introduziam-se episódios interiores representados pelos padres. Deixou-se de dizer a Missa tôda em latim, que poucos compreendiam, anexando-se partes nas línguas vernáculas. A introdução do diálogo entre os padres, representando "personagens" é que marca o verdadeiro nascimento do teatro na Igreja. A Missa em si já continha todos os elementos que fazem o drama ritualístico — o movimento cerimonial, o acompanhamento musical e mesmo uma espécie de diálogo em que tomava parte o côro. O Drama litúrgico é o primeiro passo para os Mistérios, ou seja, os dramas medievais que representavam incidentes bíblicos completos. Do X ao XII Séculos os dramas litúrgicos contam, na Páscoa, a Paixão; no Natal, a Natividade, a Ressurreição, etc. Houve também tentativas de literatura dramática por parte de religiosos. Escreveu-se uma "Paixão de Cristo" que incorporava muitas linhas de Eurípedes, o que mostra que não se havia totalmente perdido contacto com o teatro clássico e houve uma jovem freira, Hrosvitha, que escreveu algumas peças onde se notava a influência de Terêncio.

Os dramas litúrgicos eram representados nas Igrejas, Catedrais, escolas canônicas e monásticas, nos claustros, adros, pórticos e às vezes até nas naves laterais. Com o tempo foram-se erigindo palcos do lado de fora das Igrejas. Poucos nomes de autores dos Mistérios chegaram até nós. Sabemos que os episódios mais representados eram o Nascimento de Jesus, a Adoração dos Pastores, os 3 Reis Magos, a Fuga ao Egito, o Massacre dos Inocentes. Alguns autores: o francês Jean Bodel, Ruteboeuf que dramatizou a história do padre que vendeu a alma ao Diabo, arrependeu-se e foi salvo graças à intervenção da Virgem, e Hilário que escreveu um "Milagre de São Nicolau", a "Ressurreição de Lázaro" e "Daniel". Há três grupos ou ciclos de Mistérios — o Mistério do Velho Testamento; o do Novo Testamento, do que há várias versões, sendo a mais conhecida a de Arnoul Greban e o do Ato dos Apóstolos. Nesta época surgiram os Milagres que, em vez de relatar episódios bíblicos, contavam as vidas dos Santos. Os Milagres introduziam o elemento cômico, e uma certa procura de realismo. As peças eram representadas pelos padres e, ocasionalmente, pelos meninos do coro. A "mise-en-scène" era um tanto realista. Na cidade de Valenciennes, havia um longo palco de madeira, sobre o qual estavam representadas todas as "estações": vindo do Inferno, passava pela terra e o Purgatório, até chegar ao Céu. A plateia medieval exigia que o Inferno fosse muito proeminente, e que se desse muito realismo à sua representação — fazia-se um fogo de centenas de velas, muito brilho através da cena. Havia muitos caldeirões e diabinhos, e o Diabo era sempre representado pelo melhor ator cômico.

O teatro foi levado para as feiras e praças pelos "jograis" e pelos "pageants" ingleses, que eram grupos ambulantes, que representavam num palco-carroça, de dois andares. No de baixo, os atores se vestiam; no de cima, representavam.

O primeiro teatro permanente a ser fundado foi o de Paris, em 1402.

Com o declínio do poderio feudal o povo começou a reclamar uma certa liberdade de pensamento, e a demonstrar uma nova vontade de aprender, de compreender. Surgia uma nova classe — uma classe "média", mais independente. Houve, pois, uma mistura incrível da credulidade antiga com o impulso de uma nova cultura, de superstição e independência, de ingenuidade e esperteza, de espírito mágico com realismo. O teatro foi impregnado deste espírito, e foi nessa época que surgiram os Milagres, as "Sotties" e as Moralidades. As Moralidades correspondiam à alegoria na literatura poética e eram de conteúdo e intenção didáticas. Em "Everyman", famosa moralidade, encontra-se o germe do novo humanismo. Houve também, na Inglaterra, um tipo de peça denominado de Interlúdio, que sucedeu às Moralidades e antecedeu o verdadeiro teatro cômico inglês.

A autonomia da comédia deu-se no Século XV. Havia confrarias, como a Basoche, os "Gallants sans soucy", e os "Sots", que se destinavam a distrair o povo da lembrança das guerras. Eram todos turbulentos, carnavalescos, jarçantes e alegres. Pode-se traçar uma linha desde o início da comédia francesa, com Adam de la Halle, passado pelos Sots, a "Farça do mestre Pierre Pathelin" (analisada nestes "Cadernos"), chegando a Gringoire, de princípios do século XVI, autor do "Príncipe dos Parvos", em que é apresentada a Igreja (como Mère Sotte), o Papa, o Rei e o Povo, num sentido nitidamente de censura. Pode-se dizer que Pathelin é a obra prima da farça-comédia medieval.

A passagem do drama religioso ao secular é difícil de ser caracterizada, pois até na época elizabetana ainda eram apresentados os ciclos dos Mistérios, e já nas primeiras Moralidades apareciam figuras históricas e as primeiras mensagens do humanismo. A mais importante sobrevivência do teatro medieval é a Paixão, levada de dez em dez anos em Ober-Ammergau, nos Alpes, num rústico palco de madeira, fiel aos moldes antigos.

COMO FAZER UM ESPETÁCULO

O ATOR

O ATOR é o instrumento de comunicação entre o autor e o público; fidelidade ao autor, respeito ao público e cooperação com o Diretor são as principais normas dêste terceiro elemento do espetáculo teatral.

O ATOR E O GRUPO — O ator deve ser participante do grupo desde a sua fundação; seu campo de ação não se deve limitar à representação propriamente dita mas estender-se a uma participação completa da vida do grupo, onde não lhe faltarão oportunidades para auxiliar o electricista, o diretor, o contra-regra ou o maquinista. Sobretudo, nunca se esquecer de que o aplauso do público tem muito a ver com o esforço dêsses elementos anônimos dos bastidores; vencer o comodismo inicial não será muito fácil, mas com o tempo essa colaboração tornar-se-á espontânea e autêntica, evitando-se assim o aparecimento de mais um “pavãozinho de voz empostada” para a arte teatral.

O ATOR DE EMERGÊNCIA — Em geral o elenco amador é composto de bancários, comerciantes, farmacêuticos, advogados ou estudantes diversos; assim que o diretor escolhe a peça, principia a seleção dos elementos que serão aproveitados de acôrdo com suas possibilidades físicas, vocais e dramáticas. Um grupo habilidoso deve conseguir também para esta ou aquela peça um ou outro elemento da cidade não completamente adepto às aventuras teatrais; vários problemas seriam assim solucionados, principalmente no tocante a personagens de idade avançada ou tipos característicos. O elenco já formado, passamos para o mais amargo da questão: como farão êstes atores de emergência para realizarem em 3 ou 4 meses de ensaio o espantoso milagre de montar um espetáculo teatral? Onde buscarão conhecimentos técnicos sem professôres de arte dramática, onde farão pesquisas sem bibliotecas, livrarias, museus... etc....?!

FORMAÇÃO DO ATOR DE EMERGÊNCIA

TÉCNICA ELEMENTAR — O preparo técnico de um ator exige inicialmente estudos da palavra (empostação da voz, dicção) e do gesto (ginástica rítmica, esgrima); em nossos “Cadernos” temos procurado facilitar a aquisição dêsses conhecimentos por intermédio de artigos de Charles Dullin, Jan Doat (vide cadernos 1 e 2), mas seria preferível que o grupo conseguisse pelo menos um professor de voz, ou alguém que tendo estudado canto pudesse com o auxílio dêsses artigos trabalhar cuidadosamente as vozes do grupo. O autodidatismo é em último caso uma solução; um grupo realmente unido poderá resolver êstes problemas com leituras e experiências realizadas em comum. O importante é não desesperar, bastando lembrar que somente agora o teatro brasileiro começa a sair da fase da improvisação. Mal de muitos...

ESTUDO DA PERSONAGEM — A primeira atitude do ator para com sua personagem é descobrir o que o autor quer retirar dela em função da peça e do intérprete; isso é conseguido por longas e cautelosas leituras, conversas com o diretor, pesquisas feitas em torno de outras obras do autor e referências à peça em questão. Depois de acumular material relacionado à época, costumes, condição social e comportamento psicológico da personagem dentro da peça, pode o ator iniciar os ensaios da leitura em conjunto; aí podem ser melhor observadas as relações com as outras personagens por ocasião do estudo das inflexões e características gerais do tipo. Pouco a pouco a operação vai-se consumando: um dia o olhar, depois atitudes, andar, sorriso, respiração, tudo isso realizado com o auxílio e a crítica do Diretor que por sua maior capacidade de julgar imparcialmente, orienta o ator para a esfera final prevista pelo autor.

Em resumo, o segredo do personagem está no texto do autor, na imaginação e honestidade do diretor e no entusiasmo do intérprete.

DESENVOLVIMENTO — Para o amador impossibilitado de frequentar cursos dramáticos nos grandes centros, aconselharíamos um máximo de leitura de livros e revistas especializadas em arte, frequência aos bons filmes, e observação atenta e apaixonada a pessoas, fatos e coisas deste mundo de Deus.

SOBREVIVÊNCIA — Chegamos ao terceiro e último artigo desta série em que procuramos levar um pouco de orientação esquemática a um grupo por se formar; do animador (ou produtor) passamos ao diretor e finalizamos com o ator: desta trindade executiva depende a grande razão de ser do espetáculo que é a comunhão entre o autor e o público, origem e escopo do espetáculo teatral.

Como sempre, ao público será dada a última palavra: de seu julgamento virá a resposta implacável mas autêntica que decidirá sobre a sobrevivência do grupo.

R. C.

“— NÃO HÁ PERSONAGEM QUE NÃO DEVA SER COMPOSTO. NÃO HÁ BOM COMEDIANTE QUE NÃO SEJA DE COMPOSIÇÃO. NÃO EXISTE PAPEL QUE NÃO SEJA DE COMPOSIÇÃO.”

JEAN VILAR

(De la tradition théâtrale)

“— COMPOR UM PERSONAGEM IMPLICA EM ESCOLHA, OBSERVAÇÃO, PESQUISA, INSPIRAÇÃO, CONTRÔLE.”

JEAN VILAR

“— A OBSERVAÇÃO É PARTE ESSENCIAL DA ARTE DO COMEDIANTE. O ATOR OLHA PARA AS PESSOAS COMO SE ELAS AGISSEM EM FUNÇÃO DÊLE, COMO SE LHE RECOMENDASSEM REFLETIR NO QUE FAZEM.”

BERTOLT BRECHT

GRANDES VULTOS DO TEATRO UNIVERSAL

GIL VICENTE

Seu teatro provem das tradicionais representações religiosas medievais e da leitura das moralidades e mistérios franceses. No dia 6 de Junho de 1502 fez representar sua primeira obra em homenagem ao nascimento do futuro rei D. João III; havia escrito para essa ocasião o saboroso "Monólogo do Vaqueiro" que êle próprio representou em espanhol (por ser a língua falada pela rainha d. Maria), para a côrte reunida no palácio, logrando pleno sucesso. Essa data é considerada como a do nascimento do teatro português. Escreveu várias outras obras entre as quais pequenas cenas cômicas que nararam atribulações e alegrias da gente simples ("Farça do Velho da Horta", "Comédia do Viúvo", "Farça de Inês Pereira"); estas cenas criaram um gênero mais tarde desenvolvido e imortalizado por Cervantes, sob o nome de "Entremez".

Seus famosos autos continuam sendo representados; ainda hoje o público se delicia com seus demonios, santos, anjos e suas falas com a gente do povo.

Como esqueceria êste público momento de tão peculiar graça e espiritualidade como no diálogo entre a alma e o demonio no "Auto da Alma"?! Como aquêle moço vaqueiro trazendo para o palácio e para o teatro português o cheiro e as côres do campo, a espontaneidade e o espírito de Gil Vicente?

MONÓLOGO DO VAQUEIRO

(Ouve-se, fora de cena, o vozeio dos guardas do paço, e entra logo, vestido de briche e ceifões de pele, manta de Alentejo ao ombro, e cajado de azambujeiro na mão, o...)

VAQUEIRO

*Arre! que sete impurrões
num de aqueles figurões.
me farraram a entrada,
mas eu dei uma punhada
Porém, se de tal soubera,
não viera;
e, vindo, não entraria;
e se entrasse, eu olharia
de maneira
que nenhum me chegaria.
Mas, está feito, está feito;
e, se se fôr a apurar,
já que entrei neste lugar
tudo me sai em proveito.
Té me regala ver coisas
tão formosas,*

*que se fica parvo a vê-las!
Eu remiro-as, poré, elas,
de lustrosas,
a nós outros não são danosas.
"fala à rainha":
Meu caminho não errou?
Deus queira que seja aqui,
que eu já pouco sei de mi,
nem deslindo aonde estou.
Nunca vi cabana tal
em especial
tão notável de memória:
esta deve ser a glória
principal
do paraiso terrial!
Seja que não seja, embora,
quero dizer a que venho
não diga que me detenho*

A nossa aldeia já agora.
 Por ela vim saber cá
 se certo é
 qua pariu vossa Nobreza?
 Crei' que sim, que Vossa Alteza
 tal está
 que de isto mesmo dá fé.
 Mui alegre e prazenteira,
 mui ufana e esclarecida,
 mui perfeita e mui luzida,
 muito mais que de antes era.
 Oh!, que beem tão principal,
 universal!
 Nunca se viu prazer tal!
 Por minha fé — vou saltar!
 Eh! zagal,
 diz hé, diz lá: — saltei mal?
 Quem queres que não rebente
 de alegria e garalhado!
 De todos tão desejado,
 este príncipe excelente.
 oh !que rei terá de ser!
 A meu ver,
 devíamos por em gritos
 a alegria e a esperança,
 que até os nosso cabritos
 desde hontem, có'a folgança,
 não cuidam já de pascer.
 E todo o gado retouça,
 tôda a tristeza se quita;
 com esta nova bendita
 todo o mundo se alvoroga.
 ch!, que alegria tamanha,
 a montanha
 e os prados re floriram,
 porque agorre se cumpriram
 cá nesta mesma cabana
 tôdas as glórias de Espanha?
 Que grão prazer sentirá
 a grão côrte castelhana!

Quão alegre e quão ufana
 a vossa mãe não estará,
 e, à uma, tôda a nação,
 Com razão,
 que de tal rei procedeu
 o mais nobre que nasceu:
 seu pendão
 não sofre comparação.
 Que pai, que filho, e que mãe!
 Oh! que avó, que avós os seus!
 E suas tias, também!
 Eendito o Senhor dos céus
 porque ell'tal família tem!
 Viva o príncipe logrado
 que é o bem aparentado!
 Se agora vagar tivera
 e depressa não viera,
 maldito seja eu então
 se aqui a conta não dera
 de esta sua geração.
 Será rei Dom João Terceiro,
 o herdeiro
 da fama que nos deixaram,
 nos tempos em que reinaram
 o Segundo e o Primeiro
 e ind'outros que passaram!
 Mas ficaram-me lá fora
 uns trinta ou mais companheiros,
 pastores, zagaes, porqueiros,
 e vou chamá-los agora;
 elles trazem p'ra o nascido
 esclarecido,
 ovos e leite fresquinhos,
 e um cento de bolinhos;
 mais trouxeram
 queijos, mel — o que puderam...
 E ora os quero ir chamar,
 mas por via dos puxões,
 agarrem os figurões
 p'ra a gente poder entrar.

(Ouve-se ao longe, uma gaita de foles. Entram certas figuras de pastores e oferecem ao príncipe os ditos presentes.)

Nota: "Monólogo do Vaqueiro" ou "da Visitação"; vertido e adptado por Affonso Lopes Vieira.

Outros personagens (que não falam): rainha D. Maria, rainha D. Beatriz, Duqueza de Bragança, El-Rei D. Manuel, damas, cortesãos, pagens, pastores.

R.C.

“NO TEATRO O HÁBITO FAZ O MONGE”

A melhor escola para um figurinista amador é a falta de dinheiro. Mas como fazer costumes sem dinheiro? Isto parece-nos à primeira vista um absurdo. Mas é justamente esta falta de recursos financeiros que exercita a imaginação e a improvisação. Quando começamos a vestir espetáculos — era uma representação de bandeirantes sobre a vida de Joana D'Arc — conseguimos fazer realmente parecer aos espectadores que eles estavam diante de uma corte francesa. E no entanto dispunhamos apenas de imaginação e de uma certa facilidade para combinar cores e tecidos. Velhas cortinas, meias compridas tintas de todas as cores, sacos de aniagem e alguns pedaços de panos, papelão, matéria plástica e pronto. Tudo combinado com uma luz discreta para “não se ver bem”, recomendações a alguns figurantes para não virarem as costas para o público (o veludo só dava para a parte da frente) e Joana D'Arc deu a ilusão à platéia de estar vivendo em algum ponto da França antiga. Improvisamos muitas vezes mais. Nada escapou, nem a corte imperial de D. Pedro I, com Marquesa de Santos e tudo.

Esta foi uma época rica em experiências.

Como não dispunhamos de dinheiro, éramos obrigados a criar de quase nada os elementos de guarda-roupa. Descobrimos a coisa mais importante para o figurinista: **O que conta para o espectador é a ilusão.** Se um tapete de plástico negro se torna uma bota de pirata, fios prateados de árvore de natal transformam-se em cabeleiras de anjos, uma setineta barata num manto de príncipe, a ilusão foi criada e começamos a fazer roupa para teatro, isto é, para serem vistas à distância num cenário e sob a iluminação adequada.

No Tablado a equipe de costura continuou no mesmo espírito de fazer-tudo-do-nada que tínhamos quando fazíamos espetáculos nas Bandeirantes. E mesmo agora que temos mais dinheiro habituamo-nos de tal forma a fazer tudo que até hoje nós mesmos fabricamos sapatos da Idade Média, botas de pirata, chapéus de soldados ou mantos de pedrarias.

Da necessidade veio o gosto pelo trabalho e a facilidade de fazermos exatamente o que planejamos.

Com a prática fomos pouco a pouco adquirindo mais experiência e errando menos. Começamos a dar aos personagens um aspecto exterior mais de acordo com o papel que representava. Observamos que as cores, além da imensa variedade de combinações têm outras qualidades, mais importante ainda, que definem estados de alma. Sentimos que para o palco era preciso acentuar algumas cores para que não perdessem a intensidade ou mudassem de tom ao serem iluminadas. Aprendemos que a roupa, como o cenário, devem servir à idéia do diretor, que por sua vez serve ao texto. Muitas vezes é difícil obedecer ao diretor se este tem uma idéia diferente da sua. Aprendemos a aceitar críticas sinceras e construtivas. Descobrimos as bibliotecas e os estudos dos trajes. Conseguimos libertar-nos do material e inventar sobre materiais inesperados...

Alguns conselhos para o figurinista amador.

- 1 — Leia bem a peça e muitas vezes, para compreender os personagens.
- 2 — Estude com atenção a época dos trajes, as cores e o material empregado para poder simplificá-los.
- 3 — Simplifique sempre, dentro do possível.
- 4 — Escolha as cores dos trajes em primeiro lugar e depois escolha os feitios.
- 5 — Desenhe os modelos com a maior exatidão de cores.
- 6 — Acompanhe a costureira na compra do material pois o êxito dos figurinos depende muito do trabalho de compra e seleção dos coloridos.
- 7 — Não se esqueça de que no teatro, tudo é ilusão e que não é necessário (a não ser em casos especiais) gastar muito, nem comprar fazendas caras. Com habilidade conseguem-se efeitos maravilhosos de materiais baratos.
- 8 — Tenha uma boa equipe de trabalho. A execução dos costumes é muito importante. Esta equipe tem que ter paciência para desmanchar o que não deu certo, para trabalhar até a hora do espetáculo, se fôr preciso.
- 9 — Dedicar o máximo da atenção as provas das roupas, guiando as costureiras.
- 10 — E não esquecer que no teatro o hábito faz o monge, isto é, a roupa cria um personagem.

A.

“O COSTUME NÃO DEVE CONSTITUIR UM PONTO BRILHANTE E DENSO PARA QUAL A ATENÇÃO SE EVADIRÁ, FUGINDO À REALIDADE ESSENCIAL DO ESPETÁCULO”...

“... O COSTUME DEVE SEMPRE GUARDAR O SEU VALOR DE PURA FUNÇÃO, E NÃO DEVE ABAFAR A PEÇA...”

“O COSTUME DEVE CONVENCER ANTES DE AGRADAR...”

“O COSTUME É UMA ESCRITA, E DELA TEM TÔDA A AMBIGUIDADE: A ESCRITA É UM INSTRUMENTO AO SERVIÇO DE UM OBJETIVO QUE A ULTRAPASSA; MAS SE A ESCRITA É POBRE DEMAIS, OU RICA DEMAIS, BELA DEMAIS OU FEIA DEMAIS, ELA IMPEDE A LEITURA E FALHA NA SUA FUNÇÃO.”

“O COSTUME É SÃO QUANDO DEIXA A OBRA LIVRE PARA TRANSMITIR SUA SIGNIFICAÇÃO PROFUNDA...”

“... É PRECISO QUE ÊLE SEJA AO MESMO TEMPO MATERIAL E TRANSPARENTE: DEVE-SE VÊ-LO E NÃO OLHÁ-LO.”

ROLAND BARTHES

EFEITOS SONOROS

Os efeitos sonoros no teatro não podem ser nunca de uma realidade total. Eles nos ajudam a criar o clima da peça, juntamente com a luz, o cenário, roupas, etc. Sob este prisma é que devem ser julgados e criticados.

Atualmente, para se produzir um efeito sonoro o recurso mais usado é o disco, com o amplificador. Vê-se aí uma influência do rádio no teatro. Os ruídos, em discos, que no rádio são perfeitos, não saem tão bem no teatro. Isto porque aqui o som estará em contacto mais direto com o público e a menor falha ou defeito será logo percebida. Os discos depois de algum tempo adquirem chiados ocasionados pelo arranhar da agulha, dificílimos de ocultar. Além do mais os sons produzidos por discos nunca são bem gravados e são quase irreconhecíveis. No rádio usam sempre a sonoplastia manual para suprir a deficiência do disco. Há também o inconveniente de não se poder controlar exatamente as entradas. O ruído participa do clima da peça como se fôsse uma personagem. Qualquer atrazo ou êrro na "deixa" implica no descontrôle dos atores. O disco pode ser usado para ajudar os efeitos sonoros manuais, mas nunca como substituto destes.

E é por isso que os efeitos manuais devem ser utilizados, na medida do possível.

Ao usarmos os efeitos sonoros é preciso ter sempre em mente duas coisas: a) aproximarmo-nos o mais possível da realidade; b) termos em vista o estilo da peça. Para isso ao criar-se um efeito sonoro, começar-se por procurar ouvir o mais possível o som que se está querendo imitar, isto é, é preciso analisar o som — ver o seu volume, tom e ritmo. Feito isto procuram-se descobrir ou fabricar instrumentos que produzam o som desejado. Obtido o som, chegou então a hora de submetê-lo à aprovação do diretor. É bom frisar aqui que às vezes não há a mínima relação entre o método usado para produzir um som e a maneira pela qual êle é obtido na vida real.

Apesar de já existirem alguns processos mais antigos para se produzirem certos ruídos, êste é o campo do teatro menos explorado. Portanto cabe a nós agora trabalharmos um pouco e usarmos a nossa imaginação para reerguer esta parte técnica tão esquecida mas que tem o seu real valor.

Nas peças infantís levadas pelo O TABLADO, conseguimos efeitos maravilhosos de sugestão e ritmo. Por exemplo: o barulho da personagem "Prima Bolha", de "Pluft", foi conseguido da seguinte maneira: uma vasilha de lata com água pela metade. Sopra-se na água por meio de um tubo de borracha. Para se conseguir um bom efeito (era preciso quatro ou mais bolhas) variamos a grossura do cano de borracha.

No "Rapto das Cebolinhas", para conseguirmos dar o ambiente de mistério, o "ladrão", era sempre acompanhado por um barulho característico: reco-reco e tambor, no qual se batia com escovinha de "jazz".

O triângulo serve para imitar as batidas de um relógio ou então para dar o tom de alegria. A marimba é de muito efeito nas cenas líricas.

Aqui damos algumas sugestões de como obter certos efeitos sonoros:

Apito de fábrica: um apito qualquer adaptado a um aparelho de pressão ou então a uma câmara de ar cheia.

Avião: um ventilador de pás grossas, onde se introduz um papelão bem grosso.

Avalanche: uma tábua relativamente comprida e não muito lisa. Coloca-se a tábua bem inclinada e deixam-se rolar nela pedras, pedaços de madeira, cacos de vidros, etc.

Cavalo andando: uma casca de côco serrada ao meio. Batem-se os pedaços de côco um no outro, dando-se o ritmo desejado.

Chuva: duas rodas de tamanho regular, ligadas entre si por uma tela de arame. Abre-se um orifício numa das rodas, por onde se introduzem grãos de arroz ou feijão. Cobre-se a tela com papel de embrulho. As rodas são movimentadas por uma manivela colocada na extremidade de um eixo que liga as duas rodas. Este aparelho é sustentado por um tripé. (vide fig. 1)

Galinhas: caixinhas de papelão duro. Faz-se um furo no fundo da caixinha, de tamanho suficiente para se introduzir uma linha encera-da. Puxa-se a linha e obtém-se o cacarejar das galinhas. Não se deve tampar a caixa.

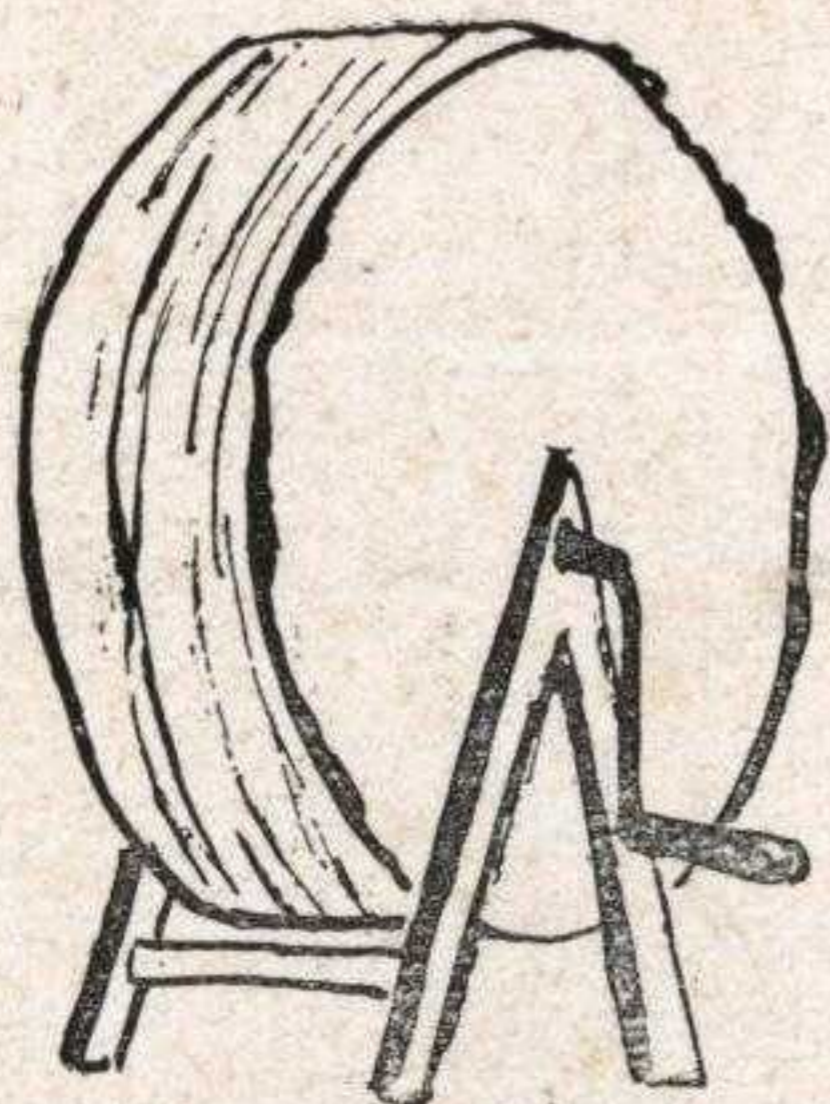


fig. 1

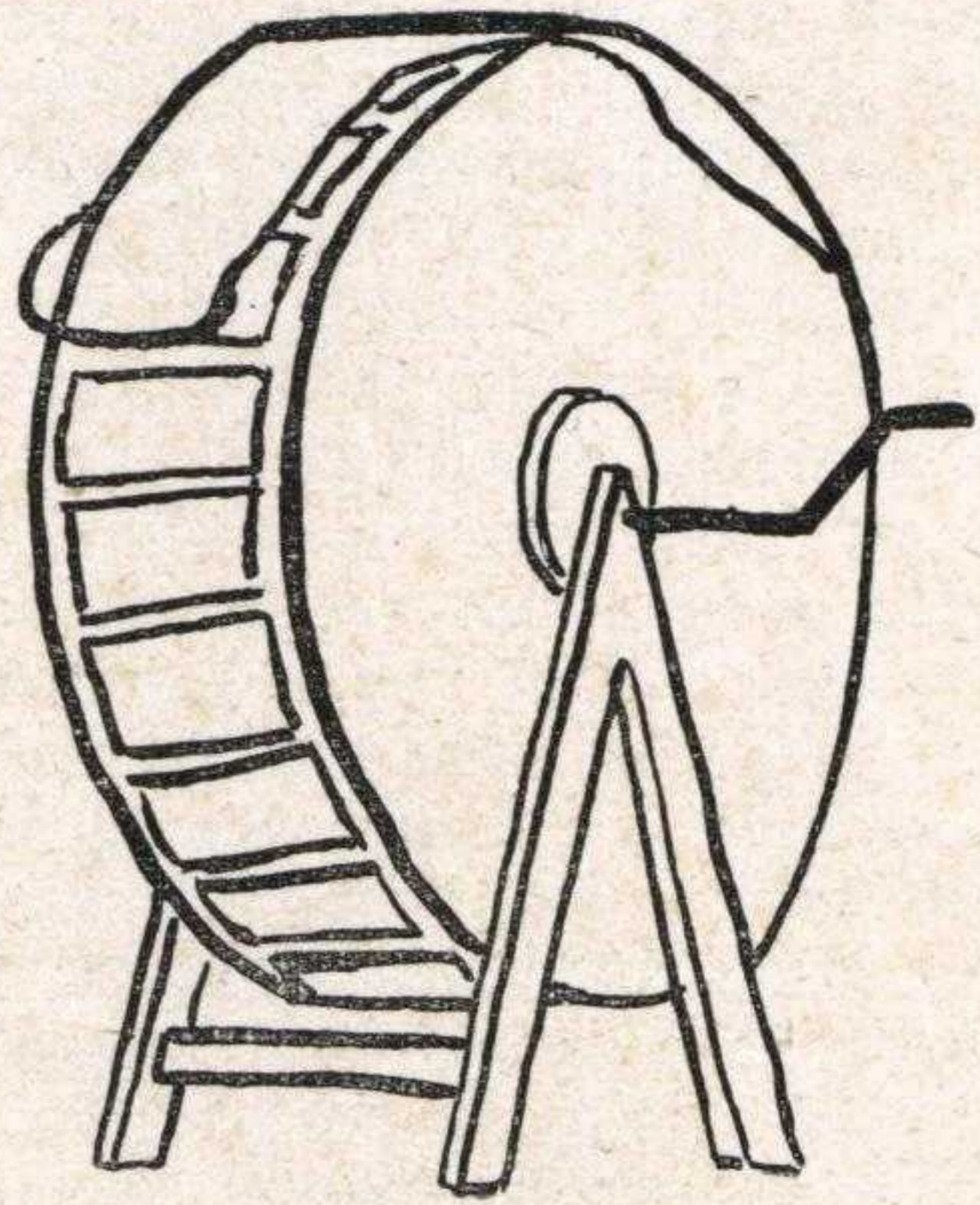


fig. 2

Passarinhos: existem vários apitos que imitam passarinhos. Pode ser feito também por assovio.

Sinos: usam-se sinos mesmo, ou então várias barras de tamanho e grossura diferentes, penduradas por arame ou barbante.

Trovoada: uma folha lisa retangular de zinco, presa na parede por um dos lados. Para se obter a trovoadas agita-se a parte solta.

Vidro ou louça que se quebra: dois caixotes. Num deles se colocam pedaços de vidro e louça de tamanhos diferentes. Basta despejar a louça de um caixote para outro.

Vento: duas rodas (maiores que as da chuva) ligadas entre si por ripas com as arestas para cima. As rodas são sustentadas por um tripé e são movimentadas por uma manivela. Coloca-se por cima da roda dupla uma lona grossa ligeiramente presa (vide fig. 2).

Sapo: caixa de fósforo, com elástico em volta. Puxa-se o elástico.

Trenó: usam-se vários guisos.

Tiro: bate-se com um martelo em espoletas.

E. F.

Devemos procurar um método lógico, com o qual possamos exercitar o corpo, do mesmo modo que “trabalhamos” a voz com um manual de dicção.

— Antes de mais nada o aluno deve aprender a aperfeiçoar o mecanismo corporal, com os seguintes exercícios: **relaxamentos, respiração, movimentação** de um músculo, ou um grupo de músculos, tendo o resto do corpo relaxado.

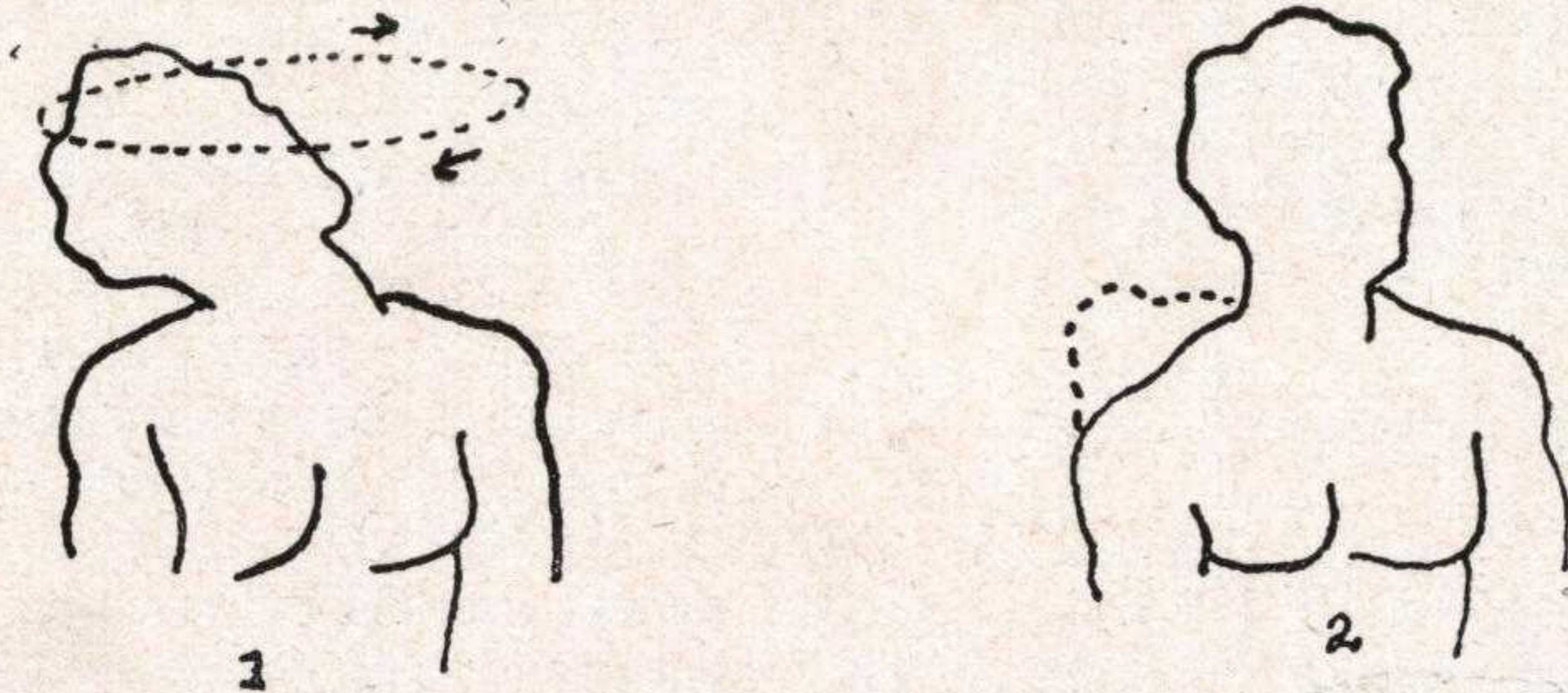
— **Relaxamento:** antes de exercitar cada parte do corpo é preciso obter dêle um relaxamento completo: — eis como fazê-lo: deite-se no chão e feche os olhos. Relaxe os músculos do pescoço, do abdômem, das pernas de tal modo que o cotovelo, a mão, o joelho, o pé quando forem levantados, tombem como qualquer objeto ou coisa morta.

— **Respiração** — após o relaxamento cuidaremos da respiração. **Exercício para o aparelho respiratório:** começar sempre por expirar completamente; aspirar em seguida vagarosamente; dizer um trecho de poesia cuidando de aperfeiçoar a dicção, conservar o pescoço, o braço e as pernas bem relaxados. Dito o texto, soltar a respiração, aspirar mais demoradamente, dizer duas vêzes a mesma frase e daí por diante ir acrescentando uma nova frase, sendo que na última frase do último exercício a atenção deve ser mais vigilante quanto ao relaxamento corporal e a pureza de dicção.

— **Retificação da posição de relaxamento** durante o exercício respiratório: — a posição horizontal não pode ser defeituosa; ela é um estágio preparatório de uma correta posição em pé. — Procure encostar as costas totalmente no chão.

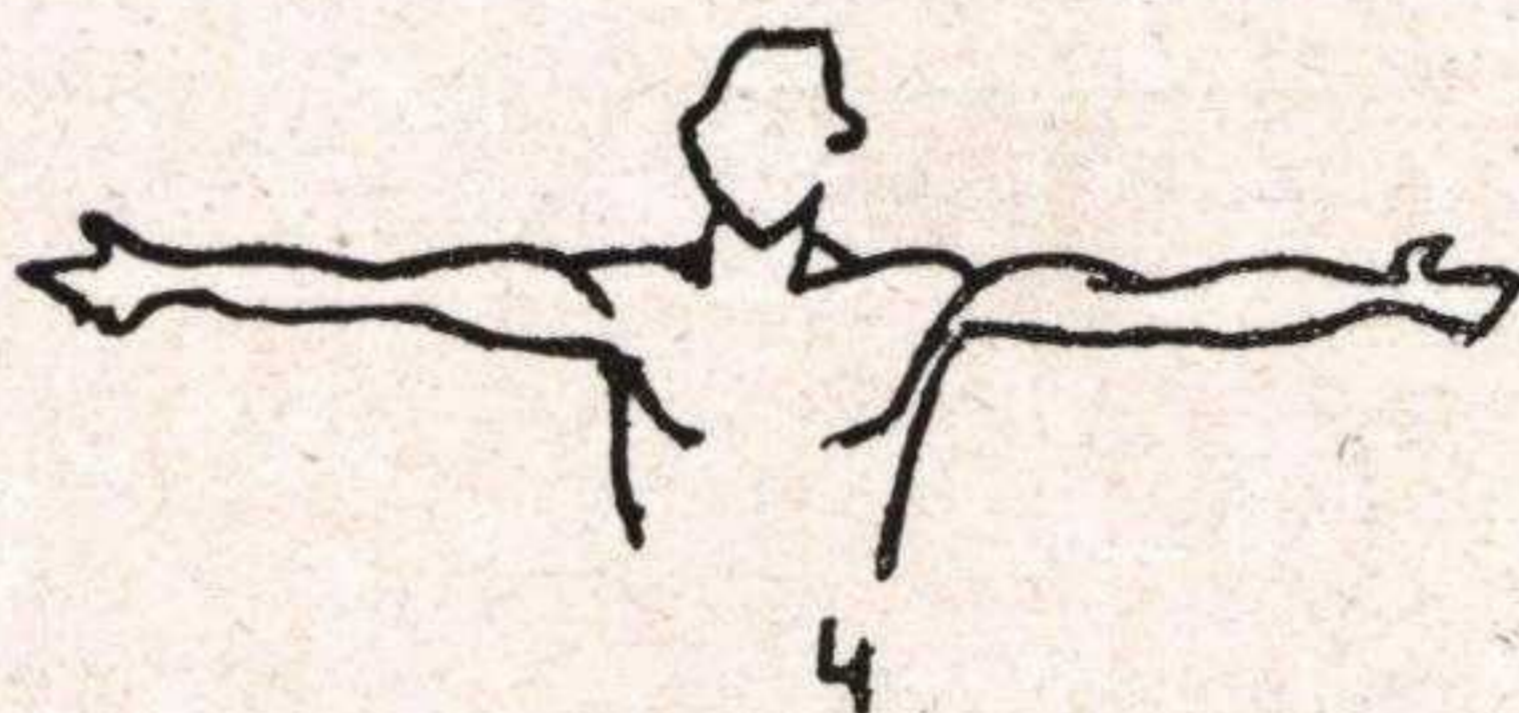
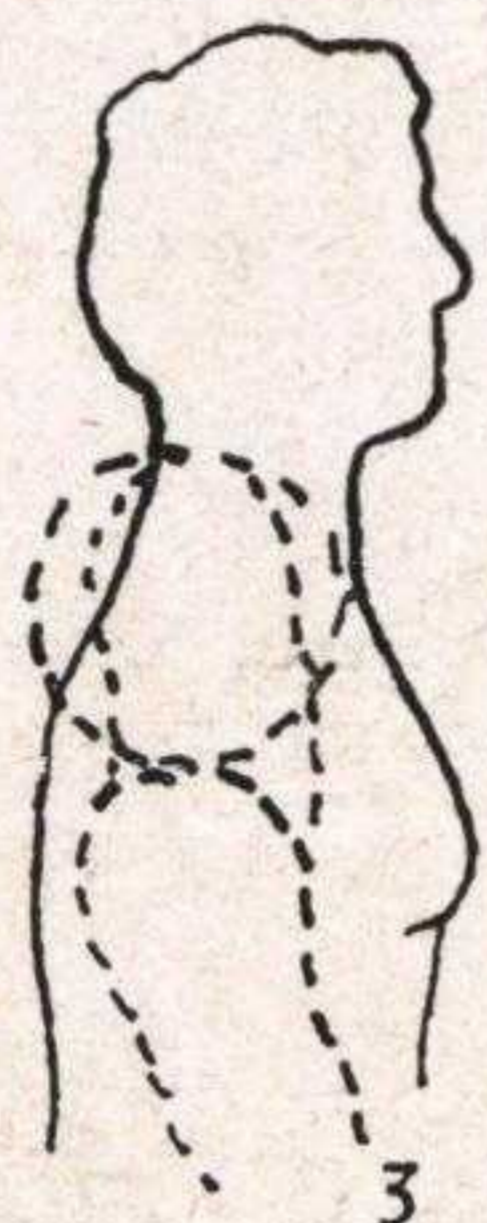
— **Posição em pé:** esta posição deverá servir de base àquilo que se desejar expressar depois: o corpo de uma certa personagem, num determinado local, seus sentimentos e sensações.

O equilíbrio do corpo tende ao meio do pé e não ao calcanhar. O equilíbrio da frente para trás é o melhor. A cabeça procura tocar um ponto bem alto; a base da bacia projeta-se para frente. O peso do corpo é deslocado o mais possível para o busto. Sòmente os músculos internos das pernas irão fazer esforço par sustentar o corpo. Servindo-nos dessas posições (deitadas e em pé) empreenderemos agora a série de exercícios cuja finalidade é fazer agir um músculo ou um grupo de músculos, permanecendo o resto relaxado, obtendo assim uma “libertação do corpo”.

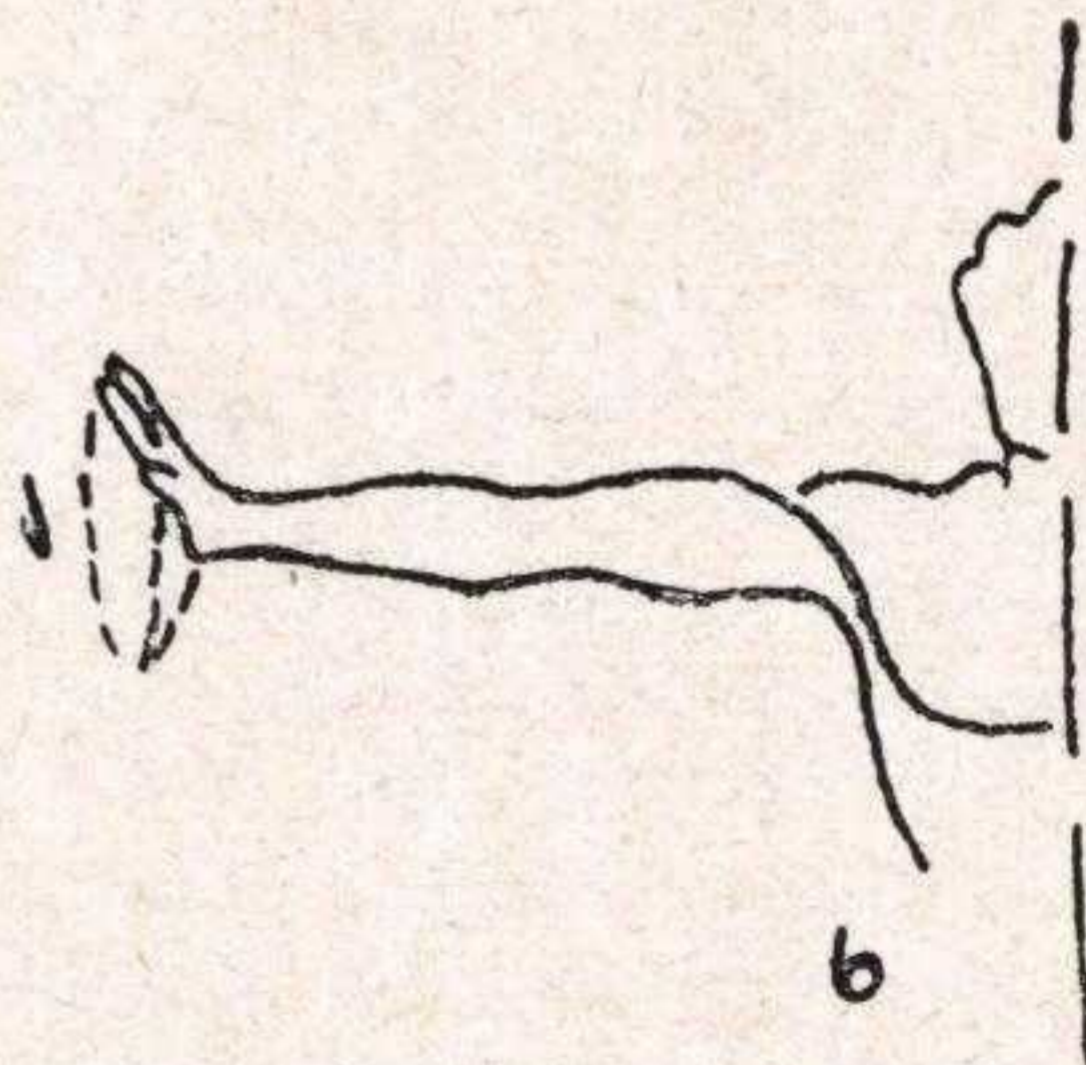
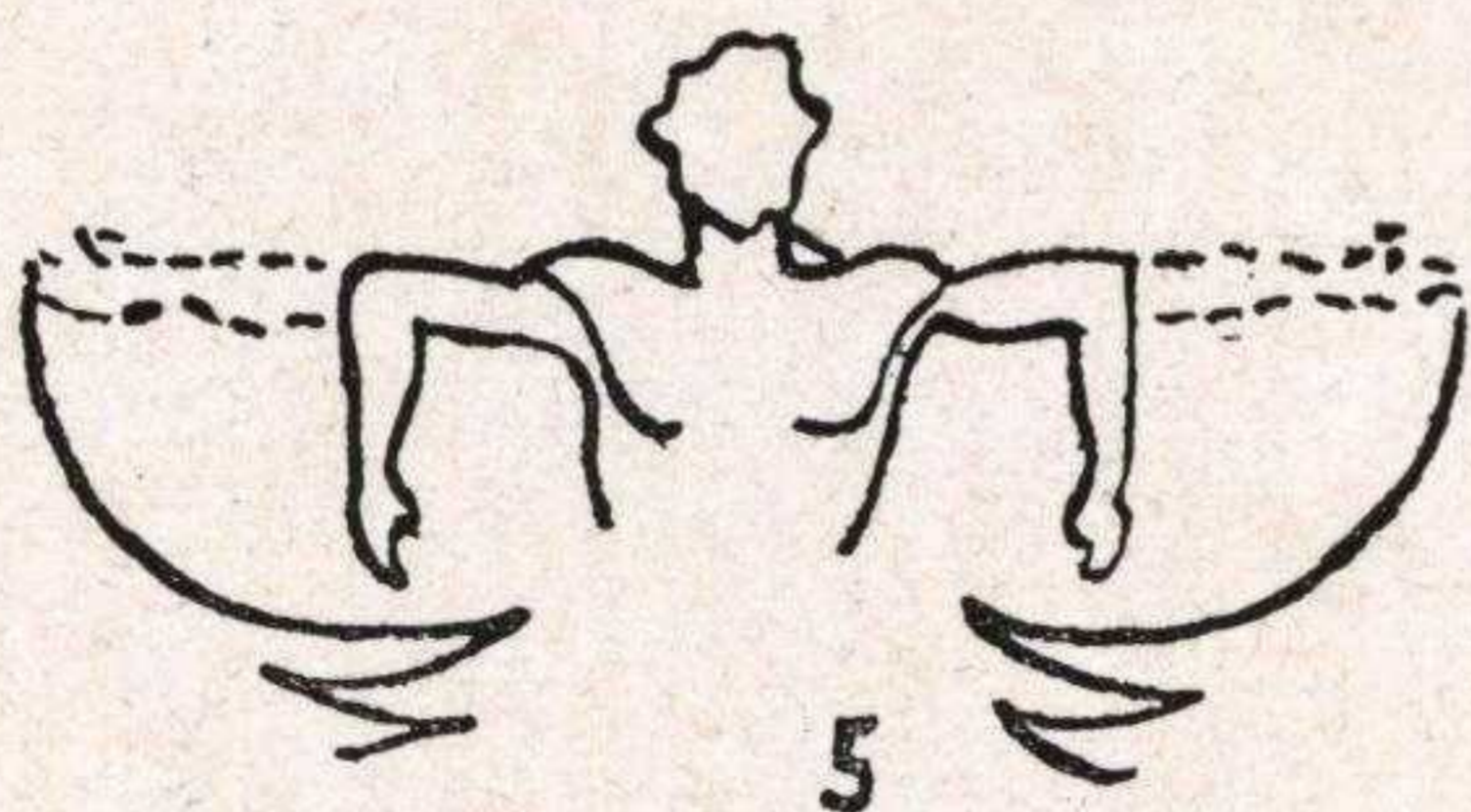


- 1.º — fazer girar a cabeça, utilizando-se dos músculos do pescoço apenas para levantá-la durante o trajeto em círculo e deixá-la cair para frente e para traz como se fôsse uma pedra bem pesada. Prestar atenção durante o exercício, na posição e no equilíbrio do corpo, na flexibilidade do abdômen, no relaxamento dos músculos dos ombros (se os músculos da barriga da perna participarem de certas fases do movimento é porque o corpo está mal equilibrado (fig. 1).
- 2.º — traçar com o ombro um círculo o mais largo possível (cada ombro separadamente). Tomar cuidado para que a parte mais alta do peito e o pescoço permaneçam absolutamente flexíveis e estranhos ao movimento. Enquanto o ombro executa o círculo, o braço deve pender como coisa morta (fig. 2 e 3).

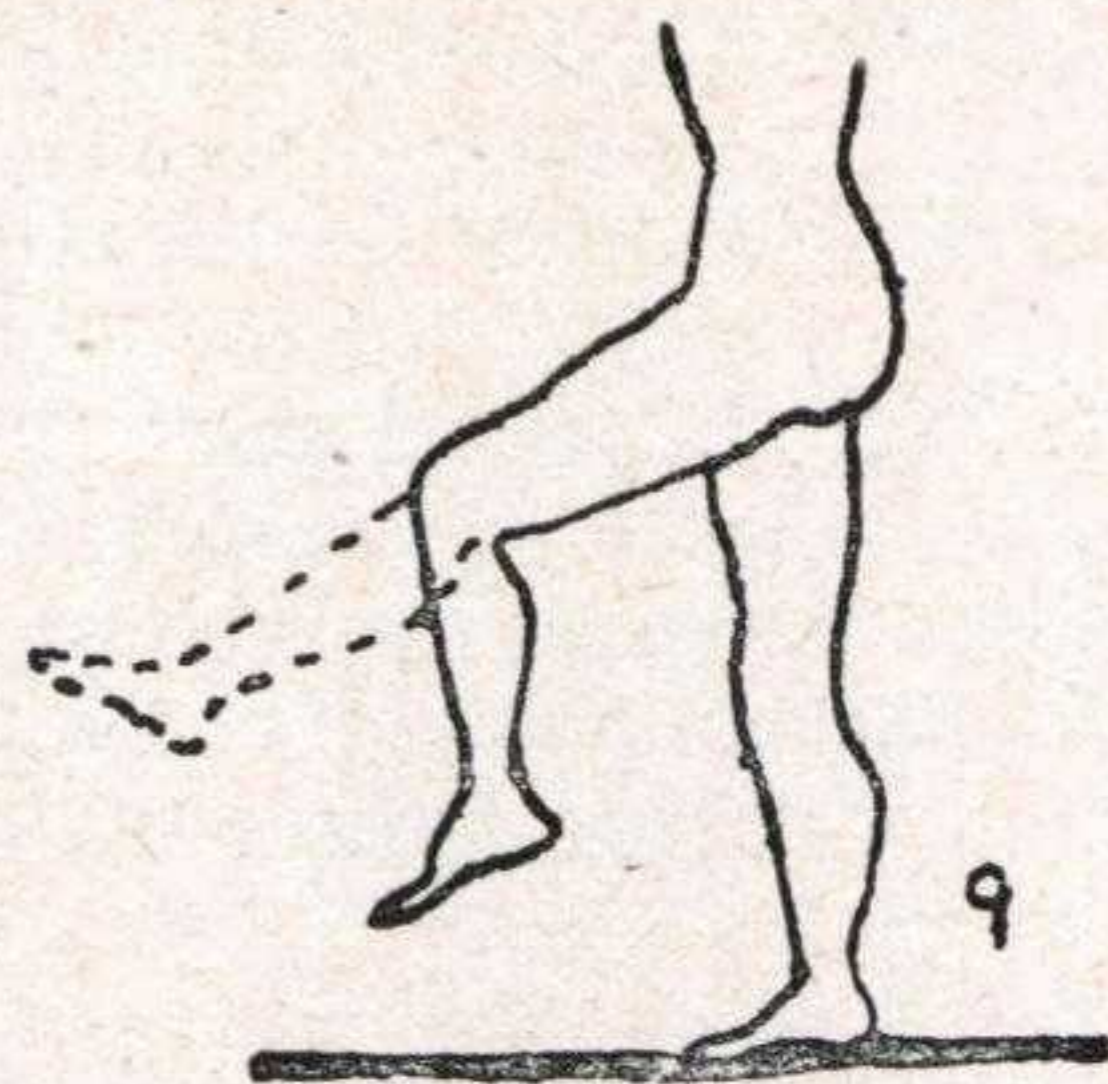
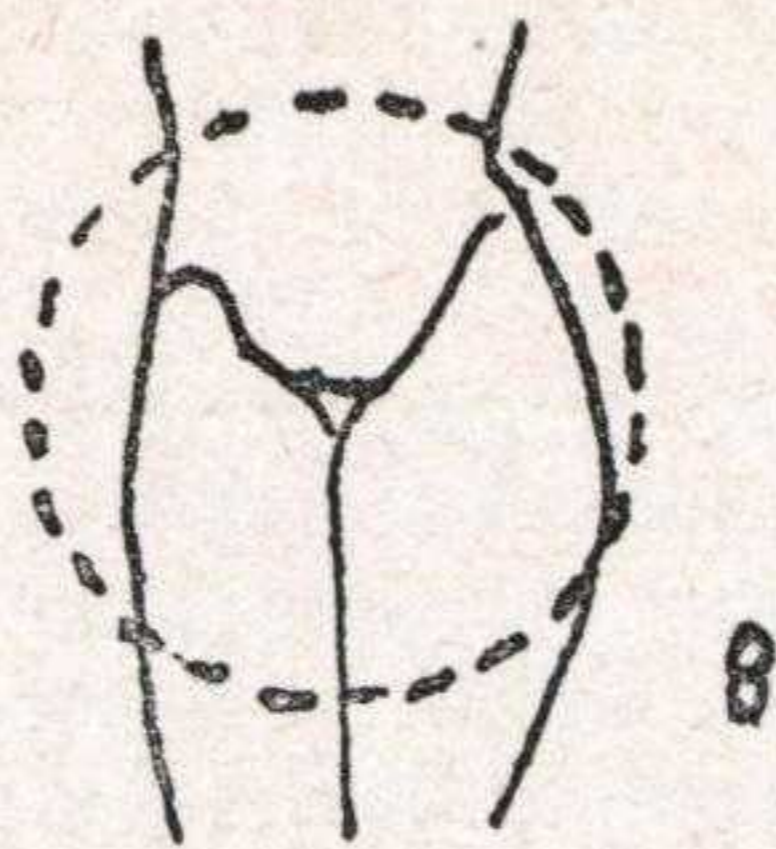
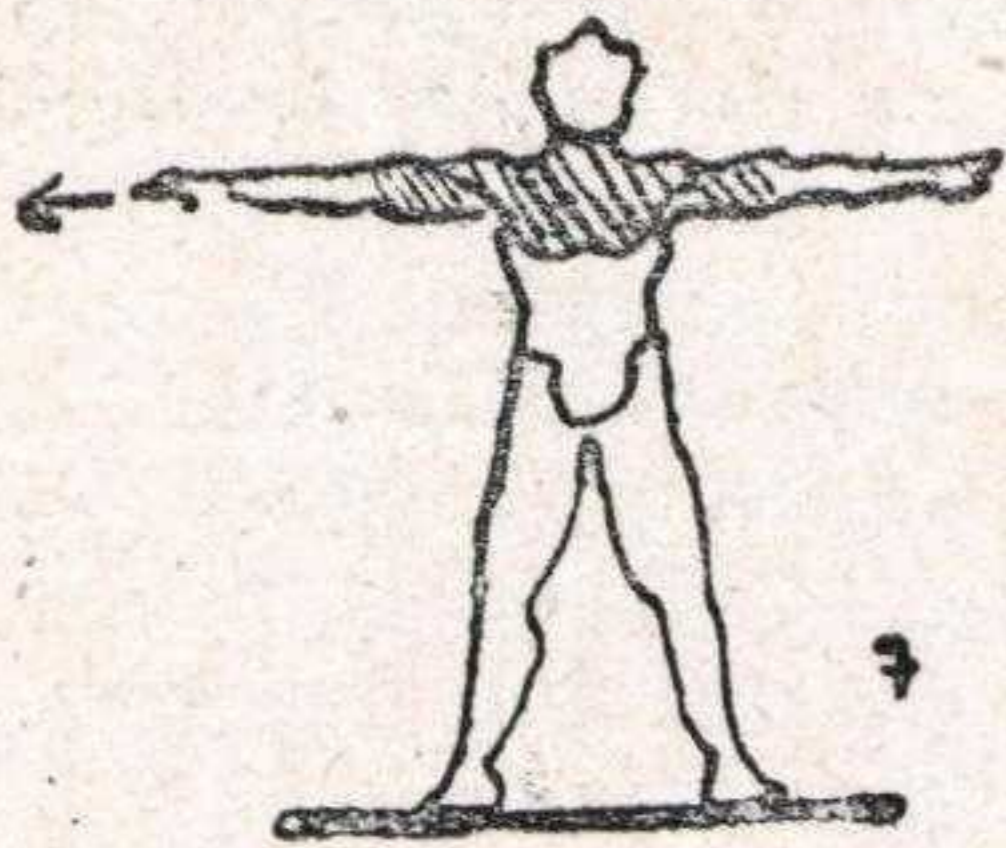
- 3.º — erguer os braços em cruz como se fôssemos tocar com cada um dêles uma parede distante. O braço, o ante-braço, o punho e os dedos devem participar do movimento. A um dado momento “cortar” a tensão do braço até o cotovelo, de modo que o esforço de tensão não vá além dos ombros e a parte superior do braço; enquanto isto o antebraço, os punhos e a mão deverão balançar-se como pêndulos, sem força própria obedecendo a lei da gravidade, e acabando por pararem. É preciso cuidar que o esforço de tensão continue no braço e na parte mais alta do peito. O pescoço e o abdomen devem estar relaxados.



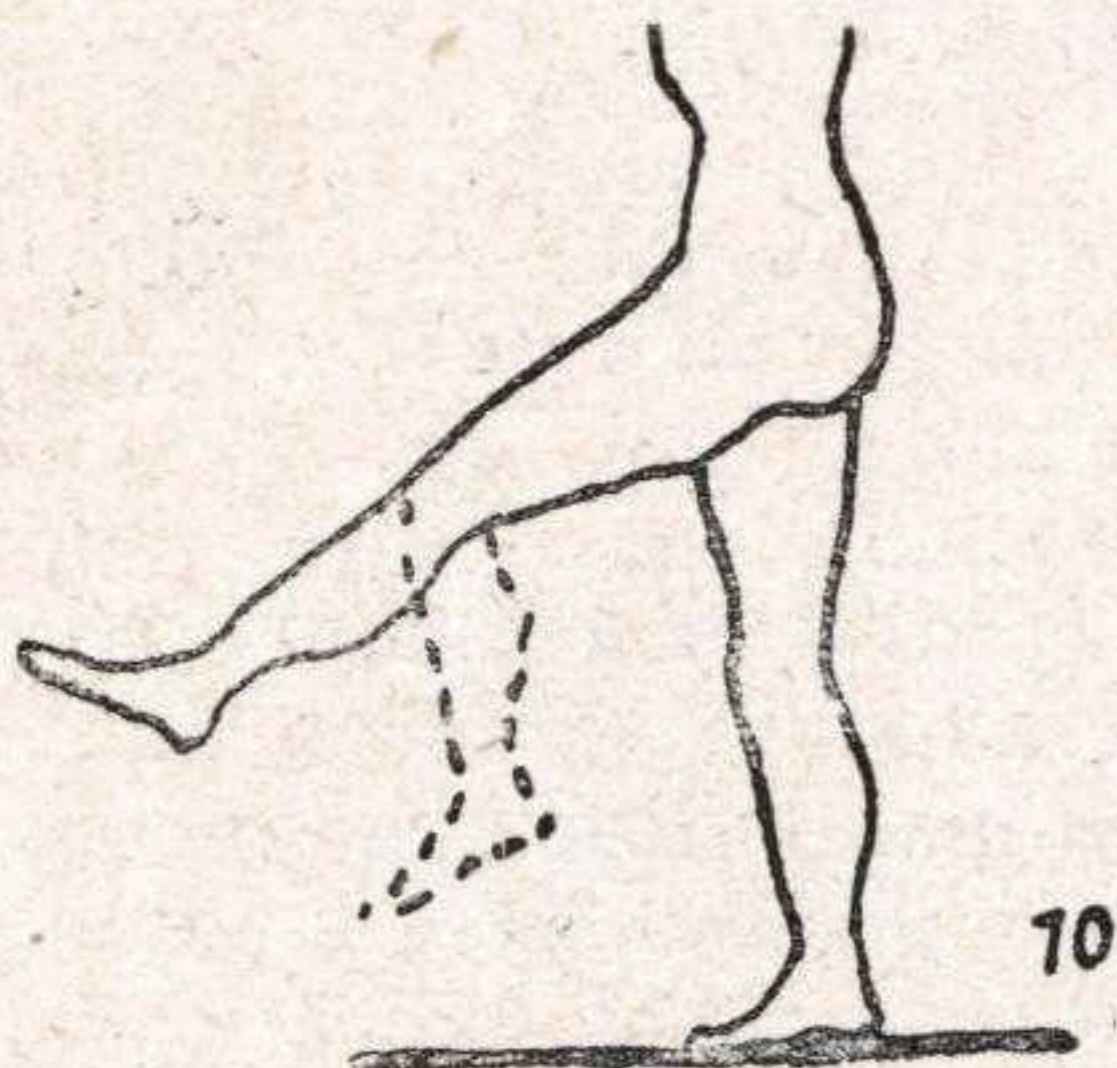
- 4.º — distanciar uma perna da outra para equilíbrio e depois começar pelo princípio do exercício 3, levando todo o esforço muscular ao local indicado pela fig. 7. Trata-se de mover o mais alto do peito, sem mover contudo o pescoço, a parte mais baixa do peito e a bacia (só será possível uma movimentação imperceptível).
- 5.º — fazer um círculo tão aberto quanto permita o treinamento. Observar o pescoço.



- 6.º — com os pés juntos tentar fazer com a bacia um movimento em círculo num plano paralelo ao do corpo, ficando o pescoço, a parte mais alta do busto, e as nádegas alheios ao exercício (fig. 8).
- 7.º — deitado em posição zero, levantar uma perna, baixá-la, levantar em seguida a outra perna, tendo o cuidado de manter o abdomen relaxado, durante o esforço que os rins e as nádegas dispenderem (músculo adutor). É um exercício mais fácil do que aparenta ser. Obtido o primeiro resultado, traçar um círculo com a perna erguida, observando sempre o relaxamento do abdomen.



- 8.º — em pé, levantar uma perna, com bastante esforço, das nádegas ao dedo do pé. “Cortar” bruscamente a partir do joelho, num movimento de pêndulo. É a réplica (da perna) ao exercício 3.
- 9.º — traçar um círculo (tanto quanto permita o treinamento) com a ponta do pé. Exercício semelhante ao exercício 5. Concentrando-se o esforço de tensão numa das extremidades do corpo, a dificuldade reside no equilíbrio que se deve manter sem crispação.



- 10.º — de bruços, as mãos cruzadas no queixo. Fazer girar a cabeça vagarosamente, depois sem parar o movimento, crispar e relaxar bruscamente os músculos das nádegas num ritmo diferente daquele dos músculos do pescoço. Estes dois movimentos executados simultaneamente não devem se atrapalhar mutuamente. É um excelente exercício de dissociação.
- 11.º — um exercício geral de equilíbrio e relaxamento, empregado no Japão pelos que vão representar o “No”: começar o exercício, primeiro ajoelhado, depois deitado de costas e em seguida de bruço, mantendo em equilíbrio nas costas da mão, um pequeno vaso, cheio d’água até as bordas. Levantar-se, pondo-se em “posição zero”, sem entornar nem uma gota. Tudo sairá bem si o corpo estiver absolutamente leve, em perfeito equilíbrio em tôdas as posições, si o braço e a mão onde se encontra o vaso agirem com elasticidade e estiverem por conseguinte independentes do movimento geral do corpo, e finalmente si o movimento geral fôr leve e contínuo.
- 12.º — a série de exercícios está terminada. A segunda parte consiste em combiná-los. Eis uma lista destas combinações: ex. 11 (u’a mão de cada vez) com o ex. 1; o ex. 9 com a combinação dos exs. 11 e 1; ao último juntar o exercício de dicção já visto por nós; resta agora ao aluno compor sozinho lista de exercícios, que lhe poderão ser úteis.

Findou-se a primeira parte. Como aparentemente, estes exercícios não mostram ao aluno “ação teatral”, poderá ele se desencorajar perguntando a si mesmo “o que tem tudo isso com o teatro”... “p’ra que vai me servir?”...

“P’ra que vai t servir?”...

O corpo está desenferrujando. Seus movimentos estão mais livres, mais descansados. Continuando minha primeira comparação: os dedos do músico estão leves e relaxados, o piano está afinado. Poderemos, então, começar a música.

Não há experiência alheia ou teoria que valha o trabalho vivo, o único mestre realmente seguro.

A Recitação coral é um gênero difícil. Dê-lo não se deve abusar. Há, no entanto, resposta àqueles que o condenam sem apelação, acusando-o de artificial. Com efeito, o fato de dez pessoas enunciarem a um mesmo tempo uma mesma coisa, não deixa de ser artificial, mas não o é mais do que o monólogo de uma única pessoa diante do público. E o teatro em si, não é artifício? Não seria possível tocar vozes humanas como se fossem instrumentos, e com elas organizar uma orquestra do mesmo modo como se forma uma orquestra de violinos? A voz humana não existe apenas para a expressão individual — pode servir para que, num cantar comum, choremos, lamentemos ou possamos rir sobre o nosso destino.

Para que não pareça artificial, é preciso que a leitura coral não seja inócua, isto é, a leitura a muitas vozes deve acrescentar sentimentos novos, deve produzir um efeito estético diverso — o efeito da orquestra, como contrastado com o do solo — já que o sentimento comunicado ao público é a expressão não do indivíduo, mas da comunidade.

Os antigos diziam e cantavam em cântico, adestrados por escolas profissionais e corifeus. O cântico era preciso e belo, uma arte que atingira a perfeição e que possuía, no teatro, seu lugar reservado.

Há, no século vinte, um novo movimento dirigido no sentido de retomar as antigas tradições corais. A estética moderna permite e renova esta tradição — lembrem-se das cinco mulheres de “Crime na Catedral”, que falam em cântico, representando uma experiência legítima e uma busca de renovação e enriquecimento das formas teatrais.

O fato de se ter abusado — e como! — do gênero, não é razão para que o não usemos mais abordar. A lembrança de recitações insípidas e grotescas deverá emprestar nos mais prudência na busca dos efeitos, que devem ser simples, embora intensos.

O ritmo deve ser perfeitamente igual, as sílabas lançadas como notas iguais de uma frase musical, as pausas devem ser pouco numerosas, pois, do contrário, o ritmo ficaria demasiado cortado. Para evitar este defeito, pode-se, mesmo, encadear vários versos, um após o outro, sempre de modo igual, sem atropêlos e sem precipitações seguidas de pausas lentas, sem retardamentos nem silêncio. Quando se mostrar adequada uma aceleração, deve-se cuidar que não rompa o ritmo geral. Depois de escolhido, entre os vários possíveis, o efeito deve ser realizado simplesmente, sem afetações. Pode-se utilizar, por exemplo, subidas bruscas de tom, aqui e ali, articulações mais marcadas, uma recitação apenas murmurada e lançada num sopro, uma única palavra gritada no meio do verso, etc.

Quanto à parte técnica, eis alguns conselhos úteis:

- 3 — Trabalhar em grupo estreitamente fechado, tendo à frente o chefe do câro.
- 2 — Exigir de todos a máxima concentração no texto, procedida de um relaxamento geral de todo o ser. Antes de começar os trabalhos, cada um dos membros do câro deve deixar de lado as preocupações, as distrações ou devaneios pessoais. Deve manter-se concentrado, sem olhar para os lados, nem perder-se em divagações, sem desviar os olhos do texto ou do corifeu.
- 3 — Trabalhar em silêncio, sem discutir entre as frases do texto se se deve parar aqui ou acentuar acolá. Estas discussões podem ser feitas antes da leitura, ou depois dela. Em todo caso, é preferível ler e reler muitas vezes o texto, em conjunto, para se sentir as nuances adequadas, que só poderão ser encontradas assim.

Uma vez obtido este primeiro resultado — o “sentimento”, a captação em conjunto do sentido do texto, deve-se chegar aos aperfeiçoamentos técnicos mais detalhados.

1 — Dicção. Depois da quarta ou quinta leitura, sem interrupção, o corifeu parará a fim de indicar os principais defeitos materiais, como sejam: ataques sem precisão, finais cantados, letras ou sílabas suprimidas, ou demasiado marcadas, sílabas longas transformadas em breve, e vice-versa, precipitação de sílabas, etc....

Recomeça-se, então, corrigindo, um a um, os defeitos apontados. É sabido que a leitura a muitas vezes exige dicção perfeita de cada membro do câro. Do contrário, o público nada compreenderá.

2 — Interpretação. É um esforço novo, cujo resultado é obtido aos poucos, à medida que se vai conhecendo melhor o texto, sem contudo ser arbitrário. É preciso principalmente sentir, deixar-se penetrar pelo sentido, deixar-se ser levado por êle. Pode-se parar, entre os exercícios e ensaios para discutir, fazer com que o texto seja lido por uns enquanto outros ouvem, ou com que seja lido individualmente. Deve-se experimentar, em conjunto, diversas interpretações, até que se esteja de acôrdo quanto aos efeitos a serem utilizados.

Fixados êstes pontos, deve-se ensaiar exaustivamente, para se chegar ao maior e puro possível, à maior limpeza e cristalinidade.

É preciso não esquecer que neste gênero de teatro, como em tantas outras coisas da vida, não há experiência alheia ou teoria que valha o trabalho vivo, o único mestre realmente seguro.

(Adaptado do artigo de M. BAYLÉ, “Récitation Chorale”)

Dramatização baseada num elemento da natureza

O Fogo: O acompanhamento deve ser feito por um violão, cavaquinho ou qualquer instrumento de corda. O ritmo é dado a cada tempo do jôgo.

Primeiro temos frio:

Os alunos chegam em diversas atitudes características de quem sente frio. O instrumento acompanha em tom menor (triste).

Segundo: fazemos uma fogueira:

Um aluno bate na testa, todos fazem movimentos para se aquecerem e poderem trabalhar — movimento de ginástica. Acompanhamento “tom maior”.

Terceiro: catemos lenha:

Ao ritmo da música (a escolher) apanham lenha. Movimento em conjunto daqueles que vão tirar os galhos secos das árvores e daqueles que catam no chão.

Quarto: empilhemos a lenha:

Os alunos fazem um semi-círculo. Os dois do meio se abaixam, apanham a lenha e passam à vizinhança. Ritmo dado pelo violão. Apressar gradativamente.

Quinto: cansaço:

O violão pára de repente e rasqueia um acorde. Os alunos param o exercício e enxugam a testa.

Sexto: acendamos o fogo:

O violão pára. Cada qual se abaixa, segura o pé do vizinho da esquerda (não precisa levantar o pé), risca um fósforo, imita o barulho, e em seguida deve jogá-lo, em conjunto, sôbre a fogueira (centro).

A chama sobe: Neste momento, um aluno previamente escolhido, salta para o centro, ajoelha-se, e se encolhe. É a chama. Os outros ainda em semi-círculo se atiram ao chão de barriga para baixo e ritmados, sopram para que a chama suba.

O violão dará o ritmo, apenas por percursão, sem notas. A chama se eleva, pouco a pouco.

Calor: todos se sentam (em ferradura); enquanto se aquecem, a chama dança no meio do semi-círculo. O violão toca uma canção que evoque o ritmo do fogo.

Jôgo dramático baseado numa canção

Música: Passa-passa Gavião.

Execução: Dividir as crianças em dois grupos. O primeiro dramatizará as profissões. O segundo fará a orquestra.

As crianças do primeiro grupo escolherão cada qual a sua profissão e a dramatização. Ex.: lavadeira, carpinteiro, dançarina, pintor, costureira, pescador, etc. O segundo grupo fará o acampamento vocal, acompanhado dos instrumentos desejados (tamborim, chocalho, sanfona, etc.). A lista das profissões escolhidas deve ser dada ao segundo grupo pela ordem de entrada, para que possam cantar certo, à medida que as do primeiro grupo desfilam.

As crianças do primeiro grupo devem não só dramatizar a profissão como transformar seu vestuário ou seu aspecto com alguma coisa característica. Ex.: uma trouxa de roupa para a lavadeira; um caniço para o pescador, etc.

Execução: o grupo dois, canta o estribilho “passa-passa gavião, todo mundo é bão”. A primeira profissão entra. O grupo dois canta: as . . . fazem assim, assim, assim . . . Mímica da profissão. O grupo dois canta o estribilho duas vezes; na primeira sai a que representou, no segundo entra a outra e assim por diante.

Ao repetir-se o jôgo trocam-se os papéis dos grupos e escolhem-se outras profissões.

Jôgo dramático baseado numa história

Exemplo: "O Sapateiro e os Gnomos" — (conto de Grimm)

Um velho sapateiro e sua mulher vivem pobremente numa cabana e trabalham muito para viver.

Certa vez (à noite), dois gnomos curiosos depois de observarem o trabalho e o cansaço do casal, resolvem ajudá-los tôdas as noites enquanto dormem.

O sapateiro e a mulher ao verem os "milagres" desconfiam de alguma coisa e à noite fingindo dormir descobrem o que se passa. Em sinal de gratidão fazem lindas roupinhas para os gênios e as colocam sôbre a mesa. Ao encontrarem os presentes os gnomos manifestam sua alegria com uma dança.

Execução: Conta-se a história; em seguida separam-se os alunos em dois grupos. Cada qual organiza uma dramatização. Depois da apresentação faz-se a crítica. É comum verificar que: os gnomos são mal apresentados; falta-lhes geralmente um "que" de irreal, de maravilhoso. À execução em geral falta animação, ruídos característicos e o texto assim como o vestuário são pobres.

Para corrigir as faltas os alunos farão: 1.º: exercícios que desenvolvam a leveza e a agilidade — saltos: pular carniça, marcha sôbre a ponta do pé, corrida de revesamento; jogos que as façam mexer em objetos sem fazer ruído ou ainda sem serem pressentidos. 2.º: exercícios de mímica: expressão de sentimentos: tristeza e cansaço dos sapateiros enquanto trabalham; agilidade dos gnomos apesar do frio que sentem; alegria que sentem ao encontrarem os presentes. 3.º: texto e voz: procurar dizer sômente o que é importante. Imitar a voz de um velho sapateiro; voz de gnomos (infantil); improvisar um canto ou ritmo vocal, como acompanhamento para o trabalho dos velhos e a dança dos gnomos. 4.º: roupas: improvisar ou transformar a roupa habitual, numa que seja característica; 5.º: exercício coletivo: escolher um grupo de seis ou oito para criar a dança da alegria e gratidão dos gênios; 6.º: em outra ocasião refazer a dramatização utilizando as correções.

Nota: Na história só existem dois gnomos, mas as próprias crianças, acham que não é o bastante e que a dramatização ganha quando se faz com um grupo de seis ou oito gênios.

(adptado por "Gaivota", do livro de
Léon Chancerel: "Jeux Dramatiques
pour la Jeunesse")

O QUE VAMOS REPRESENTAR?

O PEDIDO DE CASAMENTO

Autor: Anton Tchekhov

Peça em um ato

Análise: Iván Vasílievich Lómov vem pedir a mão da filha de seu vizinho, Stepán Stepánovich Chubokov, grande proprietário de terras. O pedido é bem recebido por êste. A filha, entretanto, não sabendo a razão da visita do rapaz, não lhe dá tempo de formular o pedido. Começa uma discussão a respeito das terras que ambas as famílias possuíam, à qual se vem juntar o pai da moça. A discussão vai aumentando em intensidade, até o momento em que o pretendente, furioso, retira-se, sem ter podido atingir sua finalidade. Depois da partida, o pai mostra à filha a intenção do rapaz de pretender sua mão. A moça fica desesperada por ter perdido a ocasião de casar-se e implora ao pai que vá buscar o vizinho. Êste volta, e começam então os três a falar sôbre generalidades, tentando a moça encaminhar a conversa para o assunto que a interessa. Mas, novamente, surge um desentendimento, desta vez por causa de cachorros, cada um achando que o seu é superior ao do outro. A coisa degenera em insultos a ponto de fazer com que o pretendente caia desmaiado numa cadeira, o que assusta a moça, pensando que, talvez, o rapaz tenha morrido. Finalmente, volta a si, há beijos, o casamento fica resolvido, e quando tudo parecia solucionado, uma nova discussão surge entre os noivos, enquanto o pai grita, cada vez mais alto: "Champagne! Champagne!"

Idéia: Tendo como pretexto um pedido de casamento, surge a oposição entre dois temperamentos igualmente teimosos e entre duas famílias igualmente presas às suas terras e às suas posses, criando uma situação cômica, de rivalidades, que, presumivelmente, continuará mesmo depois da união das duas famílias.

Mecanismo: Marcar bem os temperamentos, o da moça, autoritário, teimoso, e o do rapaz, também teimoso mas pusilânime a fim de que a comicidade surja do choque dessas duas personagens.

Personagens: Stepán (proprietário rural, homem teimoso e interesseiro, fortemente preso a terra); Natalia (sua filha, de vinte e cinco anos, autoritária, empreendedora); Iván (homem são mas impressionável).

Cenário: Realista; a ação passa-se numa sala da propriedade rural de Stepán.

Roupas: Realistas: Iván, vestido de modo cerimonioso, luvas brancas, de acôrdo com o pedido que vem fazer; Natalia, vestido caseiro e avental; Stepán, camponês rico.

Quem pode montar: Gente moça em geral, estudantes, grupos amadores ou profissionais. Pode ser completada talvez, com outra peça.

Público: Qualquer espécie de público.

Peça em um ato.

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

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

Mecanismo: Comédia, em ritmo vivíssimo.

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

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

Guarda-roupa: Roupas de camponeses, coloridas.

Público: Todos os públicos.

M. T.

Cópias mimeografadas destas três peças, acham-se à disposição dos interessados na Secretaria de "O TABLADO". Atenderemos aos pedidos de outros Estados, pelo serviço de "Reembolso Postal" (preço: Cr\$ 10,00 cada peça). Os pedidos devem ser endereçados a Vera Pedrosa.

A FARÇA DO ADVOGADO PATELIN

(Autor anônimo. Peça escrita entre 1461 e 1469)

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

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

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

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

Idéia — “Para um enganador, enganador e meio”, ou: “Ladrão que rouba ladrão não faz mal não”.

Personagens:

Pathelin — advogado, esperto e ardiloso.
Guilhermina — sua mulher. Astuciosa.
Guilherme — comerciante. Simplório.
Teobaldo — pastor. Ingênuo e confiante.
Um juiz — autoritário, solene.

Aspecto:

Forma: Farça.

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

Costumes)
) Medieval.
Música)

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

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

NOTÍCIAS

Eis o movimento de alguns grupos amadores no Brasil:

O "Grupo Dramático Molière" dirigido por Luis Carlos Bello Parga apresentou na sua cidade de Camocim (Ceará) um programa de duas peças em 1 ato: "Marido contra mulher" (Paul S. Mc Coy) e "Os bens do finado" (Stanley Houghton). Do repertório do grupo fazem parte as peças: "Amor por Anexins" de Artur Azevedo, "Uma lição de Botânica" de Machado de Assis e "Judas em sábado de Aleluia" de Martins Pena.

Em Maceió (Alagoas) existe um grupo que está preparando a peça de Antonio Callado "O colar de coral"; a direção é de Willy Keller.

A "Escolinha de Arte" de Cachoeiro do Itapemirim (Espírito Santo) apresentou a peça infantil "O boi e o burro no caminho de Belém".

Claudio de Souza Barradas ensaia em Belém (Pará) a peça japonesa: "O moço bom e obediente".

Outro grupo amador recém-formado: "Grêmio Ciências Letras e Artes", em Batatais (S. Paulo).

O Grupo teatral de Araraquara (S. Paulo), dirigido por Wallace V. Rodrigues está preparando três peças: "O Urso" (Tchekhov), "Escola de viúvas", (Cocteau), e "O Imbecil" (Pirandello).

A Escola de Arte Dramática de S. Paulo apresentou "Jacques, ou a submissão" de Ionesco, dirigida por Giani Ratto.

A Escola Martins Pena apresentou no Teatro Municipal do Rio, a peça de Bernard Shaw "César e Cleópatra", dirigida por Gustavo Dória.

O grupo "A Barca", pertencente à Universidade da Bahia (S. Salvador) apresentou o "Auto da Cananéia" de Gil Vicente, e está preparando "A sapa-teira prodigiosa" de Garcia Lorca; direção geral de Martim Gonçalves, com a participação de Ana Edler e Antonio Patiño.

Estão inscritos no Festival de Amadores que a Fundação Brasileira de Teatro apresentará em janeiro próximo no Teatro Dulcina, os seguintes grupos: Teatro do Seri (M. G.), Centro Tradições Gaúchas (R. G. S.), Associação Atlética Matarazzo (S. P.), Grupo Cênico Dom Bosco (Pará), Teatro Catari-nense de Comédia, Grupos dos 16 (R. G. S.), Teatro Adolescente do Recife, Teatro Universitário (R. G. S.) Teatro dos Novos (Pará), Clube de Teatro (S. P.), Teatro de Cultura (Bahia), Teatro do Estudante (Paraná), Associação Teatral de Alagoas, Teatro Rural do Estudante (D. F.), Federação Bahiana dos Teatros de Amadores, Comédia (E. do Rio), Teatro de Amadores (Sergipe), Teatro Comédia Laura Botelho (E. do Rio), Teatro do Estudante (Amapá), Club de Arte de Santos, Teatro de Cultura (Maranhão), Teatro da Mocidade (S. P.).

NOTÍCIAS DO TABLADO

No dia 26 de novembro o grupo comemorou os seus cinco anos de existência com um "show saudosista" e uma ceia para os amigos.

O coro do Tablado dirigido por Roberto Regina deu uma audição no dia 29 de dezembro.

A estréia de "O Tempo e os Conways" está marcada para março; a atriz Maria Sampaio gentilmente aceitou o convite do grupo para fazer o papel de "Mrs. Conway".

Onde encontrar "Cadernos de Teatro"
no Distrito Federal:

O Tablado — Av. Lineu de Paula Machado, 279

Livraria Agir. — México 98-B

Livraria Ler —

Livraria S. José —

Na Bahia:

Sônia Gabbi — Rua Recife 22 — Barra — Salvador.

Em São Paulo — Maria Tereza Vargas — Rua José Maria Lisboa 88

apt. 1.

BOMBAIM 1.^a CONFERÊNCIA MUNDIAL DE TEATRO

Organizada pelo Instituto Internacional do Teatro, reuniu-se em Bombaim, da última semana de outubro a princípio de novembro de 1956, a Primeira Conferência Mundial do Teatro. Participaram delegados de perto de vinte países, tendo o Brasil sido representado pelos senhores Thomaz Santa Rosa e Paulo Mendonça, ambos membros da Comissão do Teatro do IBECC.

Dois temas principais ocuparam a atenção dos delegados:

1 — O teatro para o povo

2 — O teatro para a juventude

Dividida a Conferência em dois grupos de trabalho, em função das questões em estudo e das especialidades e preferência dos delegados, acompanhou o Professor Santa Rosa as deliberações sobre o teatro para a juventude, tendo o Senhor Paulo Mendonça sido incluído na comissão de teatro para o povo.

As trocas de informações e pontos de vista, em ambos os setores, foi extremamente interessante e construtivas as sugestões apresentadas, sob a forma de recomendações aos diferentes governos para que amparem a atividade teatral, a fim de que possa desenvolver-se plenamente sem sofrer as imposições do comercialismo ou as limitações ditadas pela falta absoluta de recursos.

Porque maior atenção foi dada ao problema da existência efetiva de uma atividade teatral, apoiada em bases materiais sólidas, do que as questões teóricas ou de definição do que seja o verdadeiro teatro popular ou o verdadeiro teatro para a juventude. Tanto num caso quanto no outro, a opinião geral foi de que, antes de determinar a natureza profunda dessas formas de teatro, é necessário criar as condições básicas para que possam existir. Isso é particularmente exato no que diz respeito ao teatro para o povo, sobre o qual houve acôrdo unânime no sentido de entendê-lo simplesmente como sendo "as melhores peças, montadas da melhor maneira, e colocadas ao alcance da maioria". Já no caso de teatro para a juventude, os debates tomaram rumo mais especializado, colocando em foco os vários aspectos do problema: teatro para crianças feito por crianças, teatro para crianças feito por adultos, teatro para os jovens, teatro escolar e universitário, etc.

De qualquer forma, dominou a Conferência a preocupação de assegurar, sobretudo nos países de nível econômico mais baixo, a possibilidade de fazer teatro — coisa impraticável se não houver casas de espetáculo, aparelhamento técnico, cursos especializados, publicações, etc. Daí a necessidade, onde a iniciativa privada não encontrar campo suficientemente favorável, de um decidido apóio dos governos, seja construindo teatro e abrindo escolas, seja subvencionando as companhias profissionais e amadoras, seja reduzindo ou suprimindo os impostos que pesam sobre a atividade teatral.

Entre as decisões práticas tomadas, sobressai a da realização de um festival internacional do teatro, com sede cada ano num país diferente, e no qual seriam apresentadas, pelas companhias participantes, duas peças: uma que seria a mesma para todas, tiradas do grande repertório internacional (Shakespeare, Molière, etc.) — com o objetivo de comparar estilos e concepções — e outra que seria representativa dos diversos repertórios nacionais.

P. M.

PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO

(Em comemoração do 1.º decenário da Criação da Universidade da Bahia)
De 5 a 12 de setembro de 1956

Em sessão solene presidida pelo Senhor Aloisio Short, representante do Governador do Estado, fazendo parte da mesa diretora os Professores Pierre Fouché, Leon Bourdon, Alvaro Júlio da Costa Pimpão, Celso Cunha, Ernesto Faria e o Magnífico Reitor Edgard Santos, instalou-se no dia 5 do corrente, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade da Bahia, o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro.

Na sessão inaugural do Congresso falaram vários oradores. Inicialmente o Professor Celso Cunha, discorrendo em torno da necessidade de unificação utilizada no Teatro e, por último, o Professor Leon Bourdon, diretor do Instituto Luso Brasileiro, da Sorbonne, prestando sua adesão à iniciativa.

O Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro objetiva a apresentação de normas para a pronúncia culta do português no Brasil, não apenas como diz o título para teatro, mas também todas as formas de intercomunicação em que a finalidade seja alcançar o mais amplo auditório para o interlocutor. Trata-se de objetivo de alto alcance cultural e de extremo interesse nacional.

Dentre as personalidades de relêvo nacional e internacional que se achavam presentes podem ser ressaltados os seguintes nomes: Antenor Nascentes, Professor Emérito do Colégio Pedro II; Celso Cunha, da Faculdade Nacional de Filosofia, do Colégio Pedro II e Diretor da Biblioteca Nacional; Ernesto Faria, da Faculdade Nacional de Filosofia; Serafim da Silva Neto, da pontifícia Universidade Católica; Carlos Potsch, do Colégio Pedro II; Ismael de Lima Coutinho, do Instituto de Educação; Américo Jacobina Lacombe, diretor da Casa de Rui Barbosa; Othon Garcia, do Colégio Pedro II; Amália Beatriz Costa, da Faculdade Nacional de Filosofia; Evanildo Bechara, do Instituto de Educação; Albino da Bem Veiga, da Universidade do Rio Grande do Sul; José Renato Santos Pereira, Diretor do Instituto Nacional do Livro e Heron de Alencar, Professor na Sorbonne. Como delegados estrangeiros: Pierre Fouché e Leon Bourdon, Professores na Sorbonne; Octavian Nandris, Professor na Escola de Línguas Orientais; Alvaro Júlio da Costa Pimpão, Professor na Universidade de Coimbra; Eugenio Asencio, Professor do Instituto Espanhol de Portugal; I. Revah, Professor na Escola de Altos Estudos da Universidade de Paris; Lindley Cintra, da Universidade de Lisboa.

Na reunião preparatória efetuada na Academia de Letras da Bahia foram eleitas as comissões de Trabalho composta na Seção Filológica.

Trabalhos apresentados pela **Comissão A**: 1/I. Revah — L'évolution de la prononciation au Portugal et au Brésil du XVI^e siècle à nos jours 2/ Antônio Hoaiss — Tentativa de descrição do sistema vocálico do Português culto da área carioca. 3/ Ruy Affonso — Padronização da Prosódia Brasileira. 4/ Maria José Carvalho — Uma língua padrão para o teatro. 5/ Eugenio Asencio — Delos momos a los autos de Gil Vicente. 6/ Luiza Barreto Leite — A linguagem falada no teatro e sua educação. 7/ L. F. Lindley Cintra — Trabalhos realizados em Portugal para o Atlas linguístico da Península Ibérica. 8/ Maria Amélia Pontes Vieira — A humanização do teatro de Terêncio através do perfil de uma personagem de "O eunuco de Parmenão". 9/ Octavian Nandris — La langue du théâtre fidèle de l'époque et du milieu. 10/ Antônio José Chediak — "Aspectos da Linguagem do **Espraiado**, Sul de Minas". 11/ M. Fouché — Le langage dans le théâtre français contemporain. 12/ Lilia Nunes — Necessidade de padronização nas escolas de teatro. 13/ Amália Beatriz Costa — Fórmulas de tratamento em 3 comédias de Martins Pena.

Comissão B: Afonso Ruí — O Primeiro Teatro no Brasil. 2/ Bella K. Jozef — A linguagem dramática de Gonçalves Dias; Leonor de Mendonça; 3/ Universo poético e universo dramático de F. Garcia Lorca — Maurice Molho. 4/ Teatro uruguayo (siglo XIX — Primer cuarto del siglo XX) — Walter Rela. 5/ Antenor Nascentes — A linguagem no teatro.

As teses foram aprovadas e figurarão nos Anais do Congresso.

O Professor Danilo Ramires (do Departamento Nacional do SESC, Rio de Janeiro) compareceu a uma das reuniões de trabalho da Comissão de Língua Falada do Teatro como Diretor do Teatro do SESC em Salvador.

As Comissões se reuniram na Academia de Letras da Bahia, onde igualmente foram realizadas as sessões plenárias.

Faleceu em Nova Delhi o pintor, cenógrafo e crítico de arte, Thomaz Santa Rosa, que ali se encontrava representando o Brasil na Primeira Conferência Mundial do Teatro. Muito lhe deve o teatro brasileiro. Foi um dos fundadores de "Os Comediantes". Figura estimada nos nossos meios artísticos e teatrais, é com pesar que "Cadernos de Teatro" assinala seu falecimento.

O TEATRO É ÚTIL A SOCIEDADE NA MEDIDA EM QUE
NOS PURIFICA, APERFEIÇO A E RENOVA; E NÃO ATINGIRÁ
SUA FINALIDADE SE NÃO PERMANECER ANTES DE MAIS NA-
DA UMA ARTE DE JUSTIÇA.

J. L. BARRAULT