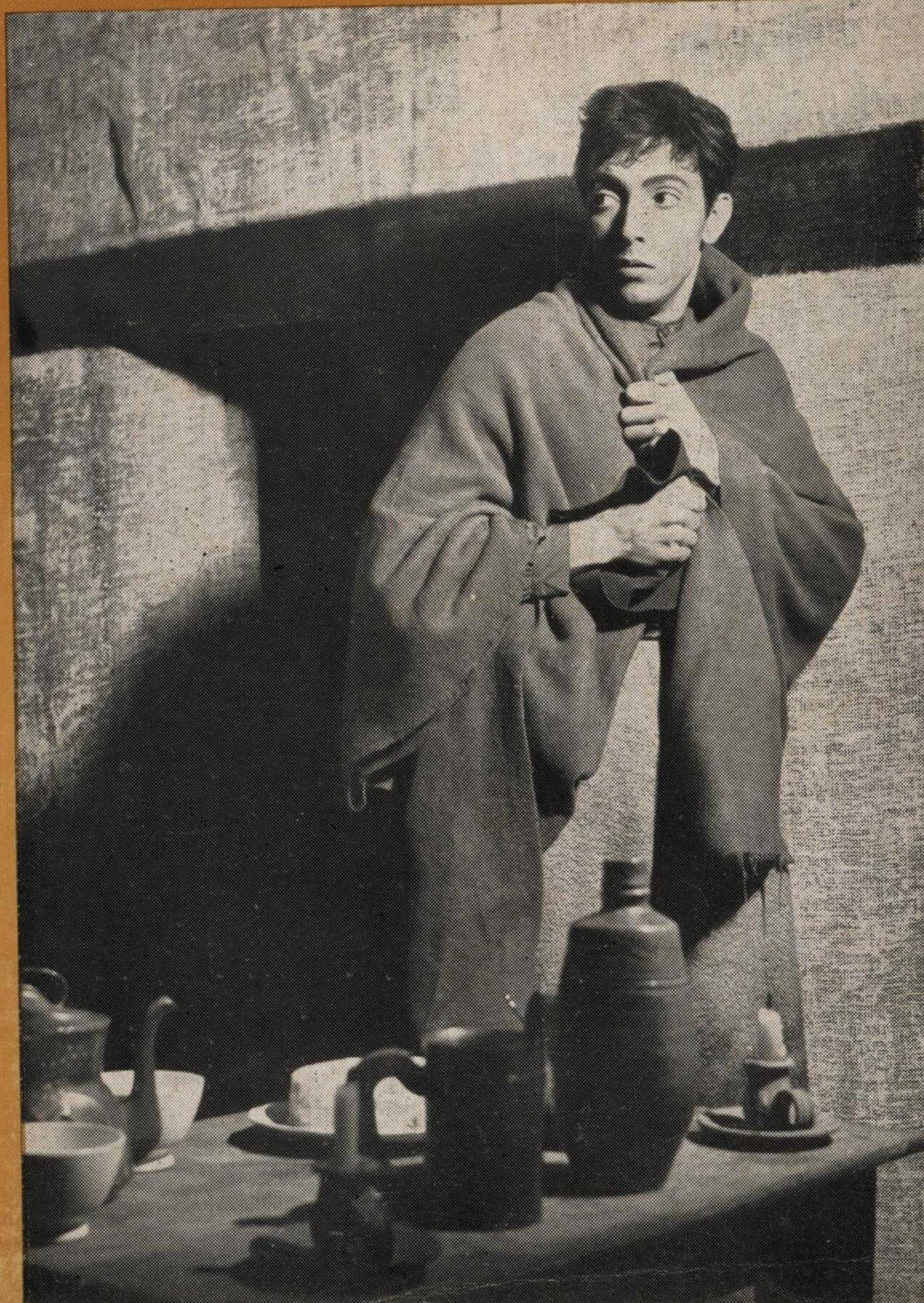


# CADERNOS DE TEATRO



N.º 4

## **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

## PROBLEMAS

### UMA PLATÉIA PARA O TEATRO BRASILEIRO

O problema primeiro e fundamental do teatro brasileiro continua sendo o problema do público. Escassez de palcos, ausência de diretores, formação profissional deficiente, excesso de taxas, repertório nacional modesto, tudo desaparece ante a própria razão de ser do teatro: o espectador. Um grupo sem platéia prega no deserto. Não dialoga, apenas monologa, lançando aos ventos sua mensagem sem enderêço nem eco. O público é o complemento indispensável à aventura teatral, aquela constante que responde pela sobrevivência de um movimento, pelo estabelecimento de uma tradição e pelo desenvolvimento de um veículo de cultura.

Cabe a nossa geração, dentro da paisagem agreste da cena nacional, desbravar, deitar raízes e fazer crescer este auditório que o nosso teatro espera para se completar. É este trabalho pioneiro, como toda missão desta natureza, exige sacrifício, desprendimento e, sobretudo, paciência. O pioneiro não trabalha para si. Tem olhos postos em futuro incerto, sem sequer saber se a boa fortuna lhe reserva ainda o direito e o prazer de um dia admirar sua obra construtora. Move-lhe a energia e a obstinação daqueles que acreditam num ideal, daqueles que lutam e vivem por uma causa.

O nosso trabalho pioneiro é a difusão do teatro infantil, único instrumento capaz de proporcionar uma platéia estável ao teatro brasileiro. Acompanhar a criança, pontuando seu crescimento de eventos artísticos, inculcando na sua vida a rotina do espetáculo e criando uma mentalidade teatral para o país do amanhã. Fazer do palco uma presença tão obrigatória na infância quanto a praça, o brinquedo, o quadro-negro, a história em quadrinhos e todas as escalas comuns ao itinerário para a adolescência. Uma política que leve a juventude até a descoberta inevitável, encontrando-se um dia na dependência do fato teatral como algo imprescindível ao seu divertimento e a sua satisfação intelectual.

As primeiras experiências no palco do Patronato da Gávea demonstram a certeza deste rumo. Há toda uma pequena geração já integrada no processo teatral, que acompanha, discute, comenta, compara e não dispensa o nosso repertório infantil. Uma geração que caminha a passo firme para a descoberta inevitável, meta já alcançada por alguns espectadores em idade transitória, que tendo travado conhecimento com a cena no despedir da infância, já buscam no primórdio da adolescência novos horizontes na programação do Tablado. São as primeiras e emocionantes promoções entre os nossos iniciados, guindados da vespéral barulhenta para o mistério e fascínio da sessão noturna, no convívio de adultos.

É necessário entretanto que esta produção infantil se caracterize pelo cuidado, apuro e honestidade, pois o mau espetáculo desconhece idades. A mesma pesquisa, a mesma técnica, o mesmo esforço e sofrimento que temperam as várias etapas da produção adulta, devem estar presentes na montagem dos espetáculos para crianças. Repertório e encenação precisam respeitar o pequeno espectador, procurando oferecer-lhe o máximo como realização artística. É necessário também paciência e constância, dentro de um roteiro

sistemático, sem intervalos ou esmorecimentos. Sòmente a continuidade no trabalho divulgador garantirá ao teatro brasileiro a platéia que êle busca para se afirmar plenamente.

Quis o destino que a nossa tarefa fôsse a mais penosa, porém a mais grata e grandiosa, reservando-nos a glória anônima de semear. Saibamos corresponder a esta confiança, plantando com a nossa voz, nosso gesto e o nosso poder de criação as sementes que multiplicarão amanhã os teatros, diretores, artistas e autores, pela presença estimulante e calorosa de uma grande platéia no mapa teatral do Brasil.

J. L. T.



## AMADORES E PROFISSIONAIS

### - COEXISTÊNCIA OU RIVALIDADE?

“Não há amadores, não há profissionais: há aqueles que sabem distrair um público das suas aflições e dos seus desgostos. Amadores ou profissionais, precisamos seduzir, precisamos comover, esta é a exigência do teatro. E por que razão o dom de comover não seria um privilégio dos que têm pouca técnica, mas que têm coração? Por que seria uma propriedade do que têm muita técnica e pouco coração?”

Jean Vilar

Muitas vezes, no decorrer dos últimos anos, tivemos a oportunidade de constatar que da coexistência de elencos amadores e profissionais num país ou numa cidade resultava freqüentemente certo rancor, certa irritação de uns em relação aos outros. Procuremos examinar algumas das causas deste mal-estar, para provar que o problema — se é que existe — pode ser resolvido com um pouco de bom senso e de boa vontade.

**DEFINIÇÕES.** — Num sentido algo abstrato mas muito bonito, baseado, aliás, já nas origens etmológicas da palavra, o “amador” é aquele que ama o teatro, que faz teatro por gosto, por prazer. Se aceitarmos esta definição, um ator que faz teatro por idealismo, por amor à arte, ainda que receba dinheiro, será amador. Jean Vilar, num estudo sobre as relações entre amadores e profissionais, disse: “Não consigo entender em que sentido o “anarquista” Dullin foi um profissional, não vejo em que sentido Copeau o foi, e parece-me que, a vários títulos, ambos pertencem a uma exigência diversa da profissional... Não existe teatro apaixonado — o que é pleonasma — sem esquecimento voluntário das regras da profissão. Toda paixão, e portanto todo teatro, não tem outras regras senão as que lhe dita a sua própria violência.”

No entanto, para poder discutir o problema em bases concretas, devemos situá-lo de maneira mais realista. Aceitamos, pois, as definições correntes: amador é aquele que se dedica ao teatro sem receber por isso retribuição financeira e que geralmente ganha a sua vida em outros campos de atividade. Profissional é aquele que fez do teatro a sua atividade principal, e que recebe recompensa financeira pelo trabalho que realiza no teatro.

● **NÍVEL AMADORISTA E O NÍVEL PROFISSIONAL.** — De modo geral, o ator profissional resolveu, na saída do colégio, dedicar-se inteiramente ao teatro. Para realizar seu desejo, submeteu-se durante longos anos a dura aprendizagem altamente especializada; frequentou uma escola e desenvolveu no palco os ensinamentos adquiridos; acumulou experiências sobre experiências, antes de tornar-se um profissional digno deste nome. Ele deve ter, portanto, amplo conhecimento do “métier”, domínio senão de toda a técnica teatral, pelo menos de todas as suas bases. Resumindo, um ator profissional deve possuir verdadeira formação profissional, técnica e cultural, da mesma maneira como a possuem um engenheiro ou um médico. A falta desta formação indica insuficiente consciência dos deveres assumidos no ato da escolha da profissão.

O amador, via de regra faz teatro por instinto, sem se ter submetido a um período de preparo comparável ao do profissional. Poderá ter muito talento, às vezes mais do que o seu colega profissional, mas dificilmente alcançará domínio técnico suficiente para ser considerado um ator completo.

Ora, o teatro moderno tornou-se de tal modo complexo que o ator que possui verdadeiramente seu “métier” levará forçosamente nítida vantagem sobre um ator de formação autodidática e empirista, por mais talentoso e esforçado que este último possa ser. O ator profissional deve ter suficiente domínio da técnica vocal e respiratória, suficiente controle corporal, e até experiência na maneira de vestir costumes de épocas pasadas, etc., para poder abstrair seu espírito de todos esses fatores mecânicos no momento em que entra no palco, concentrando-se quase unicamente na parte “artística”, interpretativa, emotiva do seu papel. Evidentemente, isso não acontece com o ator amador, que não poderá dominar todos esses inúmeros fatores somente com a força do seu talento.

Esta diferença técnica parece-nos importante, porque coloca o teatro amador e o teatro profissional em dois terrenos separados, sendo que cada um corresponde a uma necessidade e tem sua utilidade.

**OBJETIVOS E MEIOS DO PROFISSIONALISMO E DO AMADORISMO. O REPERTÓRIO.** — O elenco profissional é, antes de mais nada, a parte efetiva de uma empresa comercial. Uma companhia teatral está sujeita a tantas despesas com o aluguel da casa de espetáculos, custo das montagens, obrigações para com os atores, etc., que a sua primeira preocupação será automaticamente a de atrair bastante público para poder fazer face a essas despesas. Não é questão de ganância ou de espírito lucrativo, é questão de vida ou morte, questão de sobrevivência.

O primeiro objetivo da companhia será portanto de apresentar todas as noites um espetáculo que agrade ao público. Existem inúmeras maneiras de atingir este objetivo: montagens luxuosas, presença de nomes famosos no cartaz, texto facilmente acessível, peças nas quais um espectador médio encontrará reflexo dos seus problemas quotidianos ou evasão aos seus sonhos, etc. É indiscutível que em todos os países do mundo (ainda que o grau varie de país para outro) o “grande” público é constituído principalmente pela classe média que busca no teatro, antes de tudo, distração e que não vai ao teatro para produzir esforço intelectual. Portanto, é natural que a direção do grupo profissional adote atitude reservada em relação a peças que se dirijam a um público especial, digamos a uma classe intelectualmente mais adiantada: peças de vanguarda, peças de tese, até certo ponto peças antigas. O teatro profissional será sempre, em média mais ou menos acentuada, um teatro comercial, sujeito a concessões ao gosto do “grande” público.

Este fato não se dá, geralmente, no caso do teatro amador, cujas montagens são mais modestas e cujas obrigações financeiras são

muito mais reduzidas. O elenco amador poderá adotar um critério diferente na escolha dos textos a serem encenados: poderá escolher uma peça que seja do gosto dos seus integrantes, mesmo se não fôr "comercial"; poderá escolher uma peça de vanguarda ou clássica, ou que, de qualquer maneira, se dirija a um público particular, não podendo, por conseguinte, ser montada por um grupo profissional que não a consideraria como garantia suficiente do sucesso de bilheteria. Esta liberdade de repertório consiste numa grande vantagem dos amadores sobre os profissionais, e na nossa opinião um elenco amador deveria procurar escolher principalmente peças que não podem ser montadas por grupos profissionais, o que não quer dizer, evidentemente, que os amadores devem limitar-se exclusivamente a espetáculos "experimentais" ou especializar-se na montagem de textos "áridos".

Como se vê, os objetivos do teatro amador e do teatro profissional são bastante distintos, sendo que cada um tem papel importante a cumprir na vida cultural de um país.

#### **ALGUNS ASPECTOS DA MENTALIDADE AMADORISTA E PROFISSIONAL.**

— O profissional vive do teatro e para o teatro. Esta é, como já vimos, uma vantagem indiscutível, pela maior experiência e pelo melhor preparo técnico que o profissionalismo oferece. Há também outro fator importante: o profissional não tem outras preocupações práticas senão as relativas a sua profissão; pode, portanto, viver para o seu papel, amadurecê-lo aos poucos, estudá-lo despreocupadamente, pesquisar, observar. O amador, que passa o dia num escritório ou fábrica, comparece ao ensaio noturno não somente cansado, mas freqüentemente com o espírito cheio de problemas da sua "verdadeira" profissão, experimentando grandes dificuldades em concentrar-se inteiramente no ensaio. É evidente que o ator tem muito mais probabilidades de aprofundar um papel quando pode concentrar-se nos problemas relativos a este papel durante o dia inteiro, do que as tem quando passa várias horas por dia pensando em outras coisas, transplantando-se em seguida, bruscamente, para a pele de herói imaginário.

E no entanto, esta desvantagem do amador não constituirá também vantagem? Parece-nos que sim. O teatro é a vida, transposição da vida para o palco, sujeitando-a a certas convenções, mas sem abandonar sua essência. A profissão teatral é terrivelmente absorvente. O ator profissional terá sempre tendência a viver num mundo artificial, separado do mundo real, a fechar-se num ambiente onde não subsistem outras preocupações senão as relativas ao teatro. Disso resulta o perigo de certa perda de contato com a verdadeira vida, com os problemas, palpitações e emoções que constituem a existência de um ser humano mergulhado no combate de todos os dias. O ator profissional que cai neste perigo desumaniza-se e priva as suas interpretações de toda autenticidade profunda. Já o amador, que vive num mundo "concreto", que enfrenta diariamente os problemas do seu emprêgo, as dificuldades prosaicas da condução, da falta d'água etc., não corre o perigo de não "sentir" problemas semelhantes quando êles aparecem num personagem a ser interpretado.

O amador dedica-se ao trabalho teatral, duro e rico em sacrifícios, sem esperar nenhuma retribuição financeira; é forçosamente um idealista, que faz teatro por prazer: se não gostasse de fazê-lo, não o faria, pois não precisa dêle para viver. Para o ator profissional, o teatro pode transformar-se, com o tempo, num "métier" como qualquer outro, numa rotina. A afirmação de que "o profissional deve conservar a alma de um amador" pode ser banal, mas corresponde à verdade. Com

efeito, a falta de entusiasmo, de “fogo sagrado”, pode transformar o ator de grandes predicados técnicos num simples boneco, enquanto um espetáculo de amadores feito com fé e amor, ainda que tecnicamente falho, pode, às vezes, por uma espécie de milagre, envolver o espectador e proporcionar-lhe grande satisfação e emoção artística.

**ASPECTOS MATERIAIS DA RIVALIDADE.** — Em certos países, depois da segunda guerra mundial, e talvez sob a influência do cinema neo-realista italiano, houve um período em que alguns diretores passaram a contratar atores sem nenhuma experiência teatral, sob o pretexto de que se tratava de tipos físicos particularmente adaptado aos papeis, ou de que “ninguém faria melhor o papel de um médico do que um verdadeiro médico”. Esta moda provocou vivos protestos nos meios teatrais. Jean Darcante, diretor do Théâtre de la Renaissance de Paris, declarou: “Com efeito, é uma desonra, para alguém que possui uma profissão, apoderar-se da profissão de outra pessoa, privando-a do seu salário”. E’ verdade que esta moda já passou em grande parte, e de qualquer maneira não se tratava de atores amadores, mas sim de pessoas recrutadas em meios estranhos ao teatro. Todavia persiste em certos casos um rancor talvez inconsciente dos profissionais para com os grupos amadores, devido ao fato de que os espetáculos amadores desviam dos teatros profissionais certa quantidade de público, que representa certa importância de dinheiro que deixa de passar pelas bilheterias destes teatros. Como tentamos mostrar nas linhas acima, achamos que o teatro profissional e o teatro amador podem e devem coexistir. Pensamos, pois que os elencos amadores não representam nenhum prejuízo material para as companhias profissionais. Pelo contrário, pode-se dizer que os amadores, formando as platéias e proporcionando a muitas pessoas o primeiro contacto com o teatro, preparam os futuros espectadores dos espetáculos profissionais.

**AMADORES E PROFISSIONAIS NO BRASIL.** — No Brasil, a nosso ver, o problema da rivalidade entre amadores e profissionais não existe; o que existe é uma colaboração realizada na base da compreensão dos interesses mútuos, e condicionada pelo próprio grau de evolução do teatro nacional. Não temos ainda um número excessivo de bons atores profissionais, como acontece na Europa. Portanto, os profissionais não consideram os amadores como concorrentes que os querem privar do seu ganha pão; pelo contrário, o teatro profissional vê no teatro amador (possivelmente, pelo menos em parte, devido à insuficiência das nossas escolas dramáticas propriamente ditas) um celeiro inesgotável de novos valores, indispensável para a renovação e a amplificação dos quadros profissionais, tão necessários ao teatro brasileiro. Aliás, a situação do teatro amador no Brasil, pelo menos nas cidades onde há elencos profissionais, é bem diferente da que existe

em outros países: na maioria dos casos, o nosso teatro amador não constitui uma finalidade em si, mas antes uma espécie de preparo, de estágio, de trampolim para a carreira profissional. Tal situação, que tem as suas desvantagens, é muito normal, se levarmos em conta a rápida evolução do teatro brasileiro e as suas necessidades sempre crescentes de material humano.

Nas cidades do interior, onde não existem companhias profissionais, as atividades dos amadores também não são nocivas mas sim de muita utilidade para os interesses do teatro profissional: a formação das platéias, a criação de um gosto pelo teatro nas massas populares, todo este trabalho de pioneiros, pode ser considerado como uma preparação de terreno para a futura organização de um elenco profissional naquelas cidades; e temos certeza de que os grupos profissionais que excursionam pelo interior, encontram melhor receptividade nos centros onde o interesse popular já foi criado e formado por um elenco local de amadores.

J. M.



## CONSELHO A UM JOVEM ALUNO

Charles Dullin

Não há perdões nem absolvições para o falso artista.

Então, menino, você tem vocação, esta famosa vocação?!

Os pais estão inquietos. O teatro não é uma carreira lá muito estável, dizem eles; é uma aventura. Temem o meio teatral. Se você tiver uma irmã e ela manifestar o mesmo desejo, o alarme será geral. Como permanecerá honesta uma jovem "pisando um palco"? Ainda que nossa profissão seja oficializada, sindicalizada e organizada, continuará pairando sobre ela grande número de preconceitos burgueses. Posso dizer, entretanto, que escapei cedo aos perigos dessa vida de aventuras e encontrei no teatro tanta limpeza moral, honestidade e muitas vezes mais generosidade do que em outras profissões.

Não está aí o verdadeiro perigo. Este reside no emprêgo errado que você possa fazer de seus dons, na má escolha de seus modelos e de suas companhias. Reside, antes de tudo, na falta de sinceridade consigo próprio, na ausência de uma "vida interior". O primeiro exame que proponho é perguntar a si próprio se "esta vocação" é séria, se não é uma sedução de revistas de teatro e cinema, pela publicidade feita em torno das "vedettes", por todo esse lado exterior do teatro... Em uma palavra, você quer ser artista ou "histrião"? A escolha impõe-se desde o começo. Se houver dúvidas não continue a ler-me; nada poderei dizer de novo. Um "histrião", tenha ou não talento é apesar de tudo, um pouco desprezível. O cabotinismo, fora o ridículo que suscita e o riso que pode causar, traz consigo uma secura de coração e um abandono de alma que só pode rebaixar um homem.

A falta de sinceridade, eis o veneno. Mas há um antídoto: enquanto você tiver a "cabeça fresca" e a consciência pura, imponha a si mesmo uma formação artística sólida, provoque a meditação ao invés de fugir dela nessas conversas sem propósito e insípidas de bastidores; procure fortalecer o caráter, adquirir o orgulho do trabalho bem feito, não se acredite gênio antes de ter talento; aprenda a observar, a ver, a escutar, viva perto dos homens sem se deixar influenciar por julgamentos superficiais; não dê ouvidos a maus conselhos de companheiros exasperados ou simplesmente "aproveitadores". Convença-se, antes de tudo, que não se faz sacrifício servindo aos verdadeiros poetas, aos grandes gênios dramáticos. Devemos antes nos sentir honrados quando nos admitem em sua companhia.

Quanto à vida material, que reclama o melhor de nossas atividades, não vou dizer: "Deus que a favoreça", mas sim: se você estiver bem com o seu Deus, se fôr sincero consigo mesmo, nada acontecerá, porque terá dez vezes, cem vezes mais força que seu inimigo, que não crendo em coisa algu-

ma jamais tem esta sinceridade moral que dá firmeza a uma linha de conduta. Dirão: "Paradoxos, sofismas! Um ator tem necessidade de sucesso, deve agradecer "a qualquer preço". Não pode ser responsável pelas peças que lhe escolhem. Tem necessidade de dinheiro que lhe assegure um certo padrão de vida. É preciso que se lhe faça publicidade. Deve sempre "aparecer"... Um pintor, um escultor, um escritor, podem arranjar a vida de modo diferente. Têm a posterioridade para reparar as injustiças do público. Você é um homem do presente, anda conforme a moda, com "snobismo", com o que passa rápido e uma vez morto é esquecido."

Mas não é precisamente pelo fato de nossa vida ser curta que nos devemos esforçar para vivê-la bem?

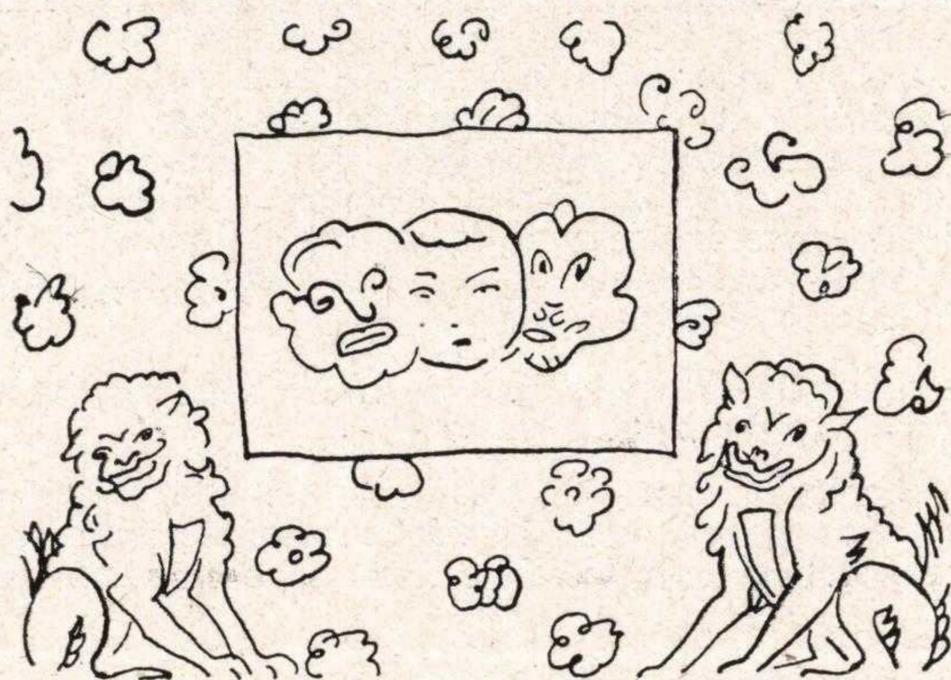
Quando se começa a fazer concessões ao público, adulando seus baixos instintos fica-se perdido para a arte dramática. Quanto mais se deixa a corda bamba, mais sua resistência enfraquece e mais se é impelido para o baixo e para o vulgar.

O problema do público permanece por um instante de uma complexidade que o ultrapassa, como tem acontecido presentemente. Não existe um público, mas uma reunião informe de espectadores que não têm nem os mesmos gostos, nem as mesmas inspirações; acontece, porém, que num dado momento esta massa inerte se galvaniza sob uma emoção comum; neste instante o milagre se produz. Fique sendo sempre o agente dêsse milagre. É o seu papel. Mas não busque regras para que isso aconteça, pois perderá seu tempo. Seu dever é procurar elevar o público e para isso apoiar-se em obras que trazem consigo muita força e muita beleza, satisfazendo a esta finalidade. Mas, se em vez disso, você aliar-se a um "libretista" de segunda categoria e astucioso, para degradar ainda mais êste público; se você emprestar seu espírito, seu coração, seu talento a essa brincadeira, é a si mesmo que você degrada. É então que começa a falta de sinceridade consigo mesmo e tôdas as desculpas serão hipócritas. Você terá a espécie de glória que busca dinheiro, mas nunca a ambicionada por um justo orgulho.

Seja duro consigo mesmo desde o princípio.

Somos o que somos. O que nós próprios construimos, com vontade, com firmeza.





O ator deve, em tôdas as ocasiões, ser mais generoso que seu público.

A essência da representação é o poder de interpretar. O pensamento e a emoção podem ou não estar presentes — porém a vontade básica do ator deve ser, muito simplesmente, interpretar: não pensar, não sentir, não fazer exibicionismo, não fazer declarações pessoais (ainda que possa fazer uma ou tôdas dessas coisas) — mas simplesmente interpretar.

Da diferença entre o ritmo e o tempo: o ritmo é aquêle que vem de dentro, e o tempo é o que vem de fora.

Só começarás a interpretar quando deixares de buscar o personagem.

Um ator não deve temer a teoria, uma vez que tenha consciência de suas fôrças latentes. A teoria e o método são valores imensos para o ator que sabe pô-los em prática, mas não para quem não pode fazê-lo. Porém no pior dos casos não são tão venenosos como o convencionalismo. O ator convencional sofre de uma paralisia progressiva para a qual, depois de certo tempo, já não há cura possível.

O defeito de muitos atores decorre de levarem mais em conta seus próprios objetivos e ambições, do que os do autor.

Alguns atores parecem tão absorvidos em pensar cada linha e cada frase e até cada palavra do seu texto que às vêzes chegam a perder o sentido geral do que estão dizendo. Nós, os atores, tendemos a subestimar a rapidez mental do nosso público.

O nervosismo em cena ('stage-fright') pode transformar-se num elemento positivo. Mas geralmente só associamos êsse nervosismo com a estréia; certo grau de nervosismo ou insegurança é útil em todos os espetáculos, especialmente em papéis dramáticos. Não se deve ser tenso, pois a tensão inibe, mas o estado de relaxamento ou calma deve ser carregado de intenção. Êsse estado é muito difícil de ser alcançado. É, segundo Jouvet, "graça", e quando acontece o ator se supera a si mesmo.

Trechos do livro "The actor's ways and means", de Michael Redgrave.

## PANTOMIMA — MÍMICA — IMPROVISAÇÃO

## O gesto na vida

Antes do homem falar, agiu. O gesto precede a palavra. Se observarmos a criança em sua evolução verificaremos que seus gestos são de duas espécies; uns imitativos — segurar, bater palmas etc., e visam resultado imediato; outros puramente instintivos, levados por sentimentos interiores de alegria, ternura, cólera, etc. — expressões corporais de sentimentos interiores. Os primeiros (segurar, bater palmas, etc.) tendem a se tornar automáticos e maquinais, cada vez mais eficazes, à medida que forem sendo estudados e repetidos: escovar os dentes, abotoar o paletó, amarrar os sapatos etc.

Os gestos instintivos ou espontâneos exprimem um pensamento. Todo gesto deve portanto ter um valor: de eficácia ou de expressão.

São os gestos de expressão que nos interessam no momento: um apêto de mão, um abraço, um sinal da cruz, um adeus; êles exprimem um pensamento. Mas, pergunto: será que todo apêto de mão, todo adeus ou saudação terá o valor real de testemunho externo de um sentimento? Talvez o apêto de mão dos primeiros homens tenha sido a exteriorização de um sentimento; depois o gesto se foi mecanizando e hoje aperta-se a mão de um conhecido como se escova os dentes. Os gestos que deveriam ser de expressão passaram a ser de eficácia. Também os primeiros cristãos sabiam melhor do que os cristãos de hoje fazer o sinal da cruz e a inclinação que faziam diante do altar era realmente a prova de um sentimento de adoração e não êste gesto vago e mecanizado que se vê hoje em dia em nossas igrejas.

A polidez convencional impôs gestos seculares que nos foram transmitidos na infância sem a menor explicação, sem o menor porquê. Hoje, como autômatos, adultos mecanizados, continuamos a fazer e a ensinar os mesmos gestos, as mesmas expressões. E como autômatos continuamos a maneira de pegar um objeto sôbre a mesa, de vestir, de receber um presente, de atravessar rua, de abraçar um amigo numa missa de pesames, de rezar, de sentar, etc...

Ora, somos seres vivos que sentem! Cada gesto que fazemos deve ter, pelo menos no início, a resposta na nossa sensibilidade, no nosso pensamento. Um "obrigado" convencional não passa geralmente dos lábios e um apêto de mão de origem tão verdadeira tornou-se inteiramente inexpressivo.

## O gesto na cena

Passemos agora para o gesto na cena. Se devemos exigir de nós mesmos sinceridade e verdade nos gestos quotidianos, no teatro esta verdade e esta sinceridade ainda se tornam mais necessárias. No teatro, o ator tem que fazer crer ao espectador que está sentindo determinados sentimentos. Se êle não for verdadeiro na expressão e no gesto não transmitirá nada. Shakespeare diz que não se deve honrar com palavras um pensamento imperfeito. Se o pensamento ou sentimento é imperfeito, mata a expressão e ficam os atores a dizer coisas vazias. É a caricatura do sentimento, como o apêto de mão ou o sinal da cruz mecanizados. No teatro, gestos e palavras servem a sentimentos e pensamentos, êstes ditados pelo escritor dramático. Mas há uma arte pura do gesto a que chamamos simplesmente mímica ou pantomima, quando a mímica é estilizada. A mímica é para o gesto o que a declamação é para a palavra.

## MÍMICA

Antes mesmo do uso da palavra na cena já se empregavam gestos para exprimir sentimentos. A imitação da natureza pelos gestos é uma arte tão velha quanto a humanidade. Os antigos vestiam suas máscaras e pela expressão corporal, pelos gestos, louvavam os deuses. Era a dança, primeira linguagem do corpo. Pelos gestos, nossos antepassados exprimiam seus anseios, suas lutas e as lutas do homem contra os elementos. A dança religiosa é a primeira manifestação teatral de que se tem notícia. O homem sentiu o desejo de se indentificar com as forças superiores da natureza e de exprimir êste desejo por meio de gestos. Exprimia-se com o corpo, numa linguagem silenciosa que se comunicava com deuses e elementos. Eram danças para a lua, para o sol, para a colheita, para a caça, para o vento, para o fogo, etc.

Estas primeiras manifestações de mímica estão intimamente ligadas à história de todos os povos e à própria origem da arte dramática. Ainda hoje encontramos nos povos não civilizados êstes elementos expontâneos de expressão que o teatro moderno procura fazer reviver numa época em que tôdas as artes sofrem dos males do automatismo e da mecanização. Aqui mesmo no Brasil, em que a arte dramática apenas esboça seus primeiros passos, é na expressão expontânea que temos que buscar as fontes de um teatro brasileiro. Os reisados, os boi-bumbás e tôdas as outras manifestações de arte popular são elementos preciosos na formação da arte dramática nacional.

Dos primitivos elementos da dança religiosa foi surgindo pouco a pouco uma forma mais artística, mais teatral das manifestações expontâneas de expressões. Enquanto a dança era a linguagem do corpo por sugestão de música ou de ritmo exterior, a mímica tornou-se cada vez mais a arte da expressão silenciosa. Enquanto a dança tendia a sugerir idéias abstratas e sentimentos vagos, a mímica concretizava êstes sentimentos e o gesto criava também objetos, lugares, criava até outros personagens. Um ator era e ainda é capaz de viver situações inteiras sozinho em cena. Mas voltemos à evolução da arte do gesto.

Os indús, chineses e japoneses foram os primeiros mestres nesta arte. Introduziram a máscara nas representações. A função da máscara era a de aumentar o valor simbólico das expressões corporais. Conta a tradição chinesa que famoso guerreiro chinês, Lau-Ling, vivia desgostoso por possuir um rosto de menina. Irritado com suas bochechas rosadas e infantís que não metiam medo a ninguém, muito menos a seus inimigos, resolveu ir para os campos de batalha com um rosto falso feito de madeira. Tão terrível era o aspecto desta máscara que o inimigo fugiu logo que deparou com o guerreiro. Dêste dia em diante a fama do grande Lau-Ling aumentou muito e a máscara foi definitivamente introduzida nos palcos chineses. A máscara inspira respeito ou medo e está sempre presente em tôdas as representações primitivas.

## PANTOMIMA

Do Oriente vamos encontrar depois vestígios de representações mímicas no Egito, na Grécia e mais tarde em Roma. Foi em Roma que a mímica se tornou definitivamente uma arte autônoma, com técnica e atores especializados. Com o nome de Pantomima a arte do gesto invadiu os palcos romanos, e até hoje se pratica a Pantomima Romana com seus gestos e seus personagens simbólicos. Quem não conhece Arlequim, Colombina, Pierrot? Inicialmente os assuntos mimados eram tirados da mitologia. Um ator chegou a representar a história inteira de Marte e de Venus somente por gestos. Esopo (o das Fábulas) foi um grande mímico.

Com o correr dos tempos os atores passaram a descrever também os hábitos da região, a imitar tipos e situações, a personificar ações e sentimentos elevados ou baixos e pouco a pouco as representações foram decaindo até atingirem tal grau de pornografia que tornou-se necessária uma reação. A queda do Império Romano pôs fim ao abuso e infelizmente também acabou

com os bons espetáculos. Mas a Pantomima Romana ficou sendo uma das manifestações mais curiosas da evolução da arte Dramática. Durante a Idade Média parecia que a Pantomima tinha desaparecido da Europa. Proibidos os espetáculos, os atores desempregados começaram a vagar pelas estradas e junto a outros vagabundos artistas, menestréis e trovadores, nasceram os prestigitadores, os mágicos. Estes vagabundos de estrada iam de castelo em castelo levando diversão para as noites frias de inverno e enquanto representavam para ganhar a vida iam conservando a velha tradição da mímica e pouco a pouco voltando à sua forma mais espontânea e primitiva. Depois dos atores-ambulantes começaram a aparecer os primeiros medievais religiosos e o teatro continuou o seu curso.

Da Pantomina Romana até nos nossos dias a arte do gesto teve períodos de glória e períodos de decadência. Em toda a Europa teve seguidores fiéis. Na França conhecemos J. L. Barrault, Marceau, mímicos famosos e E. Decroux, mestre deles todos. Esses artistas tendem a fazer renascer a mímica primitiva baseada na verdade interior, diferindo da Pantomima clássica ou romana. A Pantomima clássica, para Barrault, junta uma linguagem de gestos à ação propriamente dita. Os gestos são convencionais: apontar para o coração significa amor, fazer uma volta no rosto com o dedo com uma expressão alegre quer dizer uma moça e assim por diante.

## A IMPROVISACÃO

Era preciso urgentemente voltar às fontes. Ora, para que o homem pudesse de novo descobrir dentro de si mesmo um sentimento para depois transmiti-lo foi necessário calá-lo, pôr de lado a palavra. Só no silêncio o homem poderia redescobrir-se. Voltamos então à mímica, voltamos às próprias origens da arte dramática. No silêncio o homem procura ser sincero. Cada gesto volta a corresponder a uma verdade interior. Mas desde que o homem perdeu a espontaneidade primitiva era preciso um método para fazê-lo voltar às suas origens de expressão. Era preciso ensiná-lo a exprimir com espontaneidade. Foi Stanislavski, na Rússia, quem criou o famoso método de improvisações, hoje adotado em todas as boas escolas de teatro no mundo inteiro. A mímica é uma arte, a improvisação é um método. Todo o estudo de mímica moderna é feito através da prática de improvisações e do estudo das manipulações que é a maneira de sugerir objetos por meio de gestos. Por meio de exercícios de expressão espontânea (jogos dramáticos), Stanislavski levou seus alunos a um conhecimento maior de suas próprias possibilidades. Os primeiros exercícios visam a aproximar o aluno de suas fontes naturais de expressão. Ninguém usa um instrumento antes de conhecê-lo. Sendo o próprio corpo o instrumento do ator é preciso antes de mais nada afiná-lo como se faz com um instrumento musical.

A mecanização da vida moderna substituiu pelo conforto o poder que o homem tinha de criar. O homem moderno não tem imaginação. Tudo já está pensado hoje em dia, pensado e encadernado nas estantes. Existe até um livro que ensina como fazer amigos. Para qualquer espécie de ação humana, da simples maneira de descascar batatas até a arte de fazer amigos, já existem manuais. E o homem segue tudo direitinho, descansando no programa. Infelizmente, com isto, ele mata também dentro de si o poder de imaginar, de descobrir sozinho maneiras de enriquecer sua vida.

## MÍMICA PURA

Tornando-se convencional, a Pantomima caiu fatalmente no automatismo. Repetiam-se os gestos dos personagens sem nenhuma ressonância interior. Colombina, Arlequim, Polichinelo foram sendo imitados e não vividos como nas origens. Contra esta mecanização os mímicos modernos se rebelaram. Era preciso que a mímica não fôsse apenas uma linguagem de gestos, como a dos mudos. Era preciso que a arte do gesto voltasse a ser espontânea. Era preciso viver e sentir o gesto. Para Barrault a pantomima antiga é uma arte muda e a mímica moderna um jogo silencioso.

Enquanto a mímica representava uma necessidade interior, enquanto as representações guardavam intactos seus símbolos, enquanto o homem acreditava nestes símbolos, a arte do gesto conservou-se pura. No Oriente e nas tribus primitivas do resto do mundo, ela ainda conserva a pureza e a espontaneidade original. Na Europa, sofreu a influência do exibicionismo, da ganância, do cepticismo e sobretudo da mecanização e hoje a Pantomima clássica perdeu quase todo o seu prestígio. Mas aqueles que ainda acreditavam na mímica como arte do silêncio, como arte nobre, tentaram e ainda tentam voltar às fontes de pureza e sinceridade, num trabalho de criação artística dos mais interessantes. Porque não era somente a mímica como arte em si que estava sofrendo, mas toda a arte teatral. Vazio de conteúdo tanto o gesto como a palavra passaram a ser caricatura da arte. O teatro passou a ser apenas eloquente. Diziam-se coisas, mas não se sentia nada. Claro, que também o público passou a ouvir coisas sem ressonância na sua própria sensibilidade. Gestos e palavras eram usados sem a menor autenticidade. A linguagem teatral, gesto e palavra, passou apenas a ser uma linguagem literária. O ator passou a ser uma nova espécie de leitor da obra do escritor.

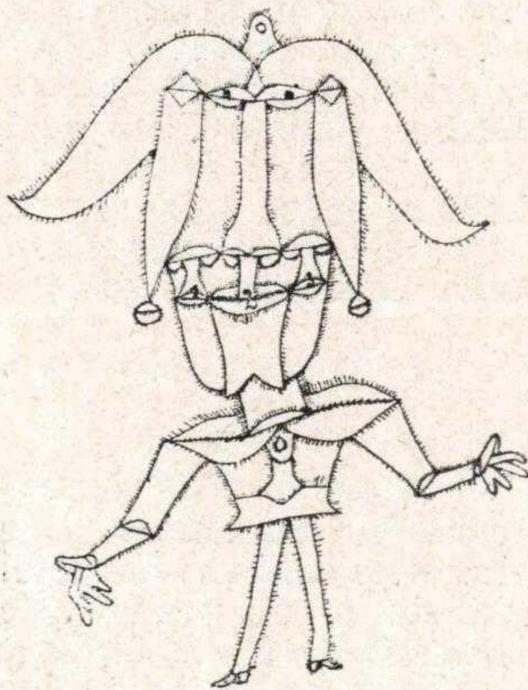
O ator, mais do que qualquer outro, é um homem que está sempre criando: criando situações, criando ambientes, criando sentimentos, enfim, recreando a própria vida para o prazer e a felicidade dos outros.

Onde vai ele buscar todo este material? Em sua imaginação posta a serviço da observação. A falta nos leva a olhar sem ver. O mundo é vazio para aquele que não vê e cheio para aquele que observa. E não somente os homens devem estar debaixo de nossos olhos: o observador abraça toda a criação. Que solidariedade encontrarmos entre nós e os bichos quando descobrimos que eles trazem consigo características humanas?

Tudo é captado e observado pelo futuro ator-observador. Que maior ator que Carlitos? Que maior mímico? Antes do cinema falado, antes de usar a palavra, Carlitos já nos transmitia através do seu corpo todo o grande conhecimento, todo o grande amor que tem pela humanidade. Só um grande observador poderia reproduzir em si com tamanha força humana tantos e tão variáveis sentimentos.

O homem encontrando-se de novo pode voltar à palavra e ao gesto. Shakespeare pode descansar. Já o homem voltou a esforçar-se para honrar a palavra com sentimentos verdadeiros. O teatro ganhou nova seiva. Agora o gesto e a palavra vivem em função do sentimento e do pensamento. O silêncio foi preenchido.

M. C. M.



Quando um grupo cogita de fazer teatro — e estamos pensando principalmente naqueles incipientes que são levados por entusiasmo incontido — pensa-se em tudo, menos talvez em um ponto essencial para a perfeita regularização do espetáculo: a permissão do autor da obra, para que ela seja levada à cena.

Por isso talvez, pelas muitas vezes que temos observado esse princípio negligenciado, é que resolvemos abordar o tema em alguns comentários que serão feitos sucessivamente, de modo especial no que diz respeito ao direito do autor, ao direito de representação e à necessária licença da autoridade pública que concede permissão para representação da obra teatral, mediante a censura prévia.

No presente comentário abordaremos apenas o que diz respeito ao direito do autor.

Prescreve o artigo 649 do Código Civil Brasileiro:

- Art. 649 — Ao autor de obra literária, científica ou artística pertence o direito exclusivo de reproduzi-la.
- § 1.º — Os herdeiros e sucessores do autor gozarão desse direito pelo tempo de sessenta anos, a contar do dia do seu falecimento.
- § 2.º — Morrendo o autor sem herdeiro ou sucessores, a obra cai no domínio comum.

Daí se conclue que a obra teatral, como obra literária que é, pertence exclusivamente ao seu autor e aos seus herdeiros ou sucessores após a morte daquele, nos sessenta anos subsequentes à mesma.

Devemos aqui lembrar que este prazo de sessenta anos diz respeito exclusivamente ao direito brasileiro e que o mesmo difere bastante na legislação de outros povos. As discrepâncias encontradas são comumente contornadas através de tratados internacionais aos quais o Brasil tem aderido e que regulam a matéria, quando o conflito entre as legislações é manifesto.

O que ressalta desde logo, pelo simples enunciado da lei, é que as obras teatrais se incluem em duas categorias distintas:

a) aquelas que são do domínio comum e

b) aquelas que ainda se encontram protegidas e são da inteira e exclusiva propriedade de seu autor ou seus herdeiros.

Quanto às primeiras, não há nada a ser dito e as obras podem ser representadas sem que seja necessária qualquer autorização por parte dos representantes do autor — note-se aqui que não nos referimos à autorização da censura que sempre deverá ser obtida. — Quanto às últimas, a autorização é sempre necessária, seja para encenar a peça, seja para traduzí-la.

O leitor que nos acompanha, nesta altura dos acontecimentos já deve estar receoso — se não quisermos dizer mesmo apavorado — com as dificuldades que irá encontrar para montar uma peça que leu e gostou e pretende encenar com o seu grupo.

Como obter a autorização do autor ou seu herdeiros, a fim de cumprir os dispositivos do Cód. Civil e até mesmo para se livrar do jugo do Cód. Penal (art. 184 e 185)?

Desde já garantimos aos leitores que não há razão para preocupações, isto porque não temos necessidade, via de regra, de nos entender diretamente com os autores, mas sim com seus agentes. No Brasil o órgão controlador das atividades dos autores teatrais do mundo inteiro em suas relações com as companhias, empresários e grupos nacionais que pretenda montar peças de quaisquer autores que ainda tenham suas obras protegidas pela legislação, é a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Sobre o papel que a mesma desempenha, falaremos em nosso próximo comentário.

## JOGOS DRAMÁTICOS

### ESCOLA DO ATOR

#### ALGUNS EXERCÍCIOS COLETIVOS DE MÍMICA E IMPROVISACÃO

É mais fácil os alunos exercitarem-se em grupos do que individualmente. No meio de um "côro", o acompanhamento, o respeito humano, desaparecem, ou pelo menos diminuem; por outro lado, um grupo, mesmo composto de principiantes, alcança mais depressa que um só indivíduo, a exatidão e a precisão da expressão, obtendo, pelo equilíbrio e movimento dos componentes, um resultado mais convincente.

##### **Bombardeio**

Os alunos estão parados numa estrada. Estão cansados. Uns estão assentados, outros deitados, um se encosta numa árvore, outro se apoia nos cotovelos... cada um gozando um descanso provisório. Ouve-se um ruído distante. Inquietação. "Mais um? Não há descanso!" O barulho diminui? Não, aumenta! Não há dúvida: é um avião. Eles ouviam-no, agora vêem-no. Aumenta o medo. Terror! O avião se aproxima: atira! Os alunos se encolhem e se jogam pelo chão... o avião se afasta. Será que voltará? Não. Está acabado.

##### **Náufragos**

Um grupo de náufragos numa jangada. O tempo: ensolarado, brumoso, quente ou frio. O mar deserto. Desespêro. Uma chaminé, uma vela aparece no horizonte. Os mais desencorajados se animam. O barco se aproxima. Sinais são feitos. Esperança. Mas o barco passa, sem notar os náufragos e se afasta. Os movimentos param, o horizonte está de novo deserto. Esse exercício é acompanhado por qualquer instrumento de percussão. O sonoplasta aumenta a intensidade do som à medida que o tema se desenrola.

##### **Procissão**

Mesmo esquema crescente e decrescente: uma multidão espera uma procissão ou um cortejo, que se anuncia, desfila e segue.

##### **O Angelus**

Trabalhadores num campo. Meio-dia. Soa o Angelus. Paz, continuação do trabalho.

## **Chuva**

Numa região castigada pela sêca, homens trabalham sob sol causticante. Barulhos de trovoadas. Primeiras gotas d'água. A chuva cai forte. Alegria! Delírio. Os homens tentam beber a água; rolam na lama.

## **A Pomba**

Os filhos de Noé vão soltar a pomba da Arca. Soltam-na e seguem-na com os olhos. Ela descreve uma curva e volta ao navio. Apanham-na e ela voa de novo. Desta vez parte como uma flecha e se perde de vista.

## **EXERCÍCIOS COM SONS**

Todos os exercícios em que entram sons de vozes, devem ser feitos sem palavras, somente com murmúrios ininteligíveis, variando as inflexões.

### **O Anúncio**

Coloca-se um anúncio. Um transeunte se aproxima e comenta-o. A seguir um outro, que é de mesmo opinião ou de opinião contrária. Outros transeuntes aparecem, discussões, gritos, aprovações ou repreensões. Todos se dispersam.

### **Lamentações**

Um grupo de homens e mulheres se lamentam. No princípio, baixo, depois os gritos aumentam e se alongam, alcançam o paroxismo e depois se acalmam.

### **O Espetáculo**

Seguindo uma série de sinais combinados no começo com o professor, os espectadores sorriem, murmuram, tornam a sorrir, dão gargalhadas, aplaudem. Entreato. Conversas.

### **Reunião pública**

Mesmo princípio. Os presentes aprovam, vociferam, zombam, gritam, ovacionam, segundo as indicações do professor.

### **No Mercado**

Comerciantes (determinar a nacionalidade) estão atrás de suas barracas. Um freguês aparece. Cada um tenta interessá-lo. Um deles é bem sucedido, o que causa raiva aos outros. Novas tentativas de sedução: o freguês vai-se embora sem nada comprar.

### **Desfile de modas**

Mulheres tagaleras num ambiente de excitação e expectativa. Anuncia-se o primeiro modelo. Silêncio relativo. O modelo desfila. Comentários: é lindo, é pavoroso. Outro modelo: que encanto... Um terceiro. Variações de intensidade de tom das conversas.



## A B C DA CARACTERIZAÇÃO

A caracterização é um elemento de grande importância no teatro. Muitas vezes, somente depois de maquilado é que o ator se sente dentro do personagem. Não basta vestir a roupa para estar-se pronto a entrar em cena, donde se deduz que a caracterização é um elemento indispensável na composição do personagem, formando ao lado da representação, dos costumes e dos cenários, um todo homogêneo, um mesmo estilo. Procurar o equilíbrio da maquilagem deve ser uma preocupação constante do ator.

Por isso mesmo essa caracterização deve ser adequada e é preciso levar em conta uma série de fatores para se obter o resultado desejado.

**TAMANHO DO TEATRO** — O ator se maquila em função direta do tamanho do teatro. Se o palco estiver a uma curta distância da platéia, a caracterização deverá ser feita com muito mais cuidado, pois nada mais desagradável para o espectador do que perceber os traços dados para envelhecer o rapaz, ou os olhos da mocinha pintados de maneira exagerada. No caso de um teatro pequeno a maquilagem deve ser bem mais leve do que num teatro grande.

**ILUMINAÇÃO** — As luzes usadas na peça devem ser levadas em conta quando se imagina uma maquilagem para o ator. Nunca se deve dar por acabada uma caracterização sem passá-la pelo exame da luz.

O ator, com a maquilagem exigida pelo papel, deverá ficar no palco iluminado com as diversas luzes a serem usadas na peça, enquanto o diretor vai apreciando e fazendo suas observações. Isto é de grande necessidade, porque sob certas luzes, a maquilagem desaparece; a luz decompõe as cores da pintura, formando com elas um novo e único efeito, ou, então, surgem sombras no rosto que poderiam ser eliminadas por meio de traços mais adequados.

É por causa das luzes que o ator não se deve apresentar sem maquilagem no palco. Um rosto sem pintura sob certas condições luminosas, fica como uma massa uniforme e sem expressão.

Para uma boa maquilagem é necessário um conhecimento dos músculos faciais, porque essa pintura não deve ser fixa e imóvel. Ela deve acompanhar todos os movimentos que o jogo de expressão exige, a não ser em casos especiais, quando a pintura terá o caráter de máscara, quando não se busca salientar todos os movimentos livres da fisionomia.

Tem-se a impressão de que a técnica de maquilar é muito mais complicada do que realmente é. Contudo, com uma boa dose de observação e imaginação, obtém-se ótimos resultados.

### **Como se deve proceder para obtenção de uma maquilagem simples.**

A primeira medida que se toma para começar uma maquilagem é ter o rosto limpo e, no caso dos rapazes, o rosto bem barbeado. Pode-se passar uma ligeira camada de creme ou de vaselina cujo excesso será removido com um papel adequado, para melhor aplicação da base.

Com as pontas dos dedos dá-se vários toques no rosto e no pescoço com a base escolhida. Em seguida espalhe-a com os dedos ou com uma esponja de borracha que pode estar úmida, até obter uma camada uniforme. Não convém passar muita base, pois uma camada pouco espessa dá resultados mais naturais.

Está, então, pronto o rosto para o resto da pintura. Conforme exija a linha do personagem, é nesta hora que se define a caracterização: traços dados com o bastão de côr para acentuar rugas, sombras para alongar o contorno da face, um pouco de base mais escura para arrebitar o nariz, etc.

A seguir vem o carmim das faces, que na maquilagem masculina só é usado quando se quer rejuvenescer o ator, para papéis de época ou para uma caracterização mais acentuada.

Espalha-se agora o pó de arroz com algodão, com esponja de arminho ou de qualquer outro material. A cor do pó de arroz deve ser sempre semelhante à da base empregada. Deve ser também uma camada leve, o suficiente para a base ser absorvida. Retira-se o excesso com uma escova de pelos macios ou mesmo com um pouco de algodão.

Para os olhos usa-se uma sombra, que é também usada em pequena quantidade e bem espalhada. Pode-se dar um traço com o lápis apropriado para acentuá-los e um pouco de rímel nos cílios, para a maquilagem feminina.

Para os lábios, no caso das moças, usa-se baton da mesma cor que o carmim das faces e depois faz-se o contorno com um lápis vermelho ou marrom, para melhor delinear-los. Não convém fazer um risco muito forte, para não marcar uma parte sobressaltada do resto da fisionomia.

Há pessoas que dizem não ter jeito para se maquilarem. Ora, a maquilagem é uma espécie de desenho e de pintura. Talvez o ator não seja de fato um grande desenhista, mas todos nós somos capazes de aprender a fazer rabiscos.

Quando se está montando uma peça e há caracterizações mais complicadas, pode-se recorrer a um maquilador profissional, que dará as linhas gerais para o ator que com um pouco de atenção e prática logo a aprenderá e nos espetáculos seguintes já poderá fazer a sua própria maquilagem sem auxílio de outra pessoa.

Quando se tratar de um grupo de amadores, que não possa recorrer a esse profissional pela sua inexistência nas redondezas ou mesmo por medida de economia, a dose de observação e imaginação tem que ser duplicada.

Tendo-se à disposição o material para a caracterização teatral, começa-se por fazer um esquema dos traços que serão dados, dos recursos que serão empregados e pronto, mãos à obra! Talvez da primeira vez não saia uma coisa maravilhosa, digna de ser elogiada e copiada, mas com a prática, no fim de três ou quatro peças montadas, já se terá adquirido experiência para não mais se temer a arte da maquilagem.

## MATERIAL INDISPENSÁVEL

Para fazer uma maquilagem é necessário uma série de materiais, que são:

**BASE**, que para o teatro é geralmente encontrada em bisnagas, mas que pode existir sob outras formas. Encontra-se em diversas cores.

**BASTÕES DE CORES**, que servem para dar os traços marcantes da caracterização. Os de cor vermelha servem também como carmim para as faces e lábios.

**LÁPIS**, para acentuar os olhos, sobrancelhas e traços finos.

**SOMBRA**, em forma de pasta para as pálpebras, encontradas em várias cores.

**PÓ DE ARROZ**, para tirar o brilho da base e fazer com que essa adira melhor.

**MASSA**, que serve para aumentar o nariz, o queixo ou fazer imperfeições no rosto, como verrugas, cicatrizes, quando exigidas pelo personagem.

Temos ainda os pós metálicos, dourado e prateado para os cabelos, além do talco, para embranquecê-los.

Quando se quiser usar barbas curtas (pois quando se tratar de barbas longas é preciso recorrer a uma loja especializada), bigodes, suíças, etc., usa-se crepe, que é comprado sob a forma de trancinha.

Deve ser da cor dos cabelos. Para colar o crepe usamos verniz.

Ao maquilar-se o artista deve usar um avental, pois lidando com elementos gordurosos deve precaver-se no sentido de poupar ao máximo os costumes da peça.

Cada ator deve ter sua caixa de maquilagem separada com suas coisas afim de que na hora de atropelos (que sempre há) não haja confusão. Além da base, lápis, pó de arroz, sombras, rímel, verniz esponjas, algodão, pincéis, é necessário ter-se um pote de creme removedor, "cold cream", ou então vaselina, para retirar a maquilagem, bem como um vidro de éter, para descolar o verniz e ainda toalhas de papel. Naturalmente, pente, escôva para cabelos, grampos e outras coisas pessoais, cada um terá segundo suas necessidades.

O ator deve sempre chegar cedo para arrumar-se com calma. É verdade que à medida que se for acostumando com a maquilagem, esse tempo pode ser diminuído e só ele poderá calcular o tempo que levará para se aprontar. Para as primeiras representações recomendamos bastante antecedência.

Em artigos futuros detalharemos diversos tipos de caracterizações.

V. V. B.

## Exercícios práticos do comediante:

Jan Doat

**Girar sôbre si mesmo:** estou na posição, no proscênio ou no fundo da cena. Parado, mas pronto a entrar em ação. Uma personagem da peça me chama, ou dá sua entrada. De repente alguma coisa acontece e sou obrigado a voltar-me.

— a cabeça, órgão da percepção e da vontade, voltar-se-á primeiro para a direção que o corpo deverá tomar.

— os ombros e o busto em seguida.

-- por fim as pernas farão girar o corpo todo.

É sôbre a perna, que se encontra no interior do círculo que meu corpo traça, que deverei girar.

A perna exterior está pronta a dar o primeiro passo se fôr necessário. Ela fica livre, sendo que o pêso do corpo cai sôbre a outra perna. De uma vez por tôdas seja dito que esta regra como as demais que se seguirão, não são, como tôdas as regras, senão o elemento de um raciocínio lógico e fator de ordem do conjunto: podemos simplesmente mover-nos, ou mover-nos com habilidade da mesma forma que podemos escrever bem, indo de encontro a um princípio estabelecido até mesmo de gramática. A regra fica sendo sempre a diretriz do estilo: não a transgrediremos, a não ser raramente e com conhecimento de causa.

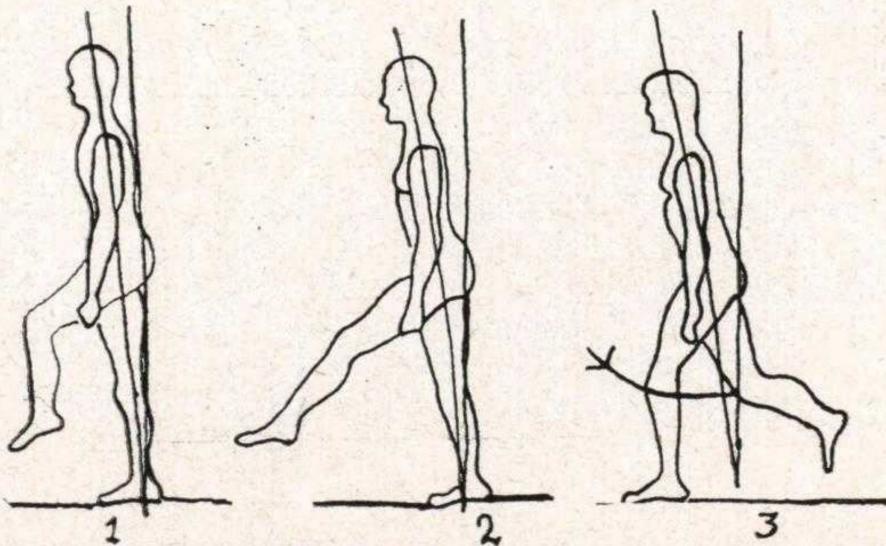
Tente êste primeiro movimento e ficará convencido. Tomará conhecimento de certa lei da qual falaremos mais tarde: o "enrolamento" dos gestos.

Tente, por exemplo, virar a cabeça para a direita, depois girar o corpo sôbre o lado esquerdo. Ou ainda virar a cabeça e o corpo no mesmo sentido, mas tudo de uma vez: os ombros ao mesmo tempo que a bacia; e tente também voltar-se usando os dois pés e depois dar, imediatamente, um passo a frente...

A partir dêste momento considere que existe em você um centro, um único centro em tórno da qual tudo deve girar num movimento contínuo no mesmo sentido.

**Saber andar** — O andar é o movimento mais elementar. Poucos atores entretanto sabem andar. Isto porque estão "enferrujados" (o movimento da perna acarreta, por exemplo, o movimento dos ombros). Os exercícios da primeira parte devem ter melhorado seu modo de andar, sem que você mesmo o tenha percebido. Andar bem dá uma certa fôrça e autoridade sôbre o público. Faz crescer a personalidade.

**Partir da posição-zero** (fig. 1 — 2 — 3). Acentuar a posição ligeiramente oblíqua de modo a encontrar-se em perda de equilíbrio para frente.

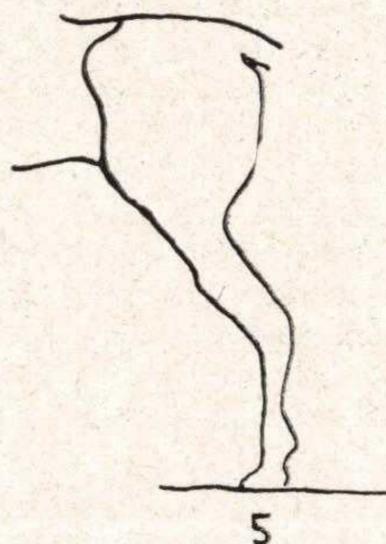
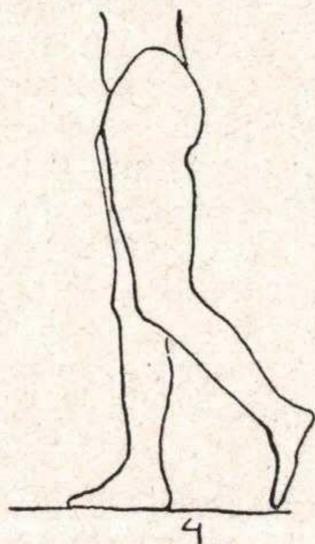


Neste instante o músculo adutor levará seu joelho para a frente (a barriga da perna e o pé permanecem ainda inteiramente relaxados) depois então é que a barriga da perna entra em jogo, estende o tornozelo até o chão e o corpo recai finalmente sôbre a parte anterior do pé.

O adutor da outra perna que ficou para trás puxa esta perna para colocá-la diante do corpo enquanto se acentua a posição oblíqua do corpo... etc.

**Atenção:** tôda esta descrição não é inútil. Devemos segui-la muito bem para evitar as faltas que se cometem, como por exemplo: estender a perna de uma vez ou apoiar-se sôbre o calcanhar.

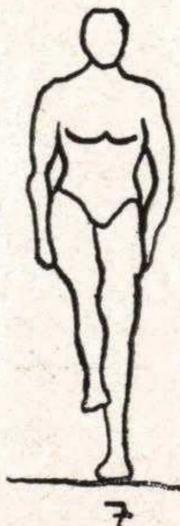
Não andem **apenas** com as pernas, (até a articulação da coxa, fig. 4) mas com a perna inteira; a fôrça provem dos rins, os quadrís fazem parte de suas pernas. Observe a parte traseira de um cavalo andando, e como a parte que corresponde aos nossos quadrís mexe! (fig. 5)



Mas faça apenas funcionar o músculo necessário na hora desejada. Observe o andar da galinha e veja como o pé que se levanta está relaxado.

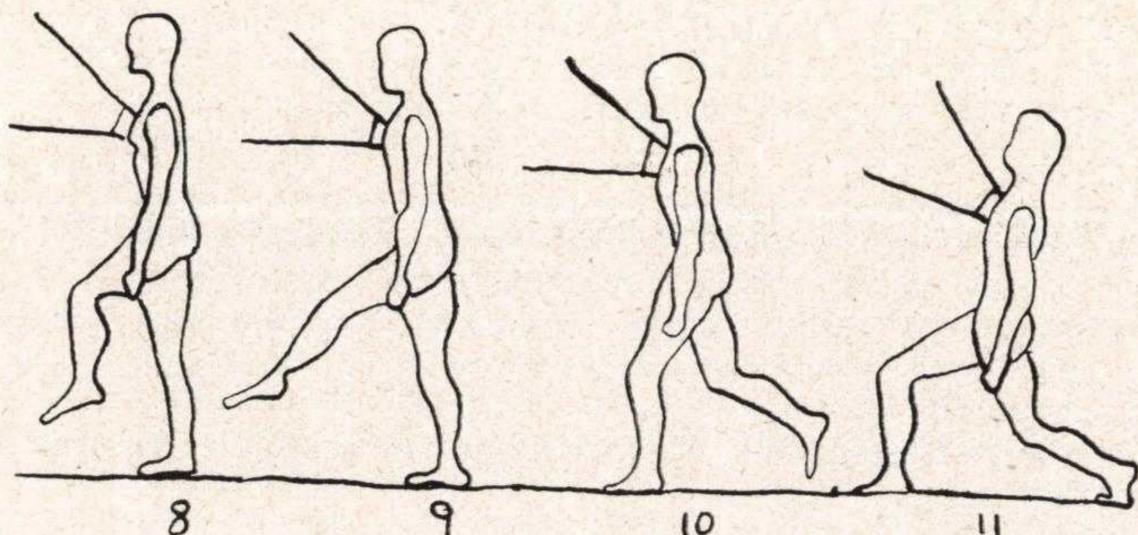
— Coloque o pêso do corpo na parte mais alta possível do busto e disso resultará um andar mais leve.

— Todo o equilíbrio do corpo deve estar na perna que no momento está no chão; para isso faça balançar a bacia segundo o desenho apresentado observando a linha que une o abdomen à perna. Na **figura 6** a personagem está em desequilíbrio, nada a sustenta à direita, daí a crispação da barriga da perna esquerda; na fig. 7, ao contrário, todo o corpo está bem equilibrado sôbre a perna esquerda.

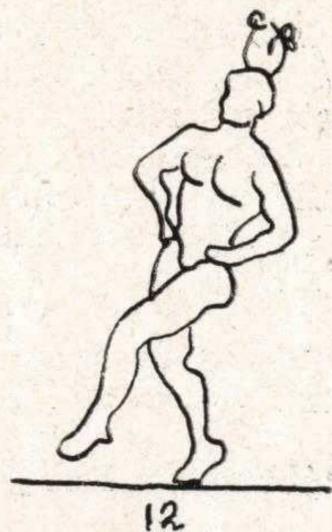


— O busto, o pescoço, o braço estão inativos e conservam a posição e a flexibilidade do princípio. O peito é a proa do navio. Eis alguns exercícios excelentes para se obter um belo andar:

**decomposição do andar, colocação do peito** — O aluno, estando na posição-zero, imagina que leva, prêso ao peito, um projetor com o qual deve em todos os movimentos clarear um mesmo ponto fixado. Após um passo dado corretamente, o aluno se apoiará sobre as **duas pernas** como indica a fig. 11, estando o equilíbrio entre as duas pernas (figs. 8 - 11).



**aperfeiçoamento geral do andar** — A um dado ritmo, andar sobre uma linha desenhada no chão (ou ainda melhor: uma tábua estreita) tendo à cabeça um objeto em equilíbrio (fig. 12).



“Antes de começar um novo trabalho, penetre em si mesmo, procurando qual deva ser a significação dêste esforço. Encontrará, talvez, em seu coração, lado de “élans” extraordinários e puros, sentimentos generosos e nobres, instintos menos claros, tais como a vaidade, desejo de sucesso, alegria de aparecer, vontade de chefiar. Não se envergonhe. Aprenda a saber que estas tendências existem, decida a combatê-las, colocando-as em segundo plano. Se êste exame de consciência não fôr feito, se a vaidade lhe guiar os passos, a obra dramática não terá valor humano profundo, nem será nunca nos corações dos que com ela tomarão contato. E mais tarde quando você se detiver contemplando o que foi sua vida, estará diante de um deserto. O único esforço que conta é o concebido com amor”.

(Maurice Bayeu)

# O QUE VAMOS REPRESENTAR?

## V I A S A C R A

Henry Ghéon

Tradução — D. Marcos Barbosa — Peça em um ato

**Resumo** — Quatro peregrinos reconstituem os quatorze quadros da Paixão de Cristo.

**Personagens** — O cronista — apresenta os quadros mas não participa da ação.  
dois homens  
duas mulheres  
peregrinos

**Cenário** — rotunda preta de fundo e o praticável indicado pelo autor.

**Figurinos** — podem ser de acôrdo com a época de Cristo, ou estilizadas.

**Música** — Cantochão, Gradual da Quinta Feira Santa.

**Como montar?** É conveniente seguir tôdas as indicações do autor com o auxílio do esquema do praticável que acompanha a peça; a grande dificuldade está no ritmo orquestral das falas com variações de intensidade, crescendo e decrescendo, murmúrios, silêncios, gritos... etc. O diretor deve conseguir um funcionamento sóbrio entre o texto e a marcação a fim de que a peça não descambe para a dramaticidade grosseira ou para a plasticidade gratuita.

**Quem pode montar?** — Grupos amadores de certa experiência; a peça pode ser feita ao ar livre, ou no adro de igreja por ocasião da semana santa.

**Público** — Religioso.

## HÚMULUS, O MUDO

(Jean Anouilh e Jean Aurenche)

**Resumo :** — A duquesa, espécie de personagem fabulosa, cria seu neto Húmulus, que, se não fôsse mudo, “seria um duque encantador”. Um médico inglês, à custa de esforços, consegue fazê-lo pronunciar uma única palavra por dia. Nem uma a mais, nem uma a menos.

Como todos os anos, a duquesa prepara-se para receber os cumprimentos e as flores de seu neto, preparado cuidadosamente por um preceptor. Tudo indica que a cerimônia será um sucesso. Húmulus entra empurrado pelo preceptor, trazendo na mão um enorme ramo de flores que, devido à perturbação do menino, cai ao chão. Um criado, solícito, apanha-o, Húmulus, então, depois de hesitar entre vários sentimentos contraditórios e sabendo que a polidez é um dos principais deveres de um duque, lança a palavra: “Obrigado”. Acabou-se. O cumprimento tão esperado não pode mais ser dito.

Passam-se os anos. Encontramos Húmulus na idade do 1.º amor. Durante um mês, com a cumplicidade do preceptor, êle se conserva em silêncio a fim de conseguir reunir trinta palavras que possam formar uma declaração de amor.

Dá-se então o encontro com a amada. Minuto emocionante. Declaração de amor em trinta palavras. Sorriso da amada que, tirando da bolsa uma corneta acústica diz: Sou um pouco surda. Poderia repetir o que disse?

**Idéia :** — O imprevisto das reações humanas, e dos acontecimentos.

**Mecanismo:** — A meio caminho entre a comédia e a farsa, esta pecinha deve ser representada quase como improvisação, com muita leveza e ritmo rápido.

**Personagens:** — 2 mulheres: **A duquesa:** dama fim de século, ativa, cheia de rendas, jóias, bem exagerada, um tanto ridícula na indumentária.  
**a mocinha:** adolescente, com tôdas suas características.

**Húmulus:** menino, depois rapazinho. Ar um pouco apalermado.

**O tio:** fidalgo “blasé” e corrompido. Alto e magro.

**O preceptor:** sem tipo definido; ar respeitável e didático. **Alguns criados.**

**Quem pode montá-la?** Amadores, qualquer grupo de gente moça, associações, clubes, etc.

**Cenários :** Não são indispensáveis. Se for possível, o elemento mais importante, no salão da duquesa será a enorme poltrona.

**Roupas :** Que acentuem as características e a situação de cada personagem.

**Húmulus :** quando menino, vestido com alguma coisa que lhe dê um ar de filho de nobre, um pouco apalermado, educado por avó velha e preceptores. Quando adolescente, a mesma coisa. Poderá usar terno “Pied de poule”, com calças de golf, boné na cabeça, meias que cheguem até as calças.

**A mocinha:** Roupas que lhe dêm frescura e ingenuidade.

De modo geral, todos os figurinos dependem da época escolhida pelos que montem a peça.

## O MACACO DA VIZINHA

AUTOR: Joaquim Manuel de Macedo

MÚSICA: GENI MARCONDES — Peça em um ato

**Resumo:** — Marcelo, um grande entusiasta da coleção de canários, relaxa seus deveres de bom espôso e acolhe em sua casa o Sr. Juvêncio, pirata à la 1865, que, pretextando idêntico amor às ditas aves, aproveita a hospitalidade do amigo para declarar-se à melindrosa Sofia (espôsa de Marcelo); esta, com o auxílio de sua irmã Beatriz (viúva cortejada pelo Dr. Anselmo de Oliveira, também colecionador de canários), consegue fazer o marido surpreender o vilão em pleno discurso amoroso. O furor de Marcelo é tamanho que nem a ameaça do temível macaco da vizinha penetrar no jardim e exterminar sua linda coleção de canários, consegue afastá-lo de junto da espôsa em perigo.

O conquistador é expulso, e a peça termina com a promessa cantada de Marcelo:

“Sem ti não quero viveiro,  
Ou contigo, ou lá não vou!”

E para tranquilidade do público, o quarteto (Marcelo, Sofia, Beatriz e Anselmo) afirmam:

“E o macaco da vizinha  
no viveiro não entrou...”

### Personagens:

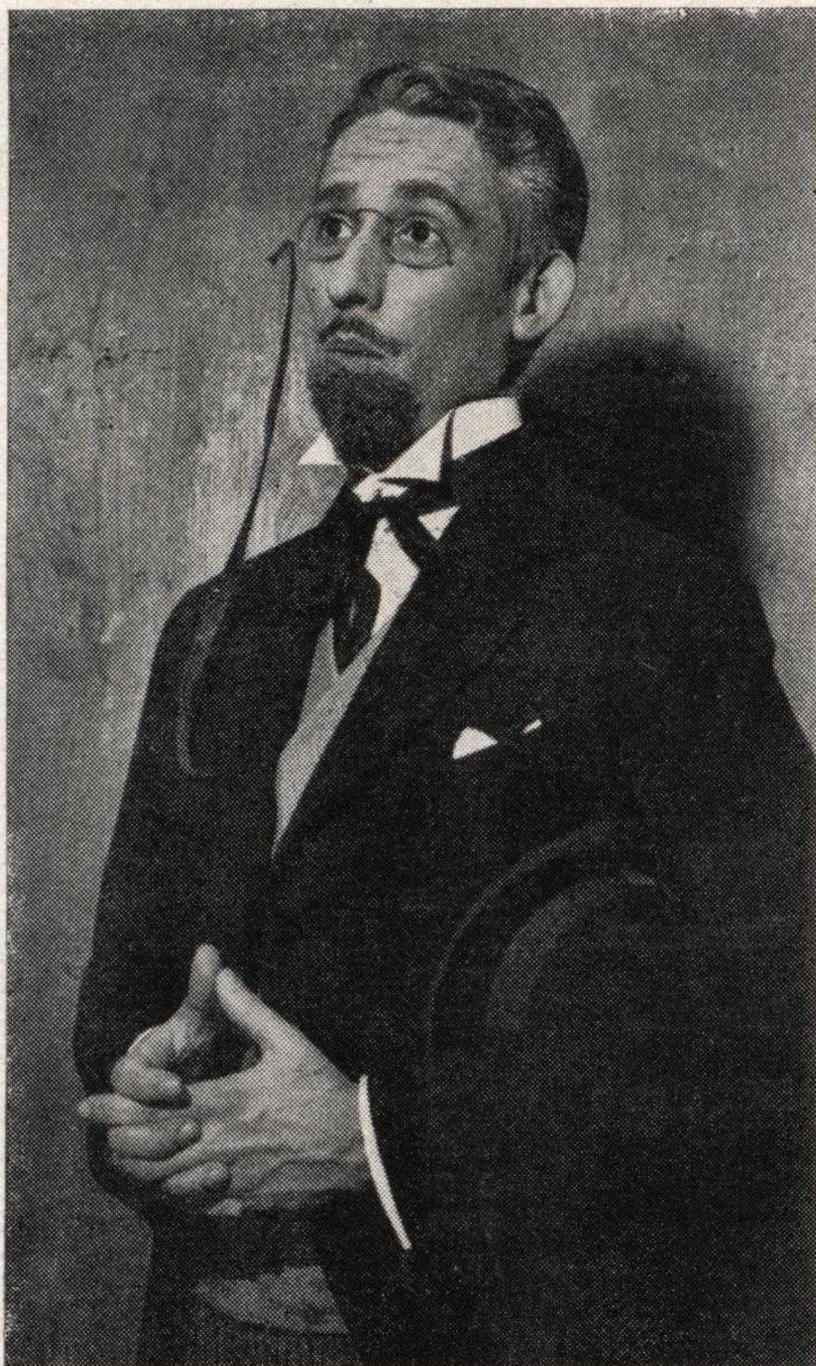
MARCELO — jovem, exuberante

Dr. ANSELMO — médico, terno,  
suave

JUVÊNCIO — conquistador, grotesco

SOFIA — sua esposa, meiga, frágil

BEATRIZ — viúva, maliciosa



*Dr. Anselmo*



**Gênero** — comédia de costumes musicada.

**Cenário** — sala de um sobrado em Botafogo (1885)

**Figurinos** — 1885 (observar fotos).

**Música** — As canções desta peça foram musicadas por Geni Marcondes.

**Como montar?** — Comédia de época com elementos de farsa (principalmente o personagem Juvêncio); conservar atmosfera de leveza da época e conseguir bons contrastes entre cenas graciosas e outras exuberantes. Ritmo geral bastante vivo. É necessário certo cuidado para que os atores não percam os personagens nos momentos de canto.

**Quem pode montar?** Amadores em geral, clubes de teatro, colégios mixtos.

**Público** — Todos.

Fotografia de Carlos, da peça "Macaco da Vizinha", com figurinos de Kalma Murtinho, encenada pelo "O Tablado", em junho de 1956.

**A propósito do 10.<sup>o</sup>  
aniversário da UNESCO,  
Armando Salacrou  
escreveu, na Revista "Le  
Téâtre dans le monde",  
publicação desta  
organização internacional,  
o seguinte artigo:**

"É sempre proveitoso e algumas vezes reconfortante, comparar-se os problemas atuais de qualquer grande projeto com as esperanças expressas no início de sua realização.

A UNESCO está comemorando seu décimo aniversário. Pessoas mais autorizadas e mais informadas que eu, dirão quais foram seus empenhos, suas realizações e descreverão seus planos para o futuro.

Hoje, gostaria de lembrar aquele verão de 1947, quando, a convite da UNESCO, 25 "experts" de teatro, escolhidos casualmente pelas quatro partes do globo, foram indagados das possibilidades de formar-se o Instituto de Teatro.

Posso agora declarar que meu prazer em ser um desses 25 "experts" não originou-se dos estudos dos autos, nem das discussões que tiveram lugar, mas sim do calor desse encontro humano. Depois de quatro anos de isolamento estávamos todos famintos de relações com outros povos.

Por muitos dias, enquanto tentava ser um "expert" consciencioso, encantava-me com a idéia de poder encontrar, depois de um período sombrio que acabávamos de passar, ingleses, suecos, americanos, poloneses, austríacos e tchecos. Tínhamos de começar desde o princípio, e havia tanto o que fazer que poderíamos resumir numa só palavra — **Teatro**. Seríamos os responsáveis pela fundação de uma associação que "promoveria intercâmbios internacionais no domínio do conhecimento e da prática das artes do teatro" e a UNESCO depois de nos fundar, nos dar um salário — e até um pouco mais — depois de nos criar, mandou-nos agir por conta própria. E foi assim que o Instituto Internacional de Teatro começou o seu trabalho.

Creio que o I. I. T., saiu-se bem sucedido nos seus propósitos e que êsses primeiros anos de sua existência deram-nos entusiasmo suficiente para crermos que assim continuará.

Gostaria de citar uma frase do primeiro discurso feito pelo Presidente do Comitê Executivo Provisório, que foi eleito pelos 25 "experts" que fundaram o Instituto. Eis o que Priestley disse: "Muitas pessoas imaginam que o pessoal do teatro é incapaz de se reunir para deliberar de um modo sensato sobre seus assuntos, de entrar em entendimento, ou levar adiante seus projetos. Essas pessoas nos imaginam como "estrêlas" de humor caprichoso, como tantas crianças turbulentas e mimadas. Essa idéia é inteiramente falsa". A vida do I. I. T. mostrou que Priestley tinha razão.

Os meios de que o I. I. T. dispõe são ainda muito limitados, mas graças ao Comitê Executivo e ao seu Secretário Geral, Sr. André Josset, creio que eles serão aumentados. Creio e espero que novos países aderirão ao I. I. T., aumentando assim seus recursos, seu poder e através de sua universalidade dar-lhe uma significação mais completa. É preciso ser paciente e perseverante. Digo isso porque sempre fui paciente e no início pensava muitas vezes que o I. I. T. dispendia muito tempo na sua organização interna e pouco nas suas atividades externas. Desde então foram feitas reformas, e calculado nosso orçamento interno, todo recurso excedente que tivermos será usado em realizações imediatas. E como são numerosas essas realizações, e como são numerosos os apelos que recebemos, que vão desde as pesquisas técnicas às enquetes na-

cionais, à troca de companhias teatrais até o envio de estudantes ao estrangeiro.

Não seria o maior sucesso do I. I. T., fóra suas publicações, suas bolsas de estudos, o estudo de teatro infantil, do teatro amador, teatro popular e auditórios nacionais — a amizade que o I. I. T. espalhou entre os homens e mulheres do teatro? Depois de encontrarem-se em congressos em Paris, Praga, Zurique, Oslo, Haia e Dubrovnik, sentem-se como companheiros numa mesma empresa, entusiastas do mesmo trabalho e se guidores do mesmo ideal a aproximação dos países pela troca das artes e o descobrimento de um povo pela sua grandeza teatral”.

**ARMAND SALACROU**  
da Academia Goncourt.

**Presidente Fundador do Centro Francês do I. I. T.**

Avisamos aos interessados que o preço das cópias mimeografadas sofrerá modificação devido ao aumento do preço do papel e do stencil. As peças indicadas nesse número acham-se à disposição dos interessados na secretaria de “O Tablado” aos seguintes preços:

Humulus — Cr\$ 15,00

Via Sacra — Cr\$ 25,00

Macaco da vizinha — Cr\$ 30,00

Atendemos aos pedidos de outros Estados pelo serviço de Reembolso Postal, devendo vir endereçados a Sra. Eddy Rezende — Av. Lineu de Paula Machado, 795.

**PRIMEIRO FESTIVAL DE AMADORES NACIONAIS**

Dezenove elencos vindos de dezenove cantos do Brasil reuniram-se no Teatro Dulcina por obra e graça da Fundação Brasileira de Teatro, de sua grande animadora, a atriz Dulcina de Moraes e de sua organizadora Neide Marcondes. Saudando os amadores na primeira reunião, assim se expressou a conhecida artista:

**Caminhemos juntos e de mãos dadas. Com amor pelo Teatro e com amor pela Vida — esse “gosto frenético da vida” de que nos fala Roger-Martin du Gard, que nos dá ainda esta maravilhosa diretriz:**

**“Agir. Cultivar nossa inteligência, mais do que como um direito: como um dever. Mas que tudo seja em benefício de um resultado. Fazendo frutificar os tesouros das faculdades superiores que nos tenham sido confiadas — para que a grande família humana dêles possa beneficiar-se. Não sendo nunca daqueles que enterram seu talento, mas sim daqueles que enriquecem e repartem — daqueles que se dão.”**

**E como artista que sou — e outra coisa não tenho querido ser em toda minha vida — uma artista que ama e se devota à sua arte; que trabalha e que sonha; que encontrou no Teatro seu clima de existência e sua razão de ser; que tendo aprendido um pouco e esperando ainda aprender muito, quer repartir com os moços o que aprendeu suas experiências adquiridas através de erros e de acertos, apenas como artista, repito, desejo comunicar-me convosco; eis porque vos convoquei a todos, a esta jornada de colaboração para engrandecimento de nosso Teatro, fiel à minha convicção de que o Teatro, é, acima de tudo: aproximação, harmonia e entendimentos. E outra coisa não desejo senão esta: harmonizar-me e entender-me convosco, para que permaneçamos próximos e fraternos nesse esforço que empreendemos juntos, e juntos devemos conduzir até o fim.**

Dulcina de Moraes

Os autores apresentados eram nada menos que W. B. Yeats (No poço do falcão), Sófocles (Édipo-Rei), Ibsen (Uma casa de bonecas), Sartre (Mortos sem sepultura), Tennessee Williams (A margem da vida), André Obey (Noé), William Saroyan (Alô ó de fora); mas a grande surpresa do conclave foi a participação do novo autor brasileiro representado por Isaac Gondin Filho (A grande estiagem), Hermilo Borba Filho (O vento do mundo, A barca de ouro) e principalmente Ariano Vilar Suassuna com a sua bela comédia sacramental “A Compadecida” pedra fundamental de um teatro nacional melhor, onde o fato de ser uma peça nacional não implica apenas em tema, elemento humano e cenário de origem nativa, mas em autêntico e irreprimível espírito brasileiro. É uma peça-flagrante de três atos. Para Ariano Suassuna, para o elenco do Teatro Adolescente de Recife e para a direção de Clenio Vanderlei o nosso mais caloroso cumprimento, acrescido de um sincero pedido de muitas outras “Compadecidas” para este ainda tão padecente teatro brasileiro. (“A Compadecida” foi editada pela Editora Agir).

Os dez primeiros colocados no Primeiro Festival de Amadores Nacionais foram:

- 1.º lugar — medalha de ouro — “A Compadecida” (Ariano Vilar Suasuna) — Teatro Adolescente de Recife.
- 2.º lugar — medalha de prata — “A Grande Estiagem” (Isaac Gondin Filho) Federação Bahiana dos Teatros Amadores.
- 3.º lugar — medalha de bronze — “A Almanjara” — (Artur Azevedo) Teatro Rural do Estudante.
- 4.º lugar — A noite de 16 de Janeiro
- 5.º lugar — Uma Autora em Busca de Personagens (Didi Fonseca) Teatro do Estudante do Paraná
- 6.º lugar — No Poço do Falcão (W. B. Yates)  
Os Novos — Pará
- 7.º lugar — Mortos Sem Sepultura (Jean Paul Sartre)  
Os Intérpretes — Estado do Rio
- 8.º lugar — O Vento do Mundo — (Hermilo Borba Filho)  
Clube de Arte de Santos
- 9.º lugar — A Margem da Vida (Tennessee Williams)  
Teatro Universitário — Rio Grande do Sul
- 10.º lugar — A Mão do Macaco (W. W. Jacobs)  
Alô ó de fóra (William Saroyan)  
Teatro da Mocidade — S Paulo

A propósito do festival de Teatro Amador, transcrevemos do “Dário de Notícias” o seguinte artigo:

### **A QUESTÃO DO REPERTÓRIO DOS GRUPOS DE AMADORES** **Circunstâncias Que Podem Pesar na Escolha das Peças**

A propósito do recente Primeiro Festival de Amadores Nacionais, ouvimos uma opinião segundo a qual um ponto necessitado de ser visto era o da questão do repertório, pois em muitos casos houve escolhas infelizes e existe um repertório próprio para amadores, aquêle que os profissionais não fazem, por julgá-lo não comercial. Sem dúvida; como inclusive temos dito, o trabalho do grupo amador só tem direito a ser levado a sério quando se atribui essa função, quando não se limita a fazer diletantismo, quando não é meio de encher horas vagas, ou satisfazer vaidades, mas sim tem um caráter especial de experiência, de investigação, numa palavra — quando é teatro experimental.

Grupos que se coloquem nessa linha não têm porque, obviamente, fazer teatro comercial, não lhes cabe, em princípio, encenar as peças do repertório das companhias profissionais. Mas é justamente àquele a que estas não ousam atirar-se que lhes cumpre entregar-se. Dentro desse ponto de vista, acertada foi a escolha de grupos que levaram “No poço do falcão” de Yeats. “Noé” de Obey e aquelas peças nacionais que pelo menos tentam uma certa categoria artística.

Mas acontece que outros problemas têm de ser levados em conta, no caso particular dos nossos amadores que, diferentemente, por exemplo, do que acontece no Uruguai e na Argentina, em muitos casos não trabalham paralelamente aos profissionais, não lhes cabendo, portanto tanto essa posição de vanguarda, mas, o contrário, devendo substituí-los. Quantas regiões do país não são visitadas por conjuntos profissionais de um nível razoável? O único teatro ao alcance dessas populações é, pois, o que lhe proporcionam os amadores locais.

Nesses casos é forçoso compreender que os amadores têm de mudar a linha de seu repertório. O Teatro de Amadores de Pernambuco, por exemplo, sendo como é, o melhor conjunto que regularmente se apresenta no Nordeste, tem também de realizar o repertório tipicamente profissional, que se não foi levado por ele não o será por ninguém, ficando assim desconhecida do público toda uma parte importante da produção dramática.

Essa opinião de que os amadores devem dedicar-se somente a um repertório especial, procede apenas, parece-nos, em se tratando de conjuntos do Rio e de São Paulo — praticamente — onde há teatro profissional de categoria e onde a atividade amadorística séria de fato só tem razão de ser na medida em que se dedica ao teatro experimental, ou pelo menos não comercial. Mas onde só há o grupo amador este tem que abordar um pouco todos os gêneros (de categoria) sob pena de dar uma visão falsa ou, pelo menos, parcial do teatro ao público perante o qual atua.

**HENRIQUE OSCAR**

## T A B L A D O

O TABLADO conquistou cinco prêmios no ano de 1956, a saber:

**Melhor espetáculo amador** — “Pluft” — Associação de Críticos de S. Paulo.

**Melhor autor de peça nacional** — Maria Clara Machado — “Pluft” — Associação de Críticos de São Paulo.

**Revelação de diretor** — Alfredo Souto de Almeida (“O macaco da vizinha”) — Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

**Melhor figurinista** — Kalma Murtinho — (“Nossa vida com papai” — T.B.C.) Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

“**Bastão**” da Academia de Teatro — Rubens Corrêa — 1.º lugar de Direção — “Os Cegos”.)

2.º — A sala de espetáculos do TABLADO passou por reformas depois do incêndio no palco. (Decoração de Jorge Hue)

3.º — “O Tempo e os Conways” de J. B. Priestley será a primeira peça inglesa apresentada no “TABLADO”; a direção é de Geraldo Queiroz, os cenários de Carlos Perry, os figurinos de Kalma Murtinho e cartazes de Ana Letycia. A peça foi traduzida por Daniel Rocha e publicada pela Editora Agir.



**AINDA O REGULAMENTO DO PRÊMIO "SUL-AMÉRICA DE 1956" ORGANIZADO E JULGADO PELO INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA.**

- 1 — O Prêmio "Sul-América" destina-se em 1956 a obra sobre Teatro Brasileiro, sob o título: O Teatro no Brasil.
- 2 — O concurso obedecerá ao presente regulamento elaborado pela Diretoria do IBECC.
- 3 — Os trabalhos deverão ser originais com um mínimo de 250 páginas, inéditos, escritos em português e remetidos em 3 cópias, datilografadas, espaço dois, para a Secretaria do IBECC até o dia 30 de julho de 1957.
- 4 — As cópias serão assinadas com pseudônimo e acompanhadas de uma sobrecarta, lacrada, subscrita com o pseudônimo e encerrando uma folha de papel com o nome e endereço do autor ou autores.
- 5 — O prêmio será de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), indivisível e conferido ao melhor trabalho dentre os classificados.
- 6 — Os trabalhos classificados "bons", não tendo recebido o prêmio, serão contemplados com "Menção Honrosa".
- 7 — O concurso será julgado por uma Comissão escolhida pela Diretoria do IBECC e composta de três pessoas.
- 8 — O prêmio será conferido até 31 de dezembro de 1957.
- 9 — As decisões da Comissão Julgadora são inapeláveis.
- 10 — A obra premiada será de propriedade do autor ou autores, como titular ou titulares dos Direitos autorais.
- 11 — O Parecer e a indicação do nome do vencedor serão submetidos à aprovação da Diretoria do IBECC.
- 12 — A obra premiada deverá observar as características das publicações da Instituição Larragoiti: isto é, com sentido histórico e caráter didático.
- 13 — A obra premiada e as de Menção Honrosa quando publicadas deverão conter referências ao Prêmio Sul-América e ao IBECC.
- 14 — As obras não premiadas serão devolvidas aos respectivos autores.
- 15 — Os casos omissos do presente regulamento serão resolvidos pela Diretoria do IBECC.

O TEATRO É UMA ARTE DE AMOR, UM EMPREENDIMENTO DE TERNURA, NECESSIDADE DE COMUNICAÇÃO E DE COMUNHÃO.

JOUVET