

*Osmar Rodrigues Cruz*



**TEATRO**

e sua

**TECNICA**

*Edição de*



LIVRARIA TEIXEIRA  
1876 Marconi, 40  
SÃO PAULO BRASIL

*Osma*

OSMAR RODRIGUES CRUZ

TEATRO

sua

TECNICA

(Iniciação)

ilustrações de Francisco Giacheri

Edição da LIVRARIA TEIXEIRA

Rua Marconi, 40 São Paulo  
1960

*A men pai*

## INDICE

PREFACIO .....	7
ARTE DE DIZER .....	9
Respiração.....	13
Mecanismo da voz .....	17
Pronúncia .....	20
Declamação.....	22
Dicção.....	23
Análise do texto .....	26
Influxão .....	28
Palavras de valor .....	31
Ritmo.....	34
ARTE DE REPRESENTAR.....	38
<b>Primeira Parte</b>	
Introdução.....	39
Conhecimentos gerais.....	40
O Ator e o Comediante .....	41
Vocação e Inteligência .....	42
A Estrutura do Palco.....	43
<b>Segunda Parte</b>	
Interpretação Interior. Estudos	
Preliminares.....	44
O Caráter.....	46
As Emoções .....	47
Observação e estudo do papel .....	52
A verdade.....	55
Memória da Emoção.....	58
Imaginação.....	62

	Concentração .....	65
	Ação Interpretativa .....	67
	Identificação.....	70
	Ritmo.....	74
	<b>Terceira Parte</b>	
moções	Interpretação Exterior. Expressão Corporal das e	76
	Relaxamento dos músculos .....	78
	Ginástica Rítmica.....	79
	Gestos .....	81
	Fisionomia .....	84
	Mímica .....	86
	Pantomima.....	90
	Improvisação.....	92
	<b>Quarta Parte</b>	
	Representação .....	93
A ENCENAÇÃO.....		98
I.....	Direção.....	98
II.....	Representação dos Atores.....	103
III ....	Cenário.....	105
IV	Indumentária .....	107
V.....	Iluminação.....	108
VI	Adereços .....	109
VII	Pessoal Técnico.....	110
VIII	Texto .....	111
IX	Vocabulário .....	114
ILUMINACAO CENICA .....		117
	<b>Primeira Parte</b>	
	A Evolução.....	117
	<b>Segunda Parte</b>	
	Análise Teórica .....	119
	<b>Terceira Parte</b>	
	Análise Prática.....	126
	<b>Quarta Parte</b>	
	Notas Técnicas.....	144

## **PREFÁCIO**

*Este livro foi escrito para divulgar o Teatro em sua técnica . Não tem a pretensão de doutrinar, nem apresentar algo de novo. Ele se dirige aos amadores e àqueles que se iniciam na arte dramática.*

*Sendo uma seleção de vários artigos e aulas talvez a sua unidade não seja perfeita, entretanto, quem sabe, possa auxiliar e esclarecer àqueles que deles necessitam. Isso feito, estamos satisfeitos.*

# ARTE DE DIZER

A arte de dizer, poder se ia afirmar, é uma arte tão complexa como o próprio teatro. Exemplos práticos, exercícios, seriam ideais para melhor compreensão deste assunto mas, teremos que nos limitar a uma exposição escrita sobre a arte de dizer, dada a impossibilidade de usarmos outros recursos.

Geralmente os autores se restringem apenas a aconselhar como se diz ou como não se diz e não mostram como se deve proceder para conseguir dizer bem, quais os meios a serem usados, qual a técnica, enfim.

Nenhuma arte vive sem técnica e o teatro muito menos. Muitas vezes um ator diz bem por intuição. Os atores que não possuem técnica levam muito tempo para conseguir o que poderia ser atingido mais fácil e rapidamente.

Nenhum curso ou escola faz atores, porque o artista não é produto de escola nasce artista. A escola apenas lhe dá os meios necessários para dominar completamente a sua arte. Abre lhe novos caminhos, forma e desenvolve sua mentalidade artística. Enfim, somente a escola ou a prática pode fornecer a técnica e todo artista é formado 50% de arte e 50% de técnica.

Vamos expor a maneira mais simples de se estabelecer um método para o desenvolvimento e aproveitamento da maneira de dizer.

Além de alguns pontos que adiante abordaremos temos que nos preocupar com:

1. 9) o espírito de observação.
2. ° ) a memória.
3. ° ) a imaginação.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

Se bem que estes sejam pontos mais ligados à arte de representar, podemos também incluí-los aqui, porque são grandes auxiliares da boa dicção.

O ator deve possuir espírito observador, procurar ver e ouvir tudo o que for imprescindível para a sua arte. A observação é a base fundamental de todos os conhecimentos. Essa observação constante, quer dos mestres, quer da vida, do palco ou diária, deverá ser analítica; o ator excluirá o que não lhe pode ser útil e aquilo que poderá lhe trazer vantagens, reterá na memória para utilizar no momento oportuno, sem deixar escapar nenhuma minúcia. É aqui que entra o papel da memória, tanto na parte que se refere à guarda de sensações e experiências, como, no futuro, na reprodução delas.

Quanto à imaginação é um dos grandes auxiliares do ator e da sua arte de dizer. É através dela que poderemos preencher certas lacunas que o estudo e a intuição não nos fornecem. Muitas vezes uma determinada inflexão não é encontrada, mas com alguma imaginação o ator consegue encontrar um complemento, uma expressão e salva a situação. Veremos adiante como encontrar esses complementos com ajuda da imaginação.

Para bem falar o ator deve conhecer perfeitamente sua língua. Além de dizer bem deverá, forçosamente, falar de maneira compreensível mas não da mesma maneira a que está habituado a falar na vida cotidiana, pois, convenientemente, todos nós falamos de maneira funcional e verdadeira. Entretanto, no teatro o ator não vai transmitir através da palavra aquilo que ele quer ou pensa, mas aquilo que o autor quer. Assim, enquanto na vida real falamos sobre o que está agindo sobre nós, o que pensamos e sentimos e que existe realmente, no teatro, como atores, dizemos o que pensamos, sentem e fazem os personagens por nós interpretados.

Estando o ator colocado nessa situação, deve, ao estudar

o texto, procurar sentir o verdadeiro valor das palavras, e não apenas repetir o que sua memória conseguir reter, evitando, com o decorrer dos ensaios, mecanizar-se e dizer o texto sem estar preso ao valor intrínseco das palavras e frases.

Quando um ator, em cena, não ouve e sente o que diz seu companheiro, dificilmente poderá também sentir o que vai dizer: são de importância tanto as suas falas como as de seu colega, para haver o conjunto da obra e para a fixação dos tipos. O dizer mecânico, com boa colocação de acentos, boa inflexão e modulação de voz, apesar de aparentemente bonito não mostra o real sentido do texto, assim é que apenas **parece** estar o ator dizendo com perfeição. É necessário primeiro sentir, compreender o que vai ser dito e, depois sim, ir procurar na técnica a forma correta de expressão.

Sendo a palavra a forma mais perfeita da expressão do pensamento humano, devemos dedicar a ela no teatro uma atenção especial.

Ao estudarmos um texto devemos, inicialmente, analisando as palavras, descobrir o fio que conduz o personagem do começo ao fim da história. Quando nos assenhoreamos desse ponto, então, o sentido da trama penetra na nossa compreensão e no nosso sentimento e veremos que o personagem terá mais força através da nossa voz e das nossas palavras. Essas palavras ditas com verdadeira emoção, emocionarão nossos companheiros de palco e finalmente o público.

Todo esse processo deve ser realizado com a participação da vida interior do ator e seu sentimento deverá contribuir para que o texto seja transmitido com palavras e inflexões que exprimam o verdadeiro sentido da obra. É um processo criador que o ator terá que desenvolver, através de uma técnica (que veremos mais adiante, no capítulo «Arte de Representar»), com o fim de despertar uma emoção verdadeira.

As palavras soltas, sem estarem unidas por um fio de ligação nada significam. Elas devem estar presas umas às

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

outras, impregnadas do sentimento verdadeiro que as inspirou, pois a palavra é para o ator não um conjunto de sons, mas aquilo que lhe provoca no intelecto a imagem de sua substância. Exemplificando: falamos em luta e não nos perturba o som das quatro letras mas sim o que nos lembra, no momento, o mundo de coisas que esse vocábulo traz consigo. Para isso temos que além de compreender o seu conteúdo sentir o que compreendemos e guardar dentro de nós tudo o que nossa sensibilidade consegue captar. Para chegarmos a esse ponto é que usamos a observação, a imaginação e a memória afetiva. Criamos em torno do que pretendemos expressar através da palavra, uma série de circunstâncias que nos facilitem compreender cada vez melhor seu valor intrínseco e tocar nosso sentimento com profundidade. Citamos há pouco a palavra luta. Vejamos, pois, o caso de uma frase em que significa guerra: imaginamos uma verdadeira catástrofe, mortandade, sangue. Assim, quando uma determinada palavra deve ser dita com calor, ênfase, devemos criar uma exata entonação de voz, o que não será difícil com o auxílio da imaginação, memória e observação. As imagens criadas para nos auxiliar devem despertar nossos sentimentos para que nos coloquemos no lugar do personagem. Tem o ator, ao lado da sua técnica de dizer, uma arte toda sua que faz parte da sua vida mental.

O dom natural com que a natureza o premiou deve ser a base de toda a arte do ator. A vocação, é, portanto, a primeira coisa a ser pesquisada numa seleção de valores e sem ela não pode haver aperfeiçoamento artístico. Temos que atentar também para o ouvido, pois o ator deve saber ouvir bem, para ouvir a si próprio, aos grandes atores e também a conversa da vida cotidiana.

«É o ouvido que nos leva a corrigir os defeitos de pronúncia, de articulação e mesmo de timbre de voz», dizia um nosso velho professor. E continuava: «Pode cada um aprender a

## TEATRO E SUA TÉCNICA

ouvir se e a apreciar em si a lentidão ou a precipitação no falar , o diapasão mais ou menos elevado da voz ou das inflexões».

«É escutando se atentamente, que o ator consegue medir bem os seus tempos e pausas de respiração, os descansos necessários para se tornar senhor do seu órgão vocal e variar, o mais possível, a emissão e a entoação, sem deixar de prestar ouvido atento ao que está dizendo. O ouvido é o único juiz capaz de decidir na apreciação que o ator faz de seu próprio trabalho, à medida que o vai executando» .

«Do mesmo modo que a ciência anatômica tem por lema as palavras conhece-te a ti mesmo os que se dedicam à arte de dizer deverão tomar por guia a frase escuta-te a ti mesmo e terem-na constantemente bem presente no espírito» .

### RESPIRAÇÃO

Como primeira parte da técnica da arte de dizer, colocamos a respiração que, sendo um fator tão elementar é, ao mesmo tempo, o mais importante de toda a arte do ator, no dizer de Charles Dullin.

É a respiração a base de toda a arte de dizer, sendo ela que controla a articulação, a pontuação e o próprio gesto. A inflexão e a entoação não podem ser transmitidas com perfeição sem boa respiração. Charles Dullin afirma que a técnica elementar do comediante é: «Saber respirar bem e adquirir, ao mesmo tempo, a ciência de utilizar a respiração».

O ator que interpretando e dizendo um texto foge aos preceitos rudimentares da sua arte e não estuda para realizar com método a respiração nos vários trechos da obra, está destinado a fracassar no seu intento.

Embora a respiração seja uma faculdade inconsciente

no ser humano, o respirar natural não é nada fácil e requer estudo, paciência e conhecimento do processo respiratório.

O ato respiratório divide-se em dois movimentos: inspiração e expiração. Entre a inspiração e a expiração há a pausa que também é fator de importância para o ator.

A inspiração é o ato que faz o ar penetrar nos órgãos respiratórios até a base dos pulmões. Inspiração pode ser nasal e bucal. É nasal quando feita pelo nariz, estando a boca completamente fechada. Além de ser a forma de inspiração mais natural, purifica o ar que vai aos pulmões.

A inspiração bucal é a realizada pela boca. Porém quando ela não é intencional mas sim involuntária, pode ser considerada como um defeito físico, causando grande inconveniente à saúde e afetando a garganta; deve, por isso, ser prontamente combatida. Todavia, a arte de dizer exige às vezes a inspiração bucal, justamente quando o ar deve ser inspirado em grande quantidade e em curto intervalo. Nesses casos, a inspiração nasal não alimenta suficientemente os pulmões e então usamos a bucal.

A expiração é o ato que faz sair o ar inspirado, produzindo a voz.

É na expiração que o ator solta o ar mas sempre procurando não deixá-lo sair totalmente. Assim aconselham todos os tratadistas do assunto. É justamente na expiração que o ator dá força à sua voz, pois o ar saindo dos pulmões vibra as cordas vocais, e assim, o volume de voz aumenta ou diminui conforme a maior ou menor quantidade de ar expelida.

Veremos agora a técnica dos três atos: inspiração, expiração e pausa.

Para exercitar o aparelho respiratório na inspiração o ator deve, primeiramente, verificar se seu aparelho nasofaríngeo está em ordem. Podendo respirar livremente pelo nariz, procurará abrir bem os orifícios nasais, não os deixando fe

charem se. Geralmente quando se pede a uma pessoa para respirar bem ela inspira o ar e as narinas fecham-se, o que é um grave erro. Deve-se procurar abri-las bem ao respirar. Inspira-se o ar lenta e profundamente, com naturalidade. Quando o ar atinge os pulmões, o que se sabe pelo movimento do diafragma e do abdômen, então estamos realizando um ato inspiratório perfeito.

A pausa é o armazenamento de ar nos pulmões. Geralmente não armazenamos ar durante o ato respiratório comum. Mas se pretendemos realizar um desempenho em que haja necessidade de aplicar a voz, então precisamos exercitar a retenção, por determinado tempo, do ar inspirado. A técnica exige que tenhamos consciência desse ato, e que o mesmo não seja apenas reflexo. É de importância para o ator que o processo respiratório seja consciente.

Retido o ar durante o tempo que for necessário o ator deverá soltá-lo lentamente, passando à expiração.

A expiração deve ser feita com a boca bem aberta, mas não com exagero, e o ar expelido deve sair lentamente. Primeiramente pratica-se a expiração sem falar e depois, então, falando, deve-se expirar lentamente, até conseguir praticar sem dificuldade o ato respiratório. Colocando a mão na frente da boca pode-se controlar a saída do ar para que seja a menor possível.

Na prática do ato respiratório o ator jamais deverá executá-lo com os músculos contraídos ou rígidos mas sim relaxados. E também nunca chegar à fadiga. Começar fazendo poucos exercícios para depois ir aumentando o número deles.

Existem dois tipos de respiração: a abdominal e a costal. Dentre estas, a respiração abdominal é a mais natural, porém, a menos usada; somente as crianças e os velhos a utilizam.

O movimento da respiração abdominal se localiza no abdômen, pois ao inspirarmos o ar o diafragma. (músculo que se

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

para o abdômen do tórax) comprime o abdômen que desce e vem para a frente. Assim o peito conserva-se imóvel. A expiração é o contrário: o diafragma sobe e o ventre retorna ao devido lugar.

Esta é a melhor maneira de respirar, pois, além de não cansar facilita muito a movimentação do ator e não prejudica o gesto formado no início da inspiração. Este tipo de respiração é que forma a voz de peito, comumente utilizada em teatro.

Sem essa respiração abdominal não é possível dizer bem, por isso deve ser usada frequentemente e, às vezes, em conjunto com a respiração costal.

A respiração costal é toda realizada no peito, na caixa torácica, mas é muito fatigante, provocando gesticulação forçada, devido à elevação dos ombros.

A respiração abdominal costal é, geralmente, usada para armazenar grande quantidade de ar. O seu processo é o seguinte: em primeiro lugar a respiração abdominal finaliza-se com a costal.

A respiração abdominal serve para as pausas curtas e a abdominal costal para as longas.

Assim, em rápidos traços vimos como se processa o fenômeno da respiração. Vejamos como utilizá-lo.

1. ° ) Nunca deixar os pulmões sem ar é a lei fundamental da boa arte de dizer.

2. ° ) Não devemos esperar a necessidade de respirar.

3. ° ) Toda a movimentação do gesto e da mímica deve ser feita durante a inspiração. Exemplo: ao levantarmos de uma cadeira para dizer determinada fala, primeiro inspiramos o ar, depois levantamos e dizemos durante a expiração.

4. ° ) Toda respiração, no teatro, deve ser feita pelo nariz ou pela boca, usando a primeira para as pausas maiores e a segunda para as menores.

## TEATRO E SUA TÉCNICA

É fácil e simples o estudo da respiração, mas todo artista necessita conhecer rudimentos e minúcias para poder atingir um alto nível. Esses são os verdadeiros alicerces da arte de dizer. Além disso deve o ator exercitar o mais possível a parte que se refere à respiração, para chegar a aplicá-la convenientemente.

### MECANISMO DA VOZ

O mecanismo da voz é simples e conhecido: o ar expelido pelos pulmões entra pela traquéia (que tem a forma de um ípsilon ao contrário) e passa para a laringe; esta termina numa cavidade, a glote, formada na parte exterior pelas cordas vocais, as quais, contraindo-se e distendendo-se, produzem a voz. Acima destes órgãos encontramos a faringe, separada das fossas nasais pelo véu palatino.

Quando o véu palatino sobe o som sai pela boca: é a voz normal e clara. Ao contrário, quando ele desce, a voz é nasalada.

**Colocação** da voz Sabendo como se produz a voz o ator deve aproveitá-la na sua colocação.

Podemos classificar a voz, segundo sua colocação, de quatro maneiras: de cabeça, de nariz, de garganta e de peito.

As vozes de nariz e garganta são as menos usadas e sómente servem para casos especiais. São vozes com sons falsos, próprias para papéis cômicos ou característicos.

Vejam as duas principais: de peito e de cabeça. A voz de peito é a voz natural em todos nós, usada em qualquer gênero de papel e é a que cansa menos porque vem da respiração abdominal.

Em todas as situações usamos voz de peito, quer quando chamamos alguém ou quando falamos baixo para outra pessoa não ouvir.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

A voz de cabeça é pouco usada porque cansa e produz som falso. A ironia, a zombaria, às vezes a interrogação e a mentira, têm mais ênfase quando demonstradas com a voz de cabeça.

Fácil é colocar a voz no peito, pois é a que usamos geralmente. Para distingui-la das outras basta colocar a mão sobre o peito e sentiremos a sua vibração.

**Emissão da voz** é a força com que a voz é expelida, quer ao falar, sussurrar ou gritar.

A emissão da voz usada em teatro tem maior força que a comum. Porém a emissão não deve ser forçada em demasia; deverá ter um ponto médio que possibilite as várias modulações e as expansões dos vários sentimentos.

**Entoação** é o grau de elevação ou diminuição da voz, isto é, o tom.

A entoação não pode nunca ser confundida com a inflexão. Entoação é o diapasão com que se diz uma frase. Inflexão é a modulação, podendo uma variar dentro da outra.

A entoação da voz pode ser aguda, média e grave, sendo a entoação média a mais usada, produzindo a voz de peito.

A entoação de cada frase tem que variar constantemente, ora num som, ora noutro. Essa variação é que nos dá o ritmo da frase.

Juntamente com o estudo do mecanismo da produção da voz, temos que estudar a posição de cada movimento do aparelho respiratório quando da emissão articulada da voz. Então, teremos que exercitar, separadamente, as vogais, consoantes, sílabas e palavras. É um estudo a que se dá o nome de fonética.

As vogais são letras que, pronunciadas sozinhas, possuem sonoridade. Já as consoantes são letras que não possuem sonoridade própria e são audíveis quando as juntamos às vogais.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

Devemos, portanto, fazer exercícios com as vogais e de p  
ois com as consoantes e vogais para podermos pronunciá-las co  
m a vivacidade, sem perigo de precipitação, que prejudica mui  
to a boa dicção. Esses exercícios são, via de regra, a pronúncia  
das letras em diferentes entoações, em sons altos ou baixos.

O que não devemos fazer é chegar à fadiga. Devemos, isto  
sim, aumentar paulatinamente os exercícios sem cansar o órgão  
os vocal.

De Legouve, o maior mestre que a França teve na arte de  
dizer, destacamos o seguinte trecho do seu livro «La lecture e  
m action» :

«O aparelho vocal é semelhante, aparentemente, ao apare  
lho visual e ao auditivo, porém difere deles em pontos essencia  
is. Assim, o funcionamento da vista e do ouvido resultam de  
um ato inconsciente. Desde que os olhos estejam abertos e haj  
a luz, desde que os ouvidos estejam abertos e haja sons, vem  
os e ouvimos involuntariamente. O aparelho vocal, ao contrário  
, não entra em funcionamento senão sob a ação da vontade; o  
homem não fala senão quando quer falar» .

«Segunda diferença: não podemos ver demais ou de me n  
os, segundo nosso desejo; não podemos ouvir menos ou mais,  
senão subtraindo nos parcialmente à ação das causas, interpondo  
um obstáculo, correndo um véu entre nós e o mundo exterior  
».

«Não sucede o mesmo com a voz: podemos falar com mai  
s ou menos força, mais ou menos depressa; regulamos as emiss  
ões da voz, como operações voluntárias do indivíduo».

«Resulta disto uma consequência natural; é que não se pod  
e aprender a ter vista ou a ter ouvido (falo da operação materi  
al), e que conseqüentemente não há uma arte para o ato de v  
er e para o ato de ouvir, enquanto que se pode apren

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

der a falar, pois a palavra é suscetível de modificações resultantes da vontade» .

### **PRONÚNCIA**

A pronúncia é a parte da arte de dizer que estuda a harmonia e correção da palavra falada.

Deve se ter, na pronúncia das palavras, o maior cuidado em articular perfeitamente todas as sílabas, acentuando as tônicas.

Existem defeitos graves que não poderão acompanhar o ator na sua carreira porque prejudicam o modo de dizer e a interpretação do texto. São defeitos de pronúncia como:

1. Voz do nariz ou nasalada.
2. Troca de letras.
3. Balbuciar ou falar precipitado.
4. «R» gutural.
5. Gaguejar.

Para uma boa pronúncia há necessidade de um estudo metódico da emissão das vogais, articulação das consoantes, formação de sílabas e pronúncia das palavras.

O capítulo importante da pronúncia é a articulação, isto é, a pronúncia das sílabas que compõem a palavra.

A boa articulação é que dá clareza e força à voz.

Fazem parte do estudo da articulação todas as pronúncias, nasaladas ou puras. As vozes nasaladas não são as produzidas pelo nariz, mas as que possuem características semelhantes como: tempo, chão, em, im, ã, etc.

O estudo da pronúncia e articulação é longo e exaustivo. Temos que estudar a articulação de todas as letras do alfabeto, cada uma colocada em suas divisões. Os exercí

## TEATRO E SUA TECNICA

cios devem ser intensos, o que só trará benefícios para o ator.

Vejam alguma coisa mais sobre a articulação no que diz respeito a exercícios a serem feitos; devemos escolher palavras e procurar articular todas as letras e sílabas sem soltar o som para que, diante de um espelho, possamos ver se estamos entendendo o que dizemos. Assim faremos com que a língua e os maxilares possam ter bastante desenvoltura ao pronunciar.

Para confirmar nossas palavras vamos transcrever um trecho de Régnier, citado em todos os compêndios que tratam da voz e da arte de dizer: «Fingimos que estamos em presença de um amigo a quem vamos comunicar um segredo em lugar onde poderíamos ser ouvido por outrem. Empregando a menor quantidade de som possível, falando baixo, encarregamos a articulação de conduzir as palavras aos seus olhos, antes mesmo que lhes cheguem aos ouvidos, porque o amigo está olhando para nós com a mesma atenção com que nos escuta. A articulação tem neste caso duplo emprego: substitui o próprio som e, nesta situação, é forçada a desenhar nitidamente as palavras, a firmar-se fortemente em cada sílaba, para fazer penetrar no ouvido de quem escuta. Eis o meio infalível de corrigir todas as falhas e durezas da articulação. Submeta-se qualquer um por algum tempo a esse exercício, e esta ginástica amoldará e fortalecerá os músculos articulantes de modo tal que eles se prestarão, pela sua elasticidade, a todos os movimentos do pensamento e a todas as dificuldades da dicção».

Assim podemos avaliar que para uma boa pronúncia a articulação deve ser a base principal, e seu estudo não pode ser superficial. Podemos ter voz fraca ou sem beleza, mas nossa articulação deve ser perfeita para que a pronúncia seja sonora e compreensível.

## **DECLAMAÇÃO**

Vista a parte referente à fisiologia ou produção da voz com relação à arte de dizer, necessitamos saber como se deve aplicar esse estudo na interpretação do texto a ser lido ou declamado.

A declamação não é toda a arte de dizer, mas parte de recitação, em que o ator ou declamador diz o texto sozinho, usando geralmente um texto ritmado, isto é, poesia.

Declamar não é exagerar o que se tem a dizer, é harmonizar o simples com o natural, na prosa ou no verso.

Talma, o grande trágico francês do fim do século XVIII, viveu na época da escola de declamação gritada e enfática e, nas suas memórias comentava: «Se declamar é falar com ênfase, a arte da declamação será a arte de falar como não se fala; por isso, pareceu-me extravagante empregar, para designar uma arte, um termo que, ao mesmo tempo, é a condenação dessa arte» .

Desse comentário podemos deduzir que desde aquele tempo o declamador não tem boa fama. Logo que se diz: fulano é declamador, pensa-se numa pessoa afetada e enfática no dizer.

A declamação deve ser escrava do texto, e o autor é quem nos dá a maneira de declamar. Escreveu um antigo professor do conservatório de Lisboa: «A declamação perfeita tem de fazer conhecer ao espectador os pensamentos e sentimentos, tanto expressos como latentes, que o autor teve na mente, ao produzir sua obra. Os que saem da harmonia do natural e cantam a frase são os que não possuem alma nem sensibilidade própria. Jamais poderão transmitir a outros aquilo que não têm em si».

Para conseguir uma boa declamação, iremos estudar os pontos seguintes, um a um, exercitando-os sempre, pois a arte de dizer requer do ator grande dedicação.

## DICÇÃO

Em sua obra, diz o Prof. Canuyt: «A dicção é alma do discurso. Ela é que dá vida, que faz brotar a idéia, e que exterioriza o sentimento. A dicção é a qualidade superior na arte da voz falada».

Dicção é um conjunto de regras que dão beleza e colorido à escrita falada. Não podemos confundir arte de dizer com dicção, se bem, geralmente, dizemos dicção quando é sobre arte de dizer que queremos falar. A dicção é apenas um capítulo dessa arte.

Dentro do estudo da dicção é preciso destacar o valor da pontuação. Temos dois tipos de pontuação: a gramatical e a expressiva.

A pontuação gramatical é a conhecida por todos nós e são os seus sinais característicos que facilitam a leitura do texto.

A respeito da pontuação gramatical diz Stanislavsky: « a interpretação da pontuação comporta determinada inflexão de voz. Ponto, vírgula, ponto interrogativo ou exclamativo, tem cada um sua figura vocal característica correspondente e sem essa particular inflexão de voz não têm função alguma. O ponto tem um valor de final que determina um abaixamento de voz, caso contrário, o interlocutor não compreenderá que a frase terminou e não continua outra. Toca ao ponto interrogativo a particular cantilena que distingue a frase interrogativa, senão o interlocutor não compreenderá que lhe é feita uma pergunta à qual deve responder.

Todas essas entonações têm uma determinada influência sobre o interlocutor obrigando-o a uma determinada reação: a figura fonética interrogativa obriga-o a uma resposta; a exclamativa a interessar-se, aprovar ou protestar; os dois pontos reclamam a atenção sobre o assunto que se seguirá. Toda inflexão de voz requer uma força expressiva e esta capacidade natural da

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

pontuação representa para nós uma garantia e ajuda a não correr demais. Deve-se obedecer a pontuação gramatical, respeitando severamente as figuras fonéticas correspondentes» .

A pontuação expressiva são certas interrupções que fazem os ao ler ou dizer um determinado trecho, para facilitar a respiração e valorizar certas frases ou palavras, e para lhes dar melhor expressão.

Enquanto a pontuação gramatical divide os períodos, a expressiva cuida da separação dos pensamentos, dando um andamento na dicção, como música; é o que podemos chamar de ritmo. São os altos e baixos de um trecho, a sua modulação de acordo com os estudos já feitos sobre o texto.

E o andamento ou ritmo que tira a monotonia da dicção. É preciso sempre ter em vista o caráter do personagem a ser interpretado; às vezes num tipo de velho, temos um ritmo lento, enquanto num caráter novo e expansivo teremos um ritmo acelerado. Tudo depende de como devemos interpretar e dizer o texto.

Essa pontuação expressiva, que nos dá o ritmo da frase, tem como base três fatores importantes: pausa, respiração e demora.

Pausa é um determinado silêncio com que separamos as palavras na dicção. A pausa é de um valor imenso na arte de dizer. Além de descansar o aparelho respiratório, facilita a compreensão do texto pela platéia, e, o que é mais importante, é um dos maiores meios de expressão na dicção, servindo para a transição de um sentimento a outro, para o raciocínio, para as respostas incertas. Enfim, em determinado trecho devemos estudar com carinho e bom senso a colocação das pausas para valorizá-lo e não prejudicá-lo.

Temos, assim, pausas gramaticais ou lógicas que ajudam a esclarecer o sentido do texto, e pausas psicológicas que dão vida ao conteúdo da fala ou da frase, e procura comunicar o

## TEATRO E SUA TECNICA

sentido real do texto. «Sem a pausa lógica falamos desordenadamente, sem a pausa psicológica falamos sem vida. A pausa lógica é passiva, formal, inativa. A pausa psicológica é indiscutivelmente sempre ativa e rica de conteúdo interior. A pausa lógica está a serviço da inteligência, a pausa psicológica do sentimento». São palavras de Stanislavsky que nos dão verdadeira ideia do valor das pausas. Vamos segui-lo para podermos completar sua definição:

«A pausa psicológica pode, sem medo, violar qualquer lei lógica, e talvez, substituir a pausa lógica por que não a anula» .

«A pausa lógica prevê uma duração imprecisa, mas sempre breve. Se a prolongarmos, de inerte e formal, passa a ativa, quase psicológica. A duração da pausa psicológica, ao contrário, não é fixa: não se preocupa com o tempo que em preta e interrompe o discurso quando serve para cumprir uma ação verdadeira, produtiva e funcional. Alude sempre ao problema principal e à ação condutora, e oferece sempre o máximo interesse» .

«Isto, porém, vai ao encontro do perigo de prolongar muito sua ação, deixando-a estéril, por isso, quando se percebe que tal coisa está para acontecer, a pausa deve suceder imediatamente a palavra».

Seria injusto não citarmos o mestre dos mestres, que dominou perfeitamente a arte de dizer; seus conselhos que transcrevemos, são de valor incalculável, bastando dizer que ainda hoje não foi ultrapassado. Suas lições sobre as pausas esgotam o assunto, e tudo que se procura esclarecer ele já o fez.

Entretanto, vamos dar ainda alguns conselhos sobre a pontuação e as pausas. Quanto à pontuação, devemos ter em mente que ela deve ser uma parada para que o ator descanse e possa respirar, continuando sem perder o fôlego e o sentido do que está dizendo. Quanto às pausas, não podem existir

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

entre um verbo e seu complemento, entre um substantivo e seu adjetivo (quer este o preceda, sendo determinativo, quer o siga, sendo atributivo), entre um substantivo e um complemento restritivo. Regra geral: não se pode fazer pausa, por pequena que seja, entre duas palavras das quais uma seja necessária e indispensável à significação da outra.

A respiração, que já vimos como se processa, depende do tempo que durar a pausa. Se esta for curta deverá ser pela boca e abdominal, e se a pausa for longa, pelo nariz e abdominal costal.

A demora é o prolongamento que se dá às sílabas da palavra de valor da frase. O estudo da demora virá, futuramente, quando falarmos das palavras de valor.

### **ANÁLISE DO TEXTO**

Antes de pretendermos dizer uma obra, haverá necessidade de saber o que vamos dizer, seu significado e importância, enfim, é indispensável um perfeito conhecimento dos pensamentos do autor. Para isso é preciso o ator possuir cultura geral, além do conhecimento da sua arte. Nunca seria possível analisar um texto dramático, e dar-lhe colorido, sem penetrarmos na psicologia dos personagens, nas intenções do autor, na mensagem que ele quis transmitir através da sua peça, e, por último, ser um verdadeiro intérprete desse autor.

Devemos, inicialmente, ver qual a intenção do autor, qual a idéia principal do texto estudado. Partindo dessa idéia dividimos a obra em trechos principais, frases principais e frases incidentes. Às frases principais daremos um valor maior e as outras usaremos como contrastes, procurando dar colorido ao trecho, o que é o claro escuro da arte de dizer.

A perfeita compreensão do texto só é possível após uma perfeita análise literária, a fim de evitar erros de interpretação.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

e penetrar profundamente no sentido e idéia da peça, apreender as mais delicadas cambiantes o que não é trabalho fácil.

A análise do texto não é um privilégio do ator, mas também do diretor e do próprio autor. A base do teatro é a peça escrita; ao estudo da peça não podemos deixar de dar grande importância e dispensar a maior das atenções.

Para se ensaiar uma peça ou estudar um papel, devemos analisar o conteúdo, o sentido, a intenção desse fato. É necessário despertar, naqueles que se dedicam à arte dramática, o interesse pelo profundo conhecimento do que pretendem dizer. Os atores precisam saber que alguém, ao escrever as linhas que irão decorar, pretendeu dizer alguma coisa e que essa coisa tem um tom exato, que não pode ser falseado nem menosprezado. É comum, amadores ou mesmo profissionais apanharem um texto e, simplesmente, tentarem decorá-lo, enquanto o pensamento do autor, que é a força principal fica esquecido. Atenemos bem para esse ponto. Ao ensaiador é dado analisar o texto para os atores, mas se o ator também se der a esse trabalho, o resultado será sempre melhor e conseguido mais facilmente.

Os que vão analisar um texto têm que se preocupar com o estilo do autor e depois com o estilo da obra. Entendamos aqui por estilo o tipo de literatura que o autor faz, as características principais de seu trabalho.

José Antônio Muniz em sua excelente obra «A Arte de Dizer» escreve o seguinte: «No invólucro do estilo oculta-se sempre um pensamento e um sentimento; nosso empenho de vê-lo penetrar profundamente nesse pensamento, não deixar perder nada do seu valor, desvendar nele as finuras mais sutis, apanhar as cambiantes mais delicadas, os contrastes mais evidentes, penetrar, enfim, no escaninho onde o autor encerrou seu pensamento mais íntimo».

Devemos nos cercar das mesmas circunstâncias em que o autor colocou o personagem por nós estudado e, portanto,

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

criar com a imaginação todo o mundo interior e exterior que cerca e em que vive tal personagem e, mais ainda, devemos ver dentro dele, sentir suas emoções, para podermos falar como ele falaria.

Outro ponto em que nos deteremos é o contraste. Toda arte possui contrastes. Um ponto claro deve forçosamente, ser realçado por um escuro e vice versa. Toda peça dramática é construída com base nos contrastes, isto é, uma frase de valor é sempre colocada ao lado de outra sem significado para poder melhor ser realçada. É ponto fundamental ao estudarmos um personagem saber distinguir onde se encontram os trechos que melhor servirão para que nos façamos compreender.

A fim de que o texto não sofra interpretações errôneas por parte do ator, é necessário compreender que as palavras têm um sentido verdadeiro que aparentemente nos foge e, assim, na análise do texto o contraste auxilia a descobrir a verdadeira intenção do autor. Além disto, precisamos observar que cada emoção tem sua maneira exata de ser expressada, sem o que nunca se compreenderá o personagem.

Pronta a análise, compreendido o texto e já senhores das técnicas de respiração, pontuação, mecanismo da voz, noções de declamação e dicção, estaremos aptos para dizer nos sa parte? Não. Falta nos saber como transmitir tudo isso, como usar tudo o que foi apreendido. Falta nos conhecer a expressão.

### **INFLEXÃO**

A inflexão nos dá a maneira de expressar, pela voz, os sentimentos e intenções que encontramos por meio da análise. As inflexões estão para a arte de dizer como a nota musical está para a música. E, de fato, são as inflexões que dão musicalidade ao dizer.

## TEATRO E SUA TECNICA

Pode se dizer a mesma frase de várias maneiras, cada uma delas com uma intenção diferente.

A inflexão é também a modulação pela qual a palavra exprime ideias não contidas na sua significação.

Temos que observar com atenção as inúmeras maneiras de conversar na vida cotidiana. Usando a memória reteremos o que vimos para aplicarmos no estudo de determinados papéis. Assim conseguiremos três qualidades essenciais: verdade, nitidez e naturalidade.

Existe um método usado por quase todos os mestres da arte de dizer para conseguir a inflexão justa da frase. Vejamos: quando entendemos a intenção do autor, através da análise, mas não achamos a inflexão verdadeira, então, colocaremos no final da frase um complemento para obter a maneira correta de dizer e facilitar a compreensão pelos que ouvem. Depois de encontrarmos a justa inflexão, deixaremos de lado o complemento, porém, a inflexão permanecerá na frase. Exemplo: Você aqui, esta noite? (que bom!). Eis uma frase que deve ser dita com toda a alegria e o complemento ajuda muito. Este é apenas um exemplo, mas é grande a variedade de situações.

Ao estudarmos as inflexões, devemos nos deter primeiro nas principais indo, depois, para as secundárias. É necessário muito cuidado para que no final de cada frase não haja uma queda da entoação, tornando monótonas as inflexões.

Mestres no assunto aconselham para se manter uma boa inflexão:

1. ° ) Manter entoação suficiente para que a voz seja distintamente ouvida por todo o auditório.
2. ° ) Articular nitidamente.
3. ° ) Ter o sentimento ou a noção exata do que se quer expressar pela inflexão.

4. ° ) Cortar a frase apenas onde o sentido o exige imperiosamente.

5. ° ) Sustentar com firmeza os finais, isto é, dar grande nitidez e intensidade à «música das palavras» .

O exemplo conhecidíssimo de Stanislavsky, quando na pessoa do professor Torstov, diz um trecho aos alunos sem pronunciar palavras conhecidas, mas deixando os atentos durante vários minutos, sentindo o que ele estava dizendo, vem demonstrar que além do valor das palavras a dicção conta com o valor das inflexões, que transmitem ao auditório o sentimento do personagem. Eis como ele termina a lição: «Onde está o segredo? Sobre o ouvinte não age somente os «pensamentos dados», as figurações, as imagens associadas das palavras pronunciadas, mas também o colorido do som das palavras, a entonação, os silêncios eloquentes, que completam a palavra não pronunciada. A inflexão e a pausa possuem, também sem a palavra, força de persuasão emotiva » .

Assim podemos ver quanta importância tem para a dicção e inflexão. O sentimento que domina o personagem, sai, todo ele, através das inflexões. Elas é que formam toda a musicalidade das frases que é a alma de uma bela dicção.

Sendo assim o ator deverá cuidar de maneira completa o estudo das inflexões, dando-lhe a importância que realmente têm.

Toda a parte analítica da arte de dizer está na capacidade de compreensão do ator. Não seria possível darmos um texto shakespeariano a novatos amadores. O resultado seria uma cantilena monótona e o pobre Shakespeare seria mais uma vez perturbado na sua sepultura. . . Talvez um bom diretor pudesse conseguir um resultado apreciável, se os amadores tiverem relativa cultura. Isso não significa que o ator

deverá possuir grande soma de conhecimentos. Não. Basta o conhecimento de sua arte e cultura geral média.

### PALAVRAS DE VALOR

É nas palavras de valor que está o apoio principal das inflexões. São elas, como o próprio nome diz, que realçam o conteúdo da frase.

Para encontrarmos essas palavras, devemos sempre partir da análise do texto e nunca fazer como pretendiam os antigos professores, que estabeleciam regras sobre o valor do verbo, do substantivo, do adjetivo, etc.

Vejamos o que diz o mestre que nos vem acompanhando:

«É unicamente o sentido que designa a palavra ou grupos de palavras de valor. Qualquer uma pode ser a palavra de valor, seja qual for a sua classificação gramatical. Até uma sílaba pode receber a inflexão de valor».

E acrescenta, para depois de encontrada a palavra de valor, o seguinte:

«1. 9) Articular nitidamente a palavra, com mais vigor que o resto da frase, ou mesmo vice versa, o que não deixa de ser interessante. Um efeito bem conhecido é o que consiste em estender o mais possível a pronúncia da palavra, diminuindo nela o andamento musical». (Exemplo: O amor é d ô c e como mel).

«2. ° ) Cortar o período com pausa, antes ou depois de pronunciar a palavra, para que não passe despercebida a o ouvido do auditório». (Exemplo: Somos todos. . . crianças . . . neste mundo).

«3. ° ) Arrastar a última sílaba da palavra **precedente**, fazendo esperar a seguinte palavra como se ela **não ocor**

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

resse logo ao pensamento». (Exemplo: Fulano é um burro. . . mas é um bom sujeito).

Os exemplos são nossos mas, como dissemos, os conselhos são de um experimentado mestre no assunto e, para não o deixarmos de lado, vamos demonstrar o que foi dito com um exemplo seu.

Mostraremos que as palavras de valor e a própria inflexão estão na análise e no sentido da intenção com que o autor quis exprimir sua idéia; e, às vezes, descobrimos a palavra de valor nas respostas, conforme o exemplo abaixo:

Se dissermos assim:

«O **amigo vai** hoje a cavalo, à cidade, com seu filho ?

A resposta poderá ser: Não, mando o criado.

Se dissermos:

Vai hoje a cavalo, à cidade, com seu filho?

A resposta poderá ser: Não, irei amanhã.

Se dissermos:

Vai hoje **a cavalo**, à cidade, com seu filho?

A resposta poderá ser: Não, irei a pé.

Se dissermos:

Vai hoje a cavalo, à **cidade**, com seu filho?

A resposta poderá ser: Não, vou ao campo.

Finalmente:

Vai hoje a cavalo, à cidade, **com seu filho?**

A resposta poderá ser: Não, vou só».

Fica demonstrado que a palavra de valor se desloca conforme a resposta para acompanhar sempre o sentido da interpretação. Logo, qualquer palavra ou mesmo grupos de palavras podem ser a palavra de valor, dependendo do sentido que tem o texto.

Outra maneira de evidenciar a palavra de valor é acentuar mais intensamente a referida palavra. À lei do acento Stanislawsky dedica boa parte do seu es

## TEATRO E SUA TÉCNICA

tudo sobre a arte de dizer, chegando mesmo a afirmar que um a frase em que todas as palavras são acentuadas nada significa.

Deve se, pois, numa fala, escolher, pela análise, quais as palavras a acentuar.

Vejam um exemplo do próprio Stanislavsky:

« Aquele homem que conhecem bem, veio aqui caminhando».

Se acentuarmos qualquer uma dessas palavras, veremos que o sentido da frase se modifica.

Essa acentuação, isto é, a elevação, diminuição, retardamento ou aceleração da maneira de pronunciarmos a palavra é que irá salientá-la das outras. Devem, pois, os leitores tentar fazê-lo para verificar como realmente se dá tal mudança de sentido.

Num mesmo período podemos encontrar várias palavras de valor, todavia, devemos variar as inflexões para não cansar o auditório e criar uma certa movimentação no dizer.

Mas, numa frase existe uma palavra de primeiro valor, depois escolheremos a de segundo até a de terceiro valor. Devem os assim formar uma escala de valores: forte, médio e fraco.

Depois de feito o trabalho sobre as palavras de valor devemos determinar quais as frases de maior ou de menor valor, de maneira que no final do estudo, tal qual num quadro, os claros escuros estão bem ajustados.

Devemos ainda ao formar a escala das palavras e frases de valor, atentar para que uma palavra de valor numa frase também do valor, tenha maior força que a palavra de valor de uma frase de segundo valor e assim por diante.

Esse trabalho depende da capacidade do intérprete, e lhe proporciona os meios de utilizar seu talento; sua cultura e seu sentimento o ajudarão, por meio de sua voz, a criar o personagem na exata medida que o autor desejaria.

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

### **RITMO**

O ritmo é o resultado de todos os estudos feitos para se dizer bem. É a forma externa, que deve surgir do interior, na fala do personagem do palco. O encadeamento das frases, as nuances dadas ora para salientar ou ocultar um sentimento, ora para expressar uma verdadeira emoção, ora acaba delineado à margem das palavras e mesmo no seu interior, formam os altos e baixos ou os claros e escuros do personagem em sua expressão verbal. Isto é o ritmo, tão difícil de demonstrar ou ensinar, mas tão fácil de se perceber. O ritmo é a continuidade da própria vida, é o que nos move desde o levantar pela manhã até o deitar à noite; esse é o ritmo da nossa vida diária.

Vejamos no nosso caso: ritmo é o tom, geral ou parcial, que damos ao texto.

O tom geral é a maneira pela qual nós transmitimos o sentimento do personagem caracterizando-o de acordo com um modo de dizer. Exemplo: Hamlet = dúvida; em toda a peça permanece o tom geral da dúvida. É o sentimento dominante da peça, porque, em verdade, domina a alma do personagem. Às vezes um mesmo tipo pode ter conforme a situação, vários tons. Devemos estar certos do tom que iremos dar ao interpretar um personagem e, para isso temos que descobrir o sentimento que irá reger sua expressão.

Além do tom geral temos o tom parcial. Como o próprio nome diz são trechos em que o sentimento dominante deixa transparecer outros sentimentos, que, aparentemente, fazem com que ele não predomine. São certos trechos em que o personagem sofre modificações de caráter, mas volta de pois ao tom predominante.

Acontece também que muitas vezes o personagem sofre modificações radicais no seu caráter. Nesse caso o tom ge

## TEATRO E SUA TÉCNICA

ral não é um só, mas passamos a ter um ou mais tons gerais no personagem.

Muitas vezes não transmitimos o tom geral do personagem somente pelo dizer, mas recorremos ao gesto e à pressão fisiológica que são grandes auxiliares da arte de dizer. Nunca poderemos dizer coisas sérias com o rosto risonho. Esse conjunto de técnicas é que dá ritmo no dizer. Corresponde ao que em pintura chamamos claro escuro.

Difícilmente pode se definir o ritmo, mas podemos senti-lo. Na arte de dizer é o ritmo a primeira coisa a ser notada.

O ritmo é mais notado na poesia, onde ele está no movimento geral, no encadeamento dos versos, na rima, quando existe, ou na colocação dos vocábulos.

Cocquelin, grande ator francês, escreve o seguinte sobre o ritmo na poesia e na prosa:

«É necessário, até no mais pequeno trecho poético, que o público sinta a vida. Não escolho gênero algum; com ciência e destreza tudo pode vir a ser apreciado, mas repito, o que agrada principalmente é a ação. Movimento, eis a grande lei, lei imperiosa da poesia recitada.

Toda obra, cômica ou trágica, encerra uma ação: vive, marcha, começa, acaba; realiza as condições necessárias para ser dita com sucesso.

Compreenda se bem o assunto, veja se o drama, em seguida façam se as partes, divida se, corte se. A exposição suspende se aqui, a ação enlaça se, mais longe há uma parada, como um final de ato, depois do que o drama reata se vivo e mais precipitado. Esses pontos são necessários à distribuição do movimento. Graças a ele consome se sustentar o interesse, o que deixa o auditório tomar fôlego, também o tomando o ator.

..

Depois, à medida que se avança na ação, aqueça se o dizer. Seja se o ator, mais ainda, seja se o personagem.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

Represente se, viva se, tome se calor. Mesmo nas incidências, onde o autor reaparece, onde o diálogo cessa, conserve se o movimento adquirido, guarde se o sentimento; e vá se num crescendo, de modo que o público não deixe nem hum segundo de estar empolgado, arrastado, transportado, até a explosão final, que é preciso saber destaca-la.

Eis o processo geral, susceptível de muitas acomodações, mas, cuja essência subsiste sempre».

O essencial é a lei do movimento, diz Cocquelin, é o ritmo, completamos nós.

Eis como o grande ator, que foi mestre na arte de dizer, nos descreve, não só o ritmo, mas toda a arte de dizer, nessa síntese maravilhosa de observação.

Faz parte também da arte de dizer a maneira de ouvir. Se eu estudo que é parte da arte de representar, deve preocupar o ator. Muitas vezes uma frase, ao ser pronunciada, trás um jogo fisionômico, um gesto, um estado de alma, que deve estar ligado ao que se está ouvindo.

O único meio de expressão verdadeira do ator é a sua voz; é por intermédio dela que ele transmite ao público o pensamento e a intenção do autor. Todos os outros recursos do texto são meros acessórios.

O teatro é a arte da palavra e por isso é que ele não morreu ainda. Confundir cinema e televisão com teatro, é coisa que geralmente acontece. Mas para distinguir qual é a arte da palavra basta verificar, entre as três, qual vive através do texto. É o teatro e para ele a palavra escrita e falada é a essência.

Tudo o que se faz em torno da arte teatral não consegue separar o teatro do texto falado. Sem a palavra o teatro morre. Por isso, saber dizer bem é o que pode desejar um bom ator.

Para **terminar** vamos transcrever Jean Louis Barrault:

## *TEATRO E SUA TECNICA*

«A arte dramática faz, essencialmente, apelo ao verbo falado. É evidente. Para conservá-lo através do tempo, colocam no escrito, mas, no momento em que se trata do poeta dramático, não se deve cuidar da escrita mas das palavras.

É então, com o ritmo da frase, com o jogo das longas e breves, que a língua falada penetra no peito dos homens. É com sua virtude respiratória com sua densidade plástica, que vogais e consoantes explodem nos corações».

## ARTE DE REPRESENTAR

Sobre a arte de representar nos limitaremos apenas a enumerar certos princípios e normas para uma verdadeira criação dramática. Talvez a nossa exposição se ressinta da falta de exemplos, mas estes, como é óbvio, deverão ser dados praticamente, sob determinada direção, nunca por escrito.

A arte de representar desenvolve-se num terreno essencialmente prático e o exemplo no papel não produz resultados.

A técnica sobre ensaios, marcação, convenção dramática, gêneros e estilo de representação, apesar de fazer parte da arte de representar, está ligada à representação propriamente dita.

Por este motivo, preocupamo-nos mais com a parte de interpretação, interna e externa do personagem e seus princípios básicos. Porém, antes, enumeraremos certos requisitos de ordem geral cujo conhecimento deverá preceder a interpretação.

A arte de representar compreende um estudo longo e áspero, e não temos a pretensão de estudá-la aqui, totalmente. Já o dissemos, é nossa intenção, apenas indicar como conseguir uma técnica de interpretação, nunca doutrinar.

O que a seguir veremos é resultado de uma dezena de cursos realizados por nós, do estudo de vários autores e da prática resultante de vários anos de teatro, além das já distantes e saudosas aulas do Conservatório de São Paulo, de três lustros atrás. Com tudo isso pudemos criar uma certa didática: durante ensaios ou aulas preparamos a peça de modo que o ator possa interpretar o papel com suas próprias

possibilidades e não apenas como o ensaiador, muito atenciosamente, lhe indica como deve ser. O ator não deve parecer mas ser o personagens, mesmo que às vezes não consiga a perfeição; o que importa é a sua sinceridade, é saber o que está fazendo e porquê. A sinceridade evita a representação mecânica, os vícios e as tradições perniciosas.

No dia em que os atores possuírem sua própria técnica de representar, o trabalho dos ensaiadores será menor e o conjunto terá maior homogeneidade.

## PRIMEIRA PARTE

### INTRODUÇÃO

É o ator, na opinião de Jean Louis Barrault, «o meio essencial da arte dramática», e, sem dúvida alguma, ele tem toda a razão nessa assertiva. É o ator a única pessoa, no teatro, que enfrenta o público; nem o autor e menos ainda o diretor entram diretamente em contacto com a platéia, apenas indiretamente, pela voz, gesto e mímica do intérprete que é o ator.

Inúmeras teorias existem sobre o ator: umas, o qualificam como o único artista de fato que há no teatro, isto é, afirmam que somente no ator está a essência do teatro. Ou trás, o consideram apenas como o verdadeiro criador da arte dramática. Outros ainda, o consideram um estorvo à realização do verdadeiro teatro.

Mas no fim, nós concordamos é mesmo com Jean Louis Barrault quando diz: «O instrumento do qual deve servir se o autor para praticar a arte dramática, é o ator. O ator é um ser humano especializado para servir de instrumento à arte do teatro: especializado no desenvolvimento da vontade, na determinação dos movimentos de seu corpo, da sua respira

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

ção, da voz e da sua dicção, através de estudo particular sobre diversas expressões estéticas e vocais».

A parte vocal já foi estudada no capítulo anterior. Vamos agora estudar os meios de que dispõe o ator para se tornar um autêntico intérprete do autor. Esta arte, que tem na sua constituição uma técnica imensa e difícil, é a arte de representar, formada por um conjunto de regras e preceitos em que o ator deverá firmar-se para se habilitar a reproduzir no teatro individualidades diversas, sem deixar transparecer os processos convencionais de que se valeu para realizar esse fim.

Dividimos o estudo da arte de representar em três partes: teórica, técnica e prática que reúnem todas as disciplinas numa síntese que compõe a arte do ator, e uma quarta referente à representação.

No estudo da base teórica, veremos os principais requisitos que servem de apoio ao ator para, futuramente, poder arcar com o estudo e a prática de sua arte.

### CONHECIMENTOS GERAIS

Para a boa formação do ator, há necessidade de propiciar a pesquisa e a compreensão dos vários personagens que deverá interpretar.

Sendo assim, terá que estudar História Geral, Estética, Psicologia, Línguas, Português, História das Literaturas, História das Artes, sem contar as matérias relacionadas com o teatro, que, obrigatoriamente, deverá conhecer.

Não basta ter boa voz, belo porte, figura interessante, gestos bonitos e facilidade de interpretar papéis; antes de mais nada o ator precisa ter uma base cultural suficiente para **poder estudar e interpretar** diferentes papéis com todos os

## **TEATRO E SUA TECNICA**

seus detalhes, criando, assim, uma perfeita individualidade como o autor pretendeu em sua obra.

Para a compreensão exata da obra dramática e do tipo a ser interpretado, deve o ator estar munido de todos os recursos culturais disponíveis ao seu alcance. E, no conjunto dessas matérias, a Psicologia e a História das Artes e Literaturas têm papel importante.

Da psicologia experimental o ator poderá extrair todo o estudo psicológico do personagem, dando-lhe características próprias, pois o próprio autor teve na psicologia um grande apoio. Todos os grandes processos de criação dramática e interpretativa dos grandes atores e diretores, tais como: Stanislavsky, Komissarjewsky, Boleslawsky, Tairov, Gemier, Copeau, Dullin, Barrault, Granville Baker, Michael Chekov, Aristides D'Angelo e outros tem a psicologia como base.

O estudo da História das Artes dá ao ator um conhecimento de outras artes que são grandes auxiliares do teatro. A História das Literaturas mostra as correntes literárias de todos os países, dando uma visão ampla dos vários gêneros, dos grandes mestres do mundo da pena e do pensamento.

### **O ATOR E O COMEDIANTE**

Louis Jouvet distingue na arte de representar duas classes de intérpretes: o ator e o comediante.

O ator é aquele que interpreta um só gênero dramático, isto é, ou comédia ou drama. Mesmo que tenha uma bagagem técnica e cultural muito grande, ao tentar outro gênero não consegue uma interpretação verdadeira.

Cita Sarah Bernhardt o caso de Cocquelin, que tinha como maior desejo interpretar uma tragédia, todavia seu físico e sua fisionomia não o permitiam.

Já o comediante, pelos dotes físicos ou naturais, é aquê

le que pode com igual perícia dar a ambos os gêneros interpretação de valor.

## VOCAÇÃO E INTELIGÊNCIA

É a vocação ou intuição que distingue o artista do homem comum. Não se pode admitir num palco um indivíduo sem vocação para teatro. É penoso ter que atuar pessoas sem a mínima intuição, a representar dramas ou comédias, aborrecendo o auditório e traindo a arte teatral.

A vocação é inata no artista e nenhuma técnica ou escola pode substituí-la. Entretanto, a vocação deverá ser sustentada pela cultura geral e pelo desenvolvimento das técnicas do ator.

Por esse motivo, o ator não deve confiar em demasia nesses predicados com que a natureza o dotou; precisa estudar sempre, desenvolver sua técnica, aprimorar sua sensibilidade. Deve servir-se de uma escola ou de um bom Mestre, de boa leitura, principalmente de livros sobre teatro.

Fácil é notar se uma pessoa tem ou não vocação. Caso ela própria não saiba distinguir, um bom mestre poderá lhe dizer se suas qualidades são aproveitáveis na arte teatral.

Em teatro, vocação é sensibilidade, é aquele toque quase divino que dá ao homem a faculdade de transmitir a outros, individualidades diferentes da sua, como se fosse ele próprio. É grande o papel da inteligência quando desenvolvida pela cultura; além de fornecer ao ator material racional para uma boa representação, auxilia a imaginação, criando um mundo ao seu alcance, para poder ser usado à vontade.

O maior complemento da intuição é a inteligência, que Taine definiu «como a faculdade de adquirir conhecimentos» .

A inteligência permite ao ator criar, com maior facilidade

de, um papel difícil. É ela que «concebe, dosa, equilibra e controla o trabalho do ator, dando personalidade e se instalando no posto de comando para a criação do ator», escreveu Sanson Fainsilber.

Esta definição mostra o quanto é importante a inteligência para o estudo da arte de representar.

## A ESTRUTURA DO PALCO

O palco tem que fazer parte da vida do ator e, por essa razão, ele deve conhecer sua estrutura. Neste trabalho, colocamos o estudo da estrutura do palco na parte teórica porque esse conhecimento, para nós, não faz parte do estudo da criação dramática em si, mas assim como as outras matérias deste capítulo, é um acessório importante.

Para a boa movimentação no palco o ator deve conhecer o que é esquerda ou direita, alta ou baixa, centro ou fundo.

Consideramos esquerda ou direita sempre do ponto de vista do espectador. Por que se conserva essa denominação que para o ator novo traz grandes dificuldades? Somente para facilitar as indicações do ensaiador que, geralmente, está na posição do público.

Deve o ator também saber o que vem a ser alta, média, baixa.

Alta é o fundo do palco, em relação à platéia.

Média é o meio.

Baixa é o início do palco, junto à platéia.

Estas são as designações mínimas que o ator deve conhecer para poder atender às movimentações, isto é, às marcações que o ensaiador fizer.

O ator deverá conhecer também a nomenclatura do palco e sua estrutura, bem como os vários elementos que constituem a caixa do teatro. É um vasto vocabulário, de grande

## *OSMAR RODRIGUES CRUZ*

auxílio para o ator, que deve conhecer o local onde trabalha. Somente a prática o fará conservar na memória todas as de nomeações empregadas, que perfazem uma lista enorme. Os pontos enumerados resumidamente neste capítulo já servirão de indicações preliminares para os estudos do ator. Formam o que podemos chamar de base teórica.

### **SEGUNDA PARTE**

#### **INTERPRETAÇÃO INTERIOR. ESTUDOS PRELIMINARES**

O estudo do personagem, que faz parte integrante da arte de representar, é feito em duas etapas: primeiramente o estudo interior e, depois, o estudo exterior.

Existem muitos processos de criação do personagem e o mais famoso deles é o de Stanislawsky. Este genial ator russo, ao teorizar a criação do ator, dividiu o estudo em externo e interno, isto é, primeiro estudam-se as características externas do personagem: fisionomia, gestos, movimentos e de pois de vestido externamente é que procuraremos dar uma alma ao papel, segundo a sua teoria.

Todavia, achamos mais fácil para os que se iniciam em arte dramática, o inverso, isto é, em primeiro lugar o estudo interior e depois o exterior ou, ainda, os dois ao mesmo tempo a fim de facilitar o trabalho. Isso não quer dizer que não adotemos a doutrina do grande diretor russo. Apenas invertemos o seu processo de criação, por julgarmos que oferece melhores resultados.

Na arte de representar, muitas vezes, teremos que fazer um estudo especial de certas doutrinas de caráter geral e não excessivamente do papel a ser representado. O estudo das emoções é um ponto essencial ao qual Stanislawsky de

## **TEATRO E SUA TECNICA**

**dica grande parte de sua obra; é «o trabalho do ator sobre si mesmo».**

Essa preparação é uma técnica toda especial para dar ao ator facilidade em conseguir compreender e sentir todos OS papéis . É um treinamento independente de qualquer estudo particular sobre um determinado papel. Nesse caso a forma de Stanislavsky será a melhor. No caso comum em que o ator não traz essa bagagem, teremos que estudar o processo de criação e o papel ao mesmo tempo.

O ator, ao receber uma peça na qual tem um papel a ser interpretado, antes de entrar na psicologia do personagem e sondar-lhe as emoções e o caráter, terá que situar o personagem como figura humana e social. Assim, deverá:

- a) Ver em que país decorre a ação da peça;
- b) Fixar a época;
- c) Verificar em que meio se desenvolve a ação;
- d) Ler atentamente a peça e o papel muitas vezes;
- e) Situar seu papel dentro da peça, bem como seu comportamento;
- f) Estabelecer, mediante a análise do texto, o caráter predominante no personagem, isto é, o seu temperamento e ver se nele há modificações.

Estes pontos são de importância e o ator deve dedicar-se a seu estudo, pois, cada personagem possui características próprias dentro da peça.

O ator verificará quais as maneiras de pensar, sentir e reagir do tipo criado pelo autor da peça. Terá que descobrir toda a maneira de agir do personagem através das suas falas, idéias e comportamento, tudo isto só-lhe poderá vir através do autor.

Por isso, o trabalho do ator terá melhor resultado se estudar de dentro para fora. Essa pesquisa-lhe trará mais tarde a parte externa.

## O CARÁTER

Não vamos procurar dar toda a gama de caracteres que os psicólogos classificaram, o que seria praticamente impossível.

É necessário que o ator possua preparo, do qual a psicologia deverá ser parte essencial; isto facilitará o estudo do caráter do personagem, que é complexo e exige muito do ator.

O conhecimento de um determinado tipo psicológico não pode provir de uma doutrina filosófica, mas deverá ser o resultado de vários estudos sobre as teorias existentes.

Não adianta classificarmos os temperamentos em sanguíneos, linfáticos, biliosos, nervosos (concentrados ou exaltados), quando, muitas vezes, um tipo possui duas ou três características formando um caráter complexo e diferente.

«O caráter nunca é uma unidade que se possa exprimir com uma só palavra. É como uma federação de vários estados, cada um dos quais tem governo e território próprio, e em que predomina ora um, ora outro, fazendo se equilíbrio ou antítese, e exercendo reciprocamente uns sobre os outros influências de simpatia, de harmonia e desarmonia». Essas são as palavras de Paulo Mantegazza, grande psicólogo italiano que dedicou toda a vida ao estudo da psicologia e da caracteriologia.

O caráter do personagem poderá sofrer grandes modificações no decorrer da peça, modificação que o autor deverá acompanhar. Determinadas situações morais ou físicas, poderão alterar o temperamento do personagem.

Impossível seria descrever os vários tipos psicológicos; são tantos, como são os indivíduos. É necessário um estudo de caracteriologia para melhor poder situar o caráter que acompanha o personagem no decorrer da peça.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

Vejamos, apenas, como exemplo, uma descrição sintética de um caráter nervoso concentrado:

«Os nervosos concentrados têm os movimentos rígidos, pouco espontâneos e o seu andar é espaçado. Habitualmente, andam de cabeça baixa e de olhos fixos no chão, como que absorvidos por pensamentos tristes ou desagradáveis. Seus olhares são inquietos, furtivos e brilham sob o império da inveja e do ódio. Falam consigo próprios, animadamente. Quanto à moral, são taciturnos, desconfiados e vivem inquietos, preocupados, cheios de angústia e de medo. A sua cólera manifesta-se lentamente, mas a explosão é terrível. Desconhecem o perdão e têm culto pela vingança.

Odiosos, ambiciosos, desgraçados, céticos e supersticiosos, gostam da solidão, para dar largas à sua fantasia povoada de sonhos. Vêm a vida pelo lado mau, mas são previdentes e circunspectos. Concentrados, forjam projetos que não expõem sem madura reflexão. Falam pouco e são reservados. Os fanáticos mais exaltados, os criminosos célebres, os conspiradores ou os que lutam contra a desgraça, participam deste temperamento».

Mediante prévia análise do papel procuramos estudar o caráter que mais se assemelha ao do personagem e sua aplicação na interpretação facilitará bastante o desempenho, quer na parte interior como exterior.

## **AS EMOÇÕES**

Passaremos agora ao estudo das emoções, sentimento e sensibilidade.

Como na parte referente aos caracteres, o ator deverá ter conhecimentos para descobrir no personagem as várias emoções que o dominam, colocadas pela mão do autor.

O estudo das emoções como parte integrante do personagem

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

nagem, deverá ser feito pelo ator, depois de conhecidas as teorias sobre temperamentos e caracteres; só então haverá possibilidade de conhecer as principais emoções que dominam o ser humano.

Inúmeras são as teorias, mas devemos conhecer bem as principais emoções e como se processam no indivíduo: o temor e suas variações, humor, desespero, terror e medo. Amor, bondade, felicidade, alegria e riso, formam outra gama, bem como ódio, dor, cólera, aversão ou, ainda, esperança, desejo, etc. Não estão as emoções aqui classificadas, apenas enumeradas e muitas outras poderíamos citar. Todavia o que importa é o conhecimento delas, dos fatores que as provocam e a reação que determinam dentro da pessoa, de acordo com seu caráter.

Como ilustração daremos as características de uma emoção o medo e como se processa no indivíduo.

O medo não é de difícil compreensão, pois é muito frequente; todos os dias sentimos medo de algo. O medo é um estado do indivíduo. Às vezes, não é um sentimento de fraqueza, mas sim, instinto de conservação, mas também pode significar covardia.

O medo excessivo atua como estimulante dos sentidos e órgãos de locomoção, sendo que, outras vezes coloca o indivíduo em completa imobilidade.

Geralmente o medo é um estado passageiro, uma ligeira sensação de mal estar, mas também pode ser de longa duração.

Conforme o caráter, o medo atua mais ou menos sobre o indivíduo, de acordo com a situação em que o mesmo se encontra.

Pode surgir inesperadamente ou então ser previsto.

Escreveu Theodule Ribot: «A psicologia do medo compreende dois momentos muito distintos a estudar. Há um medo instintivo, inconsciente, anterior a toda experiência individual e um medo secundário, consciente, raciocinado, posterior à experiência. Geralmente se confundem e, como o segundo é muito frequente, serve de tipo à descrição».

Acrescenta ainda esse famoso psicologista que o medo é produzido de duas formas: normal e mórbida.

A mórbida apresenta-se sob vários aspectos e está em desproporção (aparente) com suas causas; é crônica e seus resultados físicos têm enorme intensidade.

O medo normal é dividido em dois tipos:

1. ° ) É o tipo em que a reação provém diretamente do medo. Nele estão compreendidas todas as manifestações que implicam em temor da dor, em qualquer grau, desde uma pequena picada de agulha até à enfermidade e à morte.

2. ° ) É o tipo em que as reações provêm de asco ou aversão, como o temor de contatos, de sangue, de animais e outras aversões raras e não justificadas.

Theodule Ribot analisa a maneira como se processa o medo dentro do indivíduo e o conhecimento de seu trabalho facilitará ao ator quando tiver que representar um tipo numa das classificações adotadas pelo grande psicólogo.

Conhecendo as formas e as classificações das emoções, fácil será para o ator integrar seu papel dentro de suas verdadeiras características, dando-lhe um fundamento racional e lógico.

O ator deverá fazer pesquisas de todas as emoções humanas, estudando suas características.

Em seu estudo, Stanislavsky dá exemplos práticos para conseguir boa preparação psicológica. Ele prepara uma série de agentes que provocarão no ator diferentes emoções, as quais ele irá armazenando para aplicar futuramente. Assim, recomenda que se viva a emoção sentida pelo personagem ou, pelo menos, que elas sejam revividas pelo ator.

Stanislavsky aconselha ainda «que o ator trabalhe ativamente as suas emoções, criando-as dentro de si, armazene

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

nando as e produzindo um mundo tão idêntico como o atual».

Isto significa que o ator deve se exercitar em provocar uma série de emoções para descobrir como conseguir reproduzi-las; esse estudo faz parte da psicotécnica.

Para evitar que o ator crie uma emoção errada ou exagerada propõe, ainda, que ele se atenha a algo real, firme, orgânico e palpável. Isto constitui o estudo da memória da emoção.

O ator deverá possuir todos os conhecimentos necessários para analisar as emoções que dominam o personagem e para isso terá que exercitar sua atenção, percepção, memória, concentração, sensibilidade. Este processo de conhecimentos básicos exercitados é que dá ao intérprete a técnica e os sentimentos necessários à sua formação artística.

Stanislawsky explica sua doutrina da seguinte maneira: «Se tomarmos todos esses processos interiores e os adaptamos à vida física e espiritual da pessoa que representamos, poderemos chamar a isso viver o personagem. Isto é de suma importância no trabalho criador. Pondo de lado a maneira de abrir caminho à inspiração, viver seu personagem leva o artista a cumprir um de seus objetivos principais. Sua missão não consiste só em representar a vida externa do papel; deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e colocar nela toda sua alma. O fim fundamental da nossa arte é lograr a criação dessa vida interior do espírito humano, sua expressão em forma artística».

«Por isso começaremos por pensar na parte interna do papel e na maneira de criar sua vida espiritual por meio do processo íntimo de viver o personagem. Devem vivê-lo, experimentando autenticamente os sentimentos que lhes sejam próprios cada vez e sempre que repitam o processo de criá-lo».

São palavras de um mestre que devemos seguir e estudar.

Veremos agora, independente das emoções relativas ao

## TEATRO E SUA TÉCNICA

personagem, uma outra questão: deve o ator emocionar-se?

Quando Diderot lançou o seu famoso paradoxo sobre o comediante, achava que o ator não devia emocionar-se ao interpretar um papel, isto é, devia permanecer frio, criar e principalmente representar o papel sem emocionar-se, ficando independente, de um lado o próprio ator e do outro o personagem. Enquanto isso, o cérebro do ator permanece à margem, fiscalizando o trabalho desenvolvido pelo tipo criado pela sua imaginação.

Cocquelin foi ator que mais considerou os princípios de Diderot.

Porém, deixando de lado seus sentimentos, não seria possível para o ator dar um sentido verdadeiro ao seu trabalho.

Não iremos analisar o sistema de Diderot, hoje ultrapassado, mas com algum valor. Só poderemos dizer que não será possível o ator analisar friamente uma emoção que irá representar, sem senti-la. O que o ator não deve fazer é emocionar-se em demasia e prejudicar seu trabalho. É necessário avaliar até onde pode emocionar-se e como deve fazê-lo. Então cria e praticará um método de conseguir, durante os ensaios, o ponto ideal a que deverá chegar, para receber todos os sentimentos do personagem e transmiti-los perfeitamente.

Para isso, são feitos os ensaios; aí é que se poderá dosar toda a gama de emoções a serem transmitidas. Durante os ensaios a carga de emoções será maior que na representação, mas é inegável que, sem emocionar-se, não será possível criar um bom papel.

O sentimento apurado e uma fina sensibilidade dão ao ator maiores facilidades para o estudo especial das emoções.

Alex Tairov escreve no seu livro sobre o estudo interno do ator:

«A emoção, vista através da criação cênica, é libertada do seu processo fisiológico e obedece facilmente ao ator que a estimula através de sua vontade criadora» .

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

\*A técnica interna do ator consiste no desenvolvimento da sua vontade criadora e na faculdade de poder conseguir, milagrosamente, com a sua ajuda, uma personificação cênica dominando as emoções necessárias. A melhor maneira para conseguir esta técnica é a improvisação, na maior parte dos casos. A improvisação reúne em si um número infinito de exercícios que disciplinam a vontade, desenvolvendo a fantasia, o autodomínio, etc. » .

### **OBSERVAÇÃO E ESTUDO DO PAPEL**

Os meios para domínio e expressão dos sentimentos é o que veremos a seguir. Para tal devemos nos deter num ponto importante: observação e estudo do papel. A observação dará ao ator facilidade em gravar acontecimentos diários que poderão ser úteis à sua vida de palco, como o andar de um velho, a respiração de uma pessoa cansada perto de nós, o saborear uma fruta, enfim tudo o que se desenrola ao nosso redor. Disso resultará uma infinidade de recordações que auxiliarão o ator na leitura do papel.

Talma escreveu sobre a observação: «Às vezes em que eu sentia emoções verdadeiras, penas profundas de provocar o pranto e as lágrimas em minha vida, eu, devido ao meu grande amor ao teatro, nessa dor real, fazia minhas observações sobre as alterações de minha voz e sobre certas vibrações espasmódicas motivadas pelo choro e pensava em usá-las no palco e, de fato, essas experiências comigo mesmo foram utilíssimas várias vezes» .

Como vemos, a observação é básica para os que se dedicam à arte do teatro. É preciso exercitar bastante a observação na nossa vida comum; analisar fatos, pessoas e coisas, guardando suas características e principalmente o comportamento e as reações de pessoas de diferentes tipos. Como trei

## **TEATRO E SUA TECNICA**

namos a memória, também treinamos a observação. Chegando a um lugar, o quadro que se nos apresenta precisa ser analisado em todas as minúcias. Exemplificando: ao entrarmos numa sala de estar procuraremos fixar todos os pormenores como móveis, adornos, tapetes, lustres, quadros, cor dos objetos, paredes e portas, disposição de móveis, cortinas, janelas, portas, entradas e saídas, enfim, tudo que nosso olhar possa abarcar. Da mesma maneira, devemos analisar as pessoas, desde seu comportamento, até a maneira de falar e olhar. Neste trabalho de estudo, o ator irá desenvolvendo sua capacidade de observação e quando tiver que compor um personagem, fácil será para ele descobrir efeitos para caracterizá-lo baseado em seus recursos.

Não devemos, evidentemente, nos ater a formas externas. Há necessidade de sentirmos aquilo com que vestimos o personagem. Não será no início que realizaremos integralmente tal proeza, mas, após muito trabalho e paciência.

Vários exercícios existem para treinar a observação, mas são tantos quantos são os atos da nossa vida. Devemos escolher uma determinada coisa águia, por exemplo e com ela fazer tudo o que se costuma fazer: molhar plantas, beber água, lavar, etc.

Esses exercícios se não forem presenciados por alguém que conheça o assunto, correm o risco de dar resultados contraproducentes. Devem, pois, ser dirigidos e orientados.

Podemos, também, exercitar de outras maneiras. Uma boa prática é recordar diariamente os principais fatos do dia, mas não recordá-los somente, porém vive-los outra vez, por que não será para comentar ou descrever um ou outro fato que sua memória os armazenará, mas para reproduzi-los na hora em que for necessário.

«A observação», diz Bolelawsky nos seus seis estudos de Arte de Representar, «ajuda o estudante a anotar tudo o que de raro e útil se passa na vida diária. Isso vigoriza a sua

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

memória, armazenando nela todas as exteriorizações visíveis do espírito humano. Torna o sensível à sinceridade e ao fingimento. Desenvolve sua memória sensorial e muscular, facilitando sua adaptação a qualquer trabalho necessário para criar o personagem. Abre seus olhos à valorização total de distintas personalidades e valores nas pessoas e nas obras de arte. E, por último, enriquece sua vida interior pelo consumo amplo e intenso de todas as coisas e ações da vida exterior». Essa é a importância da observação. Assim, podemos entrar no estudo da parte a ser representada: o estudo do papel.

«A elaboração do personagem consiste, primeiro, para o comediante, em preparar sua linguagem e seus sinais, isto é, criar um mecanismo, uma estrutura técnica destinada a um fim preciso, constituído por disciplina, hábitos, reflexos condicionados, um verdadeiro automatismo. As emoções solicitadas nos ensaios entram em um sistema de tradução cujos diferentes elementos, texto, voz, mímica, se entrelaçam e se arrastam uns aos outros. As lágrimas, por exemplo, aparecem na palavra, com tal inflexão acompanhada de tal gesto e correspondente fisionomia. Assim o sistema estará preparado para entrar em funcionamento» (André Villiers). Devemos, antes de mais nada, dividir o papel em várias partes e estudá-las separadamente. Quando for necessário fazer subdivisões, para esclarecer melhor as finalidades dos diferentes trechos, estudá-los pacientemente, sem separá-los do todo. Nesse estudo não deve o ator se apegar às minúcias e dividir demasiadamente o papel. Deve fazer apenas o necessário e nisso o ensaiador poderá auxiliá-lo.

Dentro de cada uma dessas divisões a que Stanislavsky chama de «unidades» nós encontramos os «objetivos» isto é, as intenções que o autor colocou no personagem.

Numa peça há as partes principais, e, dentro de cada

## TEATRO E SUA TÉCNICA

uma dessas partes, podemos classificar outras menores. Feita essa divisão, procuram-se os objetivos que movem o personagem.

Assim, o ator pesquisará o objetivo externo interno do personagem, e procurará externá-lo. A fim de conseguir transmitir fielmente os objetivos, o ator deve estar apto através de uma técnica especial dedicada ao seu papel. Quando não consegue expressá-lo claramente, deverá praticar com objetivos semelhantes.

Assim, no caso de não expressar devidamente o sentido do trecho escrito, o ator deverá procurar um sentimento semelhante, usando sua imaginação e criando uma situação semelhante para si. Quando estiver com o domínio da situação, poderá solucionar a parte, reproduzindo a intenção correta mente, isto é, transmitindo o objetivo descoberto através da divisão do papel, após a análise feita anteriormente.

Para conseguir essa análise, o ator além dos seus conhecimentos gerais, deverá possuir um senso de observação bastante desenvolvido e deverá, ainda, praticar o máximo possível para chegar a transmitir todo o mundo emocional de um papel. O ator, muitas vezes, terá que observar a vida não só na sua parte interna, como na parte externa.

### **A VERDADE**

Para o ator, ser verdadeiro, ter o senso da verdade, deve transmitir com sinceridade as emoções, colocando-as num plano verdadeiro e nunca no inverossímil.

A verdade se situa no plano imaginário e no físico. O ator para conseguir naturalidade, sinônimo de verdade, no plano ima

ginário terá que se ater às coisas verossímeis, deixar a natureza agir e nunca criar estados emocionais acima do natural.

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

A verdade no teatro deve ser para o ator uma verdade que poderia existir. Também devemos criar verdades que sejam aparentemente fora do comum, mas que possuam semelhança com fatos reais.

No plano físico, a verdade se manifesta pelos movimentos e atitudes do ator. Não é a interpretação da escola naturalista, embora nos transmita gestos e emoções verdadeiras.

Estudando a verdade no plano imaginário que é o principal teremos que nos basear tanto em momentos vividos como em emoções que nunca sentimos ou vivemos. No primeiro caso, transportaremos para o papel uma situação emocional verdadeira, idêntica à já sentida. Será fácil situar no personagem situações já vividas por nós. Mais difícil é a situação verdadeira que precisamos criar porque nunca a sentimos. Então usaremos a imaginação e tentaremos que procurem uma emoção que já vivemos, e semelhante à emoção a ser interpretada. Exemplo: sentir a aproximação da morte, quando nunca a sentimos.

Assim, podemos verificar que ser verdadeiro em cena é dar à representação um sentido verídico.

O que importa não é a representação exata da natureza, muitas vezes com situações irrealistas. O ator representa dentro de verdades teatrais e, portanto, o que interessa é colocar-se na situação do personagem, sentir sua vida, compreender sua mente e seus pensamentos.

Assim, podemos deduzir que verdade, em teatro, não é a representação verdadeira da realidade material mas uma realidade mental desenvolvida ou, melhor ainda, criada e sentida dentro de nosso espírito, a qual deve ser a mesma do personagem, pois é ele que nos despertará essa realidade, enquanto que a verdade do mundo material serve apenas quando ajuda a despertar a mente. Por isso, dissemos que devemos procurar as verdades na nossa vida física e imaginária; elas ajudam a nos aproximar do sentimento do personagem.

## TEATRO E SUA TECNICA

Devemos procurar simplificar o estudo do papel. Se uma cena é muito grande para aplicarmos certos efeitos a fim de descobrir a alma do personagem ou quando esse estudo torna-se difícil, devemos reduzi-lo até uma só fala e, dentro dela, colocar nossa imaginação a serviço das intervenções da fala. Escolhemos certas circunstâncias que servirão para nos aproximar do espírito que domina o papel. Situações mais ou menos análogas vividas por nós, farão acreditar na situação do personagem e criar uma verdade teatral que, apesar de não existir materialmente, será sentida por nós, e parecerá verdadeira aos nossos colegas e principalmente ao público.

Diz Stanislavsky: «No princípio parecerá que o único que podemos fazer é utilizar as emoções verdadeiras e, entre tanto, as coisas do espírito não são suficientemente verdadeiras. Por isso, devemos recorrer à ação física» .

«Não obstante, mais importante que as próprias ações, são as verdades e nossa crença nelas. A razão é que sempre que os atores possuem veracidade e crença, terão sentimento e experiência. Podem comprová-lo executando o ato mais pequeno, mas no qual realmente acreditem e verão que a emoção desperta instantânea, intuitiva e naturalmente» .

«Esses momentos, por breves que sejam, devem ser muito apreciados. E no palco são de grande significado, tanto nas partes mais apáticas como nas em que se vive tragédia ou drama».

O grande mestre, nada mais quis dizer que, além de ser verdadeiro na representação, o ator deverá acreditar nas verdades imaginadas por ele, pois somente assim a emoção brota espontaneamente; todas as coisas devem ser reais na imaginação do ator para produzir efeitos verdadeiros.

Vejamos o que aconselha: «Evitem a falsidade, evitem quanto possível ir além de suas capacidades atuais, e, acima de tudo, evitem tudo o que vai contra a natureza, a lógica e o sentido comum.

Isso engendra deformidades, violências,

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

exagerações e mentiras e quanto mais frequentemente se i  
nsinuar em vocês, mais desmoralizador será para a verdade.

De modo que devem evitar o hábito de falsificar. Não deix  
em que as flechas façam quebrar esse arco tão tenso da ver  
dade. Sejam fortes para arrojarem para longe toda a tendência  
à exageração e à representação mecânica».

### **MEMÓRIA DA EMOÇÃO**

Vejamos os processos de despertar nossas emoções, a  
fim de recordá-las.

A memória, no dizer de William James «é o conhecim  
ento de um estado mental anterior, já despreendido da cons  
ciência» .

Para podermos adquirir certas sensações indispensáveis  
à criação de um papel haverá necessidade de fazermos uso  
dessa faculdade mental, tal qual um filme quando utiliza o  
«flash-back», isto é, a volta a fatos passados. Só podemos  
recordar fatos vividos, pensados ou vistos.

Diz ainda o filósofo norte americano: «Os elementos d  
e qualquer objeto de memória são: uma sensação geral da  
direção do passado no tempo, uma época particular imagin  
ada como situada ao lado de tal direção e definida por seu  
nome ou conteúdo e um acontecimento imaginado como loc  
alizado dentro daquele passado tido como parte da minha e  
xperiência» .

Deixaremos por enquanto o estudo filosófico e psicológic  
o da memória, e vejamos a sua utilidade no teatro ou, m  
elhor, na Arte de Representar.

A memória da emoção é um estado adquirido pelo ator  
com a finalidade de despertar uma emoção idêntica ou sem  
e

## TEATRO E SUA TÉCNICA

lhante para transformá-la em sua própria emoção e usá-la no papel a ser estudado.

Esse estudo traz ao ator a sinceridade e a verdade no representar.

Às vezes, é um perfume ou objeto que nos dão a sensação de estarmos no passado vivendo nossa recordação. Essa é a lei do teatro, pois a verdade no representar reside somente no ator e a sua criação é verdadeira, porém o que representa é fictício. O ator deve sentir realmente o que vai representar e, para isso, precisará exercitar a sua memória toda vez que desempenhar um papel e conjugar todas as situações do personagem e suas emoções.

Quando pretender recordar um fato passado para transportá-lo ao seu papel, o ator deve reviver o fato e, quando chegar o momento exato, passá-lo ao personagem; com esse procedimento o ator consegue dar alma ao papel e não somente representá-lo externamente, mecanicamente. É difícil conseguirmos interpretar um papel sem transferirmos nossas emoções ao personagem. Isso, no caso de já não as possuímos por serem sentimentos comuns.

O ator deve, portanto, como já vimos, usar sua observação para no futuro, quando for necessário, poder recordar os sentimentos.

É verdade que vamos guardando na memória somente as características mais importantes e depois formando uma escala de várias emoções, com a essência de cada uma, no subconsciente.

Não quer dizer isso que o ator transportará para o palco a realidade emocional tal como a sentiu ou presenciou. Esse sentimento sofre a influência da própria personalidade do ator. As emoções serão recordadas e sentidas também durante o treinamento ou ensaios e não apenas no espetáculo. Durante o tempo de estudo é que deverá haver perfeito encadenamen

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

to da emoção recordada com a personalidade do ator, chegam do mesmo a ser uma só pessoa.

Deve se evitar que a emoção nos domine no momento da representação; é um erro e um perigo, pois, torna a interpretação exagerada e falsa. O ator não deve se abandonar ao sentimento momentâneo, mas fazer com que na hora do espetáculo seja tudo medido e preparado, de maneira que então será fácil se colocar nas emoções do personagem, senti-las, sempre dentro do limite estabelecido quando da sua preparação.

É a memória evocada, que deve surgir durante a preparação do personagem. Sentimentos vividos por nós serão adaptados aos do personagem e evocados mas, não serão reproduzidos como a natureza nos mostrou. Servirão apenas para provocar emoções semelhantes.

Por conseguinte, deve interessar-nos a emoção evocada dos sentimentos e não dos acontecimentos materiais, os quais poderão servir, às vezes, de auxiliares.

Frequentemente não possuímos certas características do papel mas suas sementes sempre podemos ter. Bondade, maldade, nobreza, vileza, são sentimentos que possuímos, alguns em pequenas e outros em grandes doses.

Torna se necessário o estudo e desenvolvimento técnico do ator, através de um aprendizado sistemático utilizando seus dons naturais. Às vezes, não usamos nossas próprias recordações emocionais, mas aproveitamos impressões que tivemos ao compartilhar emoções alheias.

Para estimularmos as emoções passadas, devemos usar todas as faculdades, intelectuais ou físicas. Nossa imaginação deverá trazer nos de volta a esses estados emocionais.

Usamos anteriormente a observação e agora devemos recordar os fatos arquivados na memória, bem como tudo o que estudamos, sobre teatro ou sobre cultura geral. Tudo servi

## TEATRO E SUA TECNICA

rá para estimular nossa vida emocional, para conseguir o momento ideal, a fim de o adaptarmos ao personagem em estudo.

Assim, podemos ver que ora usamos emoções sentidas ora emoções apenas evocadas.

Assim as descreve Theodule Ribot, denominando as de «memória afetiva» .

«Umas vezes a memória afetiva é abstrata outras é concreta». No primeiro caso, ela é muito pouco revivida; no segundo é revivida totalmente. Para compreender a diferença entre as duas formas de memória examinaremos separadamente seus elementos constitutivos e seu mecanismo.

«1. 9) A memória afetiva falsa ou abstrata consiste na representação de um acontecimento. É, em geral, a mais frequente. O que nos fica de pequenos incidentes de uma viagem ? Somente a recordação dos lugares em que se desenrolaram os fatos agradáveis ou desagradáveis.

A memória afetiva abstrata é suscetível de abstração e de generalização. É uma representação esquemática, semi abstrata e semi concretada formada pela acumulação de semelhanças gerais e da eliminação das diferenças.

2. 9) A memória afetiva ou verdadeira consiste na representação de um estado afetivo anterior com todos os seus caracteres. Quanto mais se aproxima da totalidade, mais se aproxima da exatidão. Aqui a recordação não consiste somente na representação das circunstâncias, porém no reviver do estado físico afetivo mesmo, o que quer dizer sentir o fato ».

Estes são dois tipos de memórias da emoção que estudamos sob a denominação de memória sentida.

## IMAGINAÇÃO

Vamos recorrer novamente a William James, que nos esclarece o que vem a ser a imaginação: «As sensações, uma a vez experimentadas modificam os órgãos nervosos de tal modo que surgem cópias delas na mente, depois de desaparecido o estímulo original exterior. Porém não poderá ser despertada da na mente, cópia de qualquer gênero de sensação que não seja diretamente excitada desde fora» . Vejamos

André Villiers, outro mestre da arte dramática: «O ator não se limita ao estudo das peripécias da obra; imagina familiarmente situações que poderão interessar ao personagem. Na vida de todos os dias observa seres semelhantes ao do seu papel. Retém gestos para poder com a ajuda da imaginação, mais tarde transportá-los do seu personagem. Nessa etapa de construção do personagem, a imaginação do ator estará sempre desperta» .

Assim, vimos que não será possível criar na mente algo que ainda não sentimos alguma vez. A imaginação poderá ser estimulada por um conjunto de sensações. E nesse caso surgirá algo novo, calcado em sensações já captadas pelo indivíduo.

É a imaginação uma grande arma do comediante. Frequentemente, o autor não fornece tudo o que necessitamos para a compreensão da obra. É impossível dar em poucas páginas um estudo completo sobre os personagens, encontrando-se grande parte nas entrelinhas. Em geral não está no texto o que sucede aos personagens antes do início da peça, ou mesmo entre as cenas ou atos. O autor limita-se a dar indícios secos sobre a obra: Carlos entra Maria vira-se — Antônio raivoso Joaquim suspira. Também no que se relaciona com o caráter do personagem, muito pouco é esclarecido e sobre o temperamento do mesmo vêm somente indícios: Jovem alegre e elegante de aparência rica.

## TEATRO E SUA TECNICA

Tudo terá que ser completado pelo ator, com a imaginação, após a análise do texto.

O ator deverá usar a imaginação e desenvolvê-la da maneira que passamos a expor.

Sempre que usarmos a imaginação, devemos ter como ponto de partida um objeto interessante. Também é preciso ter uma imaginação ativa, que deve estar sempre em atuação. Nunca ficar no lugar do espectador, porém participar das ações imaginadas.

Queremos dizer com isto que o ator deve procurar despertar a imaginação, ao invés de tentar criar uma situação em que não possa sentir a verdade forçando assim a imaginação.

Stanislavsky, explicando o que foi dito usa uma palavra. O melhor, a conjunção *se*.

Assim, fornece nos vários exemplos:

«Que faz?»

«Estou tomando chá!»

«Mas se fosse azeite, como você o tomava?» .

O esforço do indivíduo para recordar o sabor do azeite, o gosto ao tomá-lo, é uma maneira de exercitar a imaginação.

Devemos praticar com muitos exemplos como o acima, e outros mais complicados onde a situação é mais ampla e mais desenvolvida.

O ator deve sempre investigar, perguntar a si mesmo, criar uma série de interrogações sobre o assunto escolhido e imaginar uma situação objetiva em que ele tome parte ativa usando as palavras: *porque, como, onde, quando*.

Isto dará ao ator um enorme material de imagens anteriores que poderá usar para o tipo a ser representado.

Assim, todo o seu trabalho deverá ser fruto de sua imaginação, com base em um ponto definido e compreendido intelectualmente.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

Nesse caso, o ator terá que usar a sinceridade, pois, imaginar coisas sem saber porque, é tornar-se um autômato.

Pergunto: «Faz frio lá fora?»

Antes de responder, qualquer um deve lembrar-se da rua por onde andou, e as reações que sentiu e então poderá responder adequadamente.

Este pequeno exemplo mostra que o ator não deve, de momento, imaginar as coisas sem antes analisar, ponderar e sentir.

É uma técnica que, depois de apurada, devemos utilizar no estudo do personagem.

Para desenvolver a imaginação, teremos que criar situações das quais somos parte, uma pequena história de que somos personagem ou objeto. Podemos também aplicar a imaginação em descrever ambientes, conhecidos ou não.

Todas as situações criadas devem conter sempre imagem interior, para que nosso sentimento seja acionado, e, assim, nossa participação torna-se efetiva e o que imaginamos também é o que sentimos.

Uma boa maneira de treinar a imaginação é a seguinte: com três palavras escolhidas ao acaso, sapato, colégio e livro, por exemplo, improvisamos uma história com a duração de três a cinco minutos, relacionando as palavras entre si. Exemplo: Comprei um sapato numa loja, paguei a compra e tomei o bonde (toda a história deverá conter minúcias dos fatos, para o que utilizamos nossa observação, emoções e memória). Dirigi-me ao colégio e entrei no recreio, fui para o bar, comprei sanduíches, comi-os e entrei na sala de aula. Abri o livro e comecei a estudar a lição, pois, já a havia esquecido.

Não é interessante fazer o exercício sozinho; devemos contar sempre com alguém que nos oriente e colabore conosco quando necessitamos, a fim de evitar exercícios errados.

## TEATRO E SUA TECNICA

### CONCENTRAÇÃO

Usando a imaginação e a memória o ator poderá concentrar-se em seu estudo, criando uma perfeita comunhão entre si e a platéia.

A concentração foi definida por Boleslawski nos seguintes termos: «A concentração é a qualidade que nos permite dirigir todas as nossas forças espirituais e intelectuais a um objeto definido e continuar tanto como alguém o deseja, algumas vezes por um tempo maior do que pode suportar nossa força física» .

A concentração deve sempre estar apoiada em um ponto escolhido pelo ator, dentro do seu papel, quando este não consegue prender. Mas antes de iniciar seu estudo sobre o papel o ator deve praticar e desenvolver sua faculdade de concentrar-se, escolhendo vários objetos, sons ou ações, a que sua atenção deverá prender-se. Escolhendo um objeto qualquer e descrevendo-o, treinamos nossa atenção e, automaticamente estamos nos concentrando.

Stanislawsky cita o exemplo do marajá indo que, para escolher seu ministro, fazia os candidatos caminharem sobre a muralha da cidade, entre gritos e tiros dos soldados e do povo, carregando um prato cheio de leite até a borda, sem derramar uma gota. A maioria dos candidatos estava convencida de praticar tal proeza sem derramar o leite, mas geralmente não conseguiram sequer a caminhar. Dentre eles surgiu um, sério e calado, levando o prato de leite. A gritaria começou e o comandante mandou atirar para o ar, mas o homem nem se importou e terminando a sua missão tornou-se ministro. Então o marajá perguntou-lhe se não havia se perturbado com os tiros, gritos e ameaças. Não, respondeu o homem, eu vigiava o leite!

Eis um exemplo do que é concentrar-se e o comediante deve estar sempre concentrado no seu papel, ao estudá-lo ou

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

ao representa-lo. Como o indo, não pode desviar a atenção do do que está fazendo.

Com o auxílio da observação, da imaginação e da memória, o ator poderá concentrar-se nos exercícios ou no papel a estudar e, quando estiver representando, sua concentração de verá prender-se ao que estiver fazendo, sem prestar atenção ao público ou outra coisa qualquer.

Vejamos outro exemplo. Boleslawsky perguntou a uma aluna se nunca tinha visto um grande ator representar. «Sim», respondeu a aluna, «vi John Barrymore, no Hamlet, e nos bastidores, bem junto dele». «E qual foi a coisa que mais a impressionou, independente do personagem?», perguntou o professor. Respondeu a aluna: «É que mesmo ao aproximar-se de mim ele não me notava!». «Eis o ponto», disse o grande mestre, «ele estava concentrado em seu trabalho, nada o preocupava a não ser seu papel. Isso é concentração».

Para conseguir que a sua concentração se desenvolva o ator deve organizar uma série de pontos que descreverá e sentirá, ora falando, ora gesticulando, ora se emocionando.

Ao descrever seus pensamentos o ator deverá estar presente a eles. Ao ouvir algo deverá também sentir e ouvir de verdade, graças à sua imaginação.

Um bom exercício para estimular a concentração é a descrição de objetos. Olhamos determinados objetos e depois, sem vê-los, descrevemos sua forma externa, seu conteúdo, seus pormenores.

A concentração em determinada circunstância ou fato é idêntica à realizada com um objeto. Devemos sempre nos inteirar das formas externas, depois das internas. Exemplo: sobre uma maçã, dizer qual sua cor, formato, como é presa à árvore, seu brilho, saliências e reentrâncias, sementes, massa, etc., prendendo-se à forma externa. Quanto à interna, ou melhor, seu conteúdo: se gostamos ou não de maçãs, seu sabor, sua consistência, etc. Também para um fato qualquer, pri

## TEATRO E SUA TECNICA

meio referir a forma externa. Assim sobre uma viagem: qual a condução, onde e como comprar bilhetes, qual o local de embarque, etc. Depois o estado que antecede a viagem, a ansiedade, etc.

Devemos nos apegar a um ponto para realizarmos o exercício com veracidade de sentimentos. No caso da viagem será a própria viagem. No caso da maçã o esforço em relatar suas formas, externa e interna, para que nossa atenção se concentre cada vez mais.

Isso permitirá que, futuramente, nos concentremos no personagem, na sua maneira de agir.

Servem os exercícios para prender nossa atenção em um determinado ponto, que de fato nos interessa. Geralmente fixamos nossa atenção em um ponto e o que importa é que seja esse o ponto almejado.

Além do trabalho sobre sua própria faculdade de concentração o ator deverá ser sincero para que o público se concentre nele, a fim de poder compreender a peça e deixar de lado os pensamentos que o acompanharam ao teatro.

### **AÇÃO INTERPRETATIVA**

Sempre que estiver no palco o ator deverá estar representando. Nunca deixará que o seu pensamento, ou melhor, sua concentração abandone o objetivo a que deve estar presa.

A isso denominamos ação, que é representar continuamente, interna e externamente.

Não queremos dizer com isso que o ator deve estar em movimento; ação, aqui, é continuidade na interpretação, é não perder o fio da meada, é deixar que sua representação seja uma linha ininterrupta.

Com esse objetivo, sempre que estudar um papel ou exercitando o ator deverá compreender e analisar o assunto

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

para saber o que vai representar do princípio ao fim, sem deixar pontos obscuros. Depois é que deverá decorar o papel e quando estiver senhor do assunto começará seu trabalho de adaptação ao personagem.

Para conseguir estar sempre em ação o aluno intérprete deve possuir um objetivo. Durante os exercícios determinamos um objetivo e o colocamos como centro de ação. Quando, por exemplo, em certo papel o personagem é doente e age como tal, o objetivo principal é manter sempre a presença da doença que domina o papel.

Toda ação deve ter um objetivo, uma justificação interior, ser lógica, coerente e real. O artifício do *se*, citado por Stanislavsky, é de enorme valor.

Escolhida a peça, vistos todos os seus pormenores externos e havendo um determinado papel a ser estudado, deverão ator situar o personagem no tempo e no espaço, ver como age, quais suas relações com os outros personagens e então utilizar o *se* para auxiliar sua imaginação na interpretação.

No exemplo acima, para completar a compreensão perguntaríamos: «Se fosse eu, o que faria, como me sentiria?». Com isto já teremos dado o primeiro passo para não deixar que o papel nos abandone daí por diante.

Faremos o mesmo com certas partes do papel que não compreendemos, umas vezes nos colocando no lugar do próprio personagem, outras levando-o a diferentes caminhos, por meio do *se*.

Estamos completamente senhor do assunto, o ator permanece em ação, mesmo quando não está falando; é o caso do ator que tendo poucas falas terá que saber todas as circunstâncias da peça e, apesar de quase não falar estará sempre representando em cena.

A ação interpretativa é a continuidade do papel, isto é, a atenção do ator presa ininterruptamente ao personagem, pa

## **TEATRO E SUA TECNICA**

ra o que o requisito principal é a crença no que irá representar.

Devemos exercitar a mente em criar circunstâncias para fatos que nossa imaginação arquitetou. Criar dentro da história imaginada um objetivo certo que servirá de estímulo para nossa concentração permanecer fiel à ação.

É clássico o exemplo do broche que serviu a uma aula de Stanislavsky. O mestre inventou uma história para ser representada por uma de suas alunas. Era a seguinte: a mãe da moça não podia pagar seus estudos na academia de teatro. Uma pessoa amiga e generosa oferece-lhe um broche de valor para custear os estudos. Acontece, porém, que a moça se emociona ao despedir-se do generoso doador e não sabe onde colocou o objeto.

Dadas a conhecer as circunstâncias, o mestre, para realizar o exercício pede à moça um broche e prega-o na cortina do palco, a fim de que ela desempenhe a ação de procurá-lo. Simulando a procura a moça vai de um lado para outro, passa a mão pelo cabelo, bate no peito, dramatiza a cena o mais possível e dá por terminado o exercício. Então o professor diz-lhe: «Muito bem! Parece que você está satisfeita, não é?» Ela responde que, de fato estava estreado no palco e parecia que este já não lhe oferecia segredos.

Bem, mas então dê-me o broche, diz o mestre.

Ela retruca que não cuidou de procurá-lo, apenas esteve representando a ação.

Nesse caso suba ao palco e traga-me o broche.

Sobe a moça novamente ao palco. Procura o broche, mas este já não se encontra no mesmo lugar. Ela se transforma e murmura: «Onde estará?» ou algo semelhante. Sua figura toda revela a ânsia de encontrar o broche mas não o encontra porque o professor o havia, de fato, escondido.

Este exemplo serve para demonstrar que o ator não deve, simplesmente, representar a ação somente pelo fato de repre

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

sentar mas, sentir o que vai interpretar e prender se a um objetivo real.

No caso do broche, na primeira vez a moca não teve intenção de procurar o objeto mas apenas de interpretar a história, sem senti-la, provocando risos dos colegas pelo exagero da cena. Já na segunda vez a aluna foi sincera e todos viram que, de fato, ela estava sentindo a falta do objeto.

É essa diferença a razão por que devemos sempre criar circunstâncias que nos ajudem a interpretar sinceramente.

### IDENTIFICAÇÃO

Tornar a individualidade do ator perfeitamente semelhante à do personagem, a ponto de se confundirem, é o ideal da arte de representar.

É a identificação o resultado do estudo de todos os pontos já salientados e mais dos pontos que a seguir veremos.

Ao preparar seu papel o artista deve sempre estar senhor de todas as técnicas e emoções estudadas e saber como manejá-las, sem se descuidar, um momento sequer, de controlar seu trabalho criador.

O ator, com os recursos de sua inteligência, fiscalizará seu próprio trabalho; não queremos dizer que ele deve dividir-se em dois, como desejava Diderot, porém a sua consciência fiscalizará seu trabalho, a fim de não deixar que as emoções ultrapassem o limite estabelecido para a representação; esta dupla função exige todo o talento do ator.

O espírito humano está dividido em duas partes: a que sente e a que pensa. Destas duas partes depende todo o processo da identificação.

O pensamento, através da observação, memória, imaginação e concentração, controla o sentimento e por meio deste representa o personagem tal qual o criou.

## TEATRO E SUA TECNICA

Esse trabalho controlador é importante para evitar o desequilíbrio entre o estudo e a representação, isto é, entre o que o ator pensou e o que deverá sentir.

Não julgemos que, representando, o ator deverá ter um senso de crítica do seu trabalho, permanecendo seu pensamento frio, enquanto a outra sua parte vive o personagem. A inteligência deverá estar ligada ao seu sentimento, despertando o, vivenciando o, vivendo com ele o ato da representação.

Todo o estudo feito até agora, nos pontos abordados é uma pesquisa para desenvolver os estados interiores do ator. Resta a nós reuni-los e formar o personagem numa perfeita identificação, como imaginou o autor.

Vejam os mais alguns pontos que darão completa e perfeita identificação com o papel.

A **caracterização** de um personagem é a forma de revesti-lo com todas as suas características mentais, emocionais, físicas e mesmo pequenas particularidades de tipos característicos. Estudando um papel devemos nos cercar de sua psicologia, de seus traços gerais relacionados com sua forma psíquica. Exemplo: Otelo deve primeiramente verificar suas características como: a sensibilidade, o porte arrojado, a mente atormentada, os crimes, a imaginação doentia, etc.

A caracterização interna do personagem é a forma que a identificação ressalta quando o ator dá ao personagem uma característica que o diferencie de outros tipos. No caso de um filósofo prestes a morrer, não pode ser uma interpretação comum do desespero da morte. A sua característica principal é a sua filosofia sobre a vida e a morte nos seus últimos momentos. Para dar essa impressão, o personagem não está desesperado e rebelde mas numa aparente calma, numa angústia que lhe tira forças e ânimo para se rebelar. Neste caso, a morte é representada de maneira diversa da que caracteriza a morte de um militar, por exemplo.

Compreender todas as formas que constituem a alma do

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

personagem é um estudo importante a ser feito. Observar tipos e pessoas da vida diária, pesquisar em livros e na própria obra do autor, conseguir identificar-se com o personagem a ser interpretado, dando gestos, maneiras, fisionomia a um estado interior, dando forma moral e física ao papel, através da compreensão perfeita do que o autor deixou em forma escrita.

**Estado** interior são os elementos que, em conjunto, dão força interna para a formação do papel através da vontade e dos sentimentos.

Se na caracterização interna o ator dá forma ao papel, essa forma carece de exteriorização e para isso devemos criar um estudo interior que possibilite exteriorizar essas formas. É um trabalho difícil e, às vezes, o ator não consegue, apesar de conhecer bem o papel, dar emoção necessária à representação. Deverá estar seguro de que conseguiu dar forma interior ao papel, porque enquanto não estiver completamente senhor do espírito integral do personagem, no caso de suceder um imprevisto qualquer, o ator perde a linha do papel e deixa de vivê-lo. Por isso, é importante ensaiar o máximo possível e conhecer todas as minúcias do papel.

Antes da representação, que certamente foi precedida por intensa preparação, o ator deve concentrar-se e permanecer dentro do papel, antes ou durante a representação, mesmo nas saídas e intervalos; isso lhe dará um estado interior permanente, conservando as características do personagem.

O ator precisa estar seguro do que vai representar. Durante os ensaios e antes da representação, deverá sempre estar com as partes fundamentais do papel na mente, mesmo quando alguma coisa puder distraí-lo. Somente assim dará à ação a continuidade desejada.

Eis a razão por que o estudo do personagem deve ser completo e não contar só com o talento e a compreensão do texto, mas com estes unidos a uma preparação psicológica perfeita.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

**Comunicação** é a perfeita relação entre o ator, o personagem e o seu companheiro de cena, ao mesmo tempo que essa comunicação alcança o público, emocionando o.

O ator terá que abandonar, antes da representação, tudo o que não se relacionar com seu trabalho. Apesar de o ator ser um ente humano, não poderá estar preso a problemas alheios ao seu trabalho no palco. Quando isso acontece, forçosamente a sua identificação com o papel estará longe de alcançar o ponto ideal.

Ao contrário, quando essa identificação se realiza, seu trabalho é o que de melhor se pode desejar e atinge os objetivos, emocionando o público.

Essa linha inquebrantável, que é o resultado de uma perfeita comunicação entre o ator e os que o rodeiam, não pode sofrer alterações nem perturbações, pois do contrário a representação sofre um desequilíbrio que o público logo sente.

A comunicação deve existir primeiramente entre o próprio ator e o papel; não apenas sentindo o mas estando em contacto permanente com ele na representação, a fim de evitar que qualquer agente externo corte essa comunicação.

A comunicação com os companheiros de representação, não deve se ater ao aspecto externo do ator que contracena conosco, mas compreender e sentir as emoções do contracenante, suas reações psíquicas e seu estado interior.

Essa comunicação precisa ser constante, nunca interrompida, como fazem certos atores que, somente se põem em contacto com seu companheiro quando dizem suas falas, deixando de comunicar se quando é o outro quem fala, apesar de já conhecer bem a peça, devido aos ensaios.

Inúmeros exercícios de atenção, técnica e disciplina artística possibilitarão uma técnica aperfeiçoada o que dará Boa representação, criando se uma comunicação perfeita entre a peça e o público.

Essa comunicação entre ator e personagem, atores entre

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

si, e estes com o público, evita a representação mecânica e dá ao diálogo espontaneidade. A representação mecânica carece de calor interno, sendo o que estamos acostumados a ver com atores da velha escola.

Para a perfeita comunicação, o ator deverá usar todos os sentidos, inteligência e sentimentos, algumas vezes empregando os afetivamente, outras deixando apenas seu interior dizer tudo.

É possível expressar nossos pensamentos sem gesticular, apenas com a vida interior, utilizando a faculdade de comunicação entre o pensamento de uma e outra pessoa ou, como se diz em linguagem popular, **conversa entre olhares**.

Procedendo dessa maneira, haverá perfeita identificação do ator com o personagem, desenvolvendo um processo racional para a criação do papel através de uma técnica aperfeiçoada, onde haja uma perfeita adaptação natural e humana na elaboração do papel, evitando cair numa representação mecânica e teatral.

O melhor que se pode desejar a um bom comediante é a perfeita identificação, em que os processos usados para sua obtenção não transpareçam, aflorando a alma do personagem através de suas emoções e seu físico.

### RITMO

É o último ponto sobre a formação interior do personagem. Ritmo é a linha contínua e inquebrantável que se dá ao papel. Quando essa linha interior se parte o ator não consegue mais se manter identificado com o personagem e o público. Tudo se torna opaco, desaparecendo a comunhão entre ator e papel.

Antes de ver como dar ritmo a um determinado papel, vamos procurar compreender o ritmo.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

Exemplificando, relembremos mentalmente o dia de hoje; a seguir, narramos os fatos ocorridos uns após outros, e teremos uma idéia do ritmo diário da nossa vida. Podemos fazer o mesmo com um período de um, de dois ou dez anos.

Tendo a linha da nossa vida passada, com a ajuda da imaginação, podemos criar a linha do presente e do futuro, sabendo o que iremos fazer.

Em teatro, procuramos no texto a linha que o autor desenvolveu na peça. Mas como geralmente o autor dá poucas informações sobre o personagem fora do palco, antes ou depois da peça, devemos pesquisar, com o auxílio de estudo e imaginação, a linha dada ao personagem; com esse estudo, chegaremos a formar uma série de valores que nos darão a linha geral a ser mantida durante a representação.

Primeiro analisamos um a um os atos do personagem; após ter dado a cada ato um ritmo menor, reúnem-se todos para formar o ritmo geral. A peça em si, possui um ritmo próprio, formado do ritmo de cada personagem e resultante do choque existente entre eles.

Vejamos como um grande professor e ator esclarece o que vem a ser ritmo:

«Chamamos ritmo às mudanças ordenadas e medidas de todos os elementos de uma obra de arte, sempre que essas mudanças estimulem progressivamente a atenção do espectador e o conduzam ao desígnio final do artista».

«O ritmo é constituído de vários elementos: tom, movimento, forma, palavra, ação, cor, tudo enfim que faz com que uma obra exista».

Como exemplo, podemos citar os vários trechos de uma ação qualquer, onde haja acontecimentos alternados. A música dentre todas as artes é a que mais claramente nos dá o senso do ritmo, razão pela qual o ator deve procurar na música parte de sua inspiração.

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

É o ritmo que transmite à platéia a verdadeira personalidade do personagem. Vejamos o que diz André Villiers:

«O comediante impõe seu ritmo por todos os meios que estão ao seu alcance: mecânicos, físicos, emocionais, lógicos; vozes, gestos, olhares, acentos e intenções sugeridas ou reveladas» .

Assim, podemos notar que ritmo é o conjunto de todas as qualidades intelectuais e físicas do ator aliadas às de composição do quadro cênico idealizado pelo diretor com base no texto.

### **III PARTE**

#### **INTERPRETAÇÃO EXTERIOR. EXPRESSÃO CORPORAL DAS EMOCÕES**

Vimos até agora o estudo a ser desenvolvido pelo ator para aperfeiçoar seus dotes naturais a fim de poder criar os personagens e despertar internamente momentos emocionais.

Todavia essa técnica interior para despertar emoções necessita um complemento valioso, que é a expressão externa das emoções, através do corpo do ator. Daremos algumas noções sobre esse estudo, inteiramente baseado em exercícios práticos o que torna difícil sua explicação por escrito.

A expressão externa exige estudo e treinamento semelhantes aos feitos para a parte psicológica, porém referentes à parte física, tendo o ator que adaptar seu corpo às várias modificações do sentimento do personagem.

O material a ser usado pelo ator é seu próprio corpo. No correto emprego de atitudes, fisionomia, gestos, voz, reside justamente a técnica externa do ator. Também deve conhecer os elementos de seu corpo e músculos e saber dominar o

seu físico para que a emoção do personagem não prejudique a expressão corporal.

De todas as emoções estudadas, o ator deverá conhecer a expressão física correspondente.

«A verdadeira alma da representação é a expressão das emoções, pois todas as emoções têm o seu meio próprio de expressão. Não basta sentir o medo, a alegria ou o desespero; há necessidade de saber expressá-los através das atitudes, fisionomia e da voz».

Para conseguir uma fácil adaptação do corpo às emoções sentidas o ator deverá analisar movimentos, jogos fisionômicos e atitudes, suas e de outras.

Charles Darwin escreveu um livro sobre a expressão das emoções nos homens e nos animais; nesse livro nos dá toda a mecânica da expressão corporal das emoções através dos olhos, fisionomia, braços, pernas, todo o corpo, enfim.

Vejam como certa espécie de medo se expressa através de nosso corpo:

«Caminhando, ao sentir medo, para se, encolhe-se» .

«Pausa em todas as ações».

«Os olhos fixam-se no objeto que provoca o medo» .

«As mãos param a certa altura como para defender o corpo» .

«Movimenta-se o corpo mas os olhos ficam presos sobre o objeto» .

«Prefere-se fugir do que enfrentar».

«Passado o perigo o corpo volta ao antigo estado aos poucos» .

Todo ato humano, não importa qual seja a sua natureza, é acompanhado de um estado de espírito que se faz expressivo em seguida.

As principais expressões corporais são inatas ou hereditárias. Observando, prestando atenção aos movimentos expressivos dos outros e tentando reproduzi-los da maneira mais

exata, nos exercitaremos nas expressões das emoções. Conhecendo os movimentos e o funcionamento do organismo, sabemos executá-los em nosso corpo.

## RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS

Vamos analisar e estudar os vários pontos da expressão corporal e onde se localizam. Antes de abordarmos a expressão propriamente dita, veremos o preparo físico do corpo, dedicando uma parte à ginástica rítmica e outra ao relaxamento dos músculos.

«Um dos maiores males que atacam a expressão corporal do ator é a contração muscular, provocada pelo seu estado nervoso. Os espasmos musculares prejudicam a voz, as pernas, as mãos, tirando-lhes toda a flexibilidade nos movimentos», diz Aristides D'Angelo.

Durante qualquer esforço muscular, se tentarmos raciocinar não o conseguiremos.

Isto significa que durante contrações e espasmos musculares não é possível representar um papel dentro dos padrões estabelecidos. Seria ilógico querer dominar completamente os músculos, tentando eliminar a tensão muscular. Todavia podemos atenuá-la impedindo que ela domine parte do corpo e se concentre em determinados pontos. Um treinamento adequado poderá aliviar as tensões, deixando o ator mais livre para seu trabalho.

A melhor maneira de eliminar a tensão muscular é descansar no momento em que a sentimos, depois, controlando-nos e procurando afastá-la aos poucos. Habitando-nos a este exercício, os músculos quase não sentirão o efeito da contração.

A ginástica é grande auxiliar para o treinamento de relaxar os músculos. Há exercícios para se libertar da con

## TEATRO E SUA TECNICA

tração muscular como: deitar se sem contrair um músculo, ou tomar várias posições verificando quais os músculos que estão se contraindo, procurar relaxar os outros que não estão ligados ao exercício.

Assim, dominando os músculos, poderemos trabalhar com nosso corpo e expressarmos por meio dele pensamentos e idéias, pois ao tomarmos uma atitude ela deverá significar alguma coisa, o que se consegue conhecendo nossos músculos e sabendo contrai-los.

Para o domínio absoluto dos músculos, os exercícios de movimentos devem ter motivação e objetivos definidos, reais ou imaginários, que o ator sinta e nos quais creia de verdade; assim conseguirá fazer trabalhar os músculos, naturalmente e conscientemente, colocando-os em sua tensão normal ou relaxando-os. Se nos concentramos demasiadamente nos exercícios, eles perdem a naturalidade e os músculos contraem-se exageradamente.

Ao fazermos exercícios com uma só parte do corpo, os outros músculos deverão estar na sua posição normal.

Os exercícios para educar o corpo têm como grande auxiliar a ginástica rítmica.

### **GINÁSTICA RÍTMICA**

A ginástica rítmica é a preparação do físico do ator por meio de exercícios corporais, com o auxílio da música o que, além de dar flexibilidade aos movimentos, dá também a noção de ritmo.

E. Jacques Dalcroze, um pioneiro no uso de exercícios corporais com ginástica rítmica, em seu estudo sobre o assunto assim se refere às vantagens da educação física do homem:

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

«Com o nosso corpo podemos realizar todas as graduações dos tempos musicais (Allegro, Andante, Acelerando, *Ritenu*) e todas as variantes de energia (forte, brando, acelerado, retido) e a agudeza da nossa sensação corporal.

Uma ginástica especial ensina os músculos a contraírem-se e a desconcentrarem-se e as linhas corporais a alargarem-se ou restringirem-se no tempo e no espaço».

Eis alguns enunciados sobre a importância da ginástica rítmica.

A preparação física através da música, além do desenvolvimento muscular apura o senso rítmico e auditivo.

Conjuntamente com esses exercícios, o ator poderá exercitar a esgrima, outro grande auxiliar da maleabilidade do corpo.

As vantagens da ginástica rítmica são enormes. Geralmente as pessoas não sabem usar o seu físico nem tirar partido de seus movimentos. Não sabem mantê-lo em forma, de modo que os músculos, ossos e respiração não se harmonizam.

A ginástica é fator essencial na formação física do ator, pois dará a cada movimento do corpo, ordem e linha que frequentemente não possuímos.

A ginástica comum e a rítmica darão aos poucos a figura, gestos e atitudes do ator, enfim à sua expressão corporal, movimentos belos e ordenados.

A ginástica não tem para o ator a mesma finalidade que tem para o esportista em geral. Ela deve desenvolver os músculos que geralmente não são usados na vida diária. A ginástica para o esportista aperfeiçoa os músculos de sua atividade.

Para o ator isso é prejudicial porque iria deformar em parte seu físico. A ginástica deve ter uma função plástica e proporcional.

## TEATRO E SUA TECNICA

### GESTOS

O gesto está entre os elementos que constituem a arte dramática, tais como a voz, a inflexão, a imaginação e deve, também, receber cuidados especiais.

Podemos esclarecer que o gesto como ato material do ser humano, é inato mas pode ser estudado e desenvolvido para posterior aplicação no teatro. Deve-se evitar cair no gesto mecânico, sem expressão e conteúdo, e a esse ponto podemos chegar com o auxílio da observação, da reflexão, da inteligência e sobretudo com a prática, elementos do gesto que formam um todo inseparável.

Não é possível aprender a multidão de minúcias que constituem todos os gestos humanos; podemos, porém, classificá-los e estudá-los à medida que surgirem.

Os gestos, como todas as artes, estão subordinados a leis naturais e regras determinadas pela prática. Devem ser estudados sob diferentes pontos de vista: quanto à essência e psicologia em geral, aplicações à vida cotidiana e aos hábitos humanos e em relação à cultura de cada personagem.

Gesto é todo movimento voluntário ou involuntário que deve significar qualquer coisa. Ao cumprimentarmos uma pessoa, de longe, levantamos a mão e significa bom dia. No curso de uma conversa, se pegamos o chapéu entre os dedos ou apoiamos as mãos sobre uma cadeira significará um estado de alma ou um determinado caráter.

Assim, o gesto é uma forma de movimento e movimento é principalmente vida; a vida em movimento, em sua forma exterior, sem formas definidas.

A segunda fase do movimento é o exercício. Como forma inicial, voluntária ou involuntária, da vida humana o gesto é natural, quase reflexo, e já na segunda fase, baseada em observação, o gesto pode ser exercitado, modificado, regula

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

rizado, sistematizado, sendo, enfim, a prática metódica, aplicada e sistemática do movimento humano.

Os gestos para se realizarem necessitam de agentes especiais a esses agentes são os músculos. Devemos procurar conhecê-los, se possível. Os músculos são movidos pelo sistema nervoso que, por sua vez, tem seu centro no cérebro. Portanto, o controle dos gestos está no cérebro, e subentende-se que o pensamento deve controlar os gestos.

«Toda idéia transforma-se em movimentos mais ou menos conscientes».

«O gesto é toda atitude ou movimento capaz de constituir expressão», escreveu Michael Chekhov.

Gesto e fisionomia são coisas inseparáveis e, chegamos a pensar que qualquer ator deveria, antes de representar, apreender a gesticular.

As palavras são insuficientes para expressar a variedade dos sentimentos e a mesma frase pode significar coisas bem opostas, que só se podem entender pelo gesto ou fisionomia que as acompanha.

Charles Darwin classifica os gestos em dois grupos:

1. 9) Gestos em extensão são os que se manifestam em toda mímica expressiva de força, alegria, bem estar, orgulho, blasfêmia, revolta, impulsão à ação, pela afirmação do eu na luta.

2. 0) Gestos de flexão aparecem na mímica expressiva de fadiga, dor, mal estar, humildade, reflexão, oração, adoção, repouso, no abatimento do eu.

Nestes dois grupos encontram-se todas as sensações e manifestam-se em extensão as sensações de força, alegria, de afirmação do eu, ao passo que, em tensão, manifestam-se as sensações de dor, fadiga, de negação do eu. Assim, o mímico tem expressão e gestos de extensão, intimamente ligados.

## TEATRO E SUA TECNICA

bate e o filósofo de tensão, incitamento ao estudo e à medi t ação.

O gesto comumente precede a palavra mas, às vezes, aco mpanha, segue ou substitui a palavra.

1. ° ) Precede a palavra quando a impressão recebida é t ão rápida que necessita ser expressada inesperadamente; é o m ais natural no teatro.

2. ° ) Acompanha a palavra quando tende a reforçar sua s ignificação ou inflexão.

3. ° ) Segue a palavra quando a significação desta, a in fl exão ou ambas juntas, não dão em resultado uma expressão q ue satisfaça para traduzir a idéia. É muitas vezes uma insistênc ia para confirmar a idéia dada pela palavra.

4. ° ) Substitui a palavra e a inflexão quando esta tolhe a fala ou sempre que a significação da palavra não for sufi ciente para expressar a idéia. Geralmente usa se este tipo quando o uvimos o interlocutor.

Complementos mentais ajudam imensamente o gesto e as i nflexões.

Os gestos podem ser:

**Afetivos**, quando traduzem idéias ou sentimentos do tom geral, isto é, estados de alma do personagem.

**Descritivos**, quando descrevem idéias e sentimentos.

**Indicativos**, quando servem para indicar sentimentos.

São de importância para estudo geral do gesto, a atitude e o movimento.

O movimento não é mais do que a passagem, lenta ou rá pida, de uma atitude para outra formando sequência.

O movimento, todavia, se revela mais no andar. A man eira de andar do personagem indica seu caráter e as emoções que o dominam. Deve haver harmonia entre a movimentação, o caráter e a emoção do personagem.

Não é possível estabelecer regras para o gesto e o movi

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

mento; eles devem ser copiados da natureza. Estudando e praticando bastante a naturalidade e a verdade, o artista conquistará o domínio do gesto.

Quantas são as facetas das emoções, tantos são os gestos correspondentes. Por isso, quando o ator já estiver dominando a emoção do papel, fácil será encontrar os gestos correspondentes que deverão ser espontâneos e parecer livres e despreocupados, o que se conseguirá graças aos exercícios.

Atitude é a posição do corpo que dá a conhecer o estado emocional do personagem. A atitude é que marca a individualidade e pode, como o gesto, servir para auxiliar a palavra.

Pode-se aplicar à atitude tudo o que se disse sobre o gesto. Porém, o gesto é expresso pelos braços e a atitude depende de todo o corpo.

A mímica é o melhor exercício para aperfeiçoar as atitudes. O ator logo que inicia o estudo e a prática no teatro, percebe que as mãos o atrapalham e que não é natural em cena. Verificará, porém, que ser natural em cena é resultado de um longo aprendizado, e que não se pode de um dia para o outro conseguir a técnica dos gestos naturais e perfeitos.

O gesto, em teatro, não está baseado em leis ou métodos e sofre transformações conforme exige a peça e a inteligência do intérprete.

## FISIONOMIA

A fisionomia é o conjunto de traços do rosto ou, melhor, as formas e as linhas que caracterizam o ser humano, sendo assim a expressão resultante desse conjunto.

Não se pode em traços rápidos abranger todo o estudo da fisionomia, pois as suas variações são imensas e seus aspectos

## TEATRO E SUA TECNICA

tos infinitos. Nela estão todas as expressões das sensações que existem no ser humano.

Nas suas manifestações, a fisionomia não reflete somente as tendências, elevadas ou vulgares, do homem, mas também os seus estados de espíritos momentâneos. É preciso notar que a fisionomia sozinha não diz tanto como quando é acompanhada por atitudes e gestos corporais.

A fisionomia compõe-se de três planos:

1. ° ) O plano profundo, que é o ósseo.
2. ° ) O plano médio, que é o muscular.
3. ° ) O plano superficial, que é a pele.

Ao plano profundo, imutável, do esqueleto vêm juntar-se os músculos, que formam o plano médio; os músculos são maleáveis e seus movimentos modificam o plano superficial. A pele muda de aspecto conforme a ação desenvolvida pelos músculos, de acordo com a vontade e o instinto das pessoas.

Superficialmente o rosto compõe-se da fronte, olhos, nariz, boca, face e queixo. Todas as partes têm influência no conjunto fisionômico, e nunca poderá existir uma expressão de espanto e terror sem os movimentos da fronte, nem de carinho e amor sem os olhos, de volúpia sem a dilatação das narinas, nem de desgosto e ironia sem as contrações da boca, nem expressões voluntariosas sem o auxílio do queixo.

A fisionomia é um dos principais agentes de expressão no homem. Nela tudo fala: olhos, fronte, narinas, músculos faciais, lábios; todos os órgãos dão expressão à fisionomia.

A fisionomia é que nos dá o estado interior do personagem, mesmo antes que este comece a falar. Não pode ser regulada por regras, mas é resultado dos sentimentos que dominam o personagem.

Todavia, devemos estudar o mecanismo fisionômico para adaptarmos nossas emoções às expressões fisionômicas.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

Não vamos dar um código da expressão fisionômica, mas, apenas, traçaremos suas características principais:

1. ° ) Expressão de satisfação as linhas dirigem-se para cima, isto é, a fisionomia se eleva e os músculos vão para cima.
2. ° ) Expressão de descontentamento as linhas descem.
3. ° ) Expressão de sinceridade as linhas estão normais.

Nessas três classificações e dentro de cada uma delas enquadra-se toda a escala de emoções com suas variantes, sendo que cada uma varia dentro de sua classificação.

Não vamos estudar a fisiologia e a anatomia da fisionomia, por ser um estudo demasiado longo, mas não queremos deixar de aconselhar esse estudo, que traz um vasto conhecimento.

A expressão fisionômica e o gesto requerem prática constante, baseando-se na observação e na verdade. A importância dos dois elementos fisionomia e gesto é grande e por isso eles devem ser sóbrios, naturais, simples, expressivos e, acima de tudo, adequados ao caráter e às circunstâncias individuais do personagem representado.

Para a sua prática e estudo há necessidade de um mestre que oriente e forneça as bases, estimulando no ator a pesquisa e o desenvolvimento desses dois elementos do teatro: gesto e fisionomia.

### MIMICA

«A linguagem mímica é a linguagem muda do espírito», escreveu Piderit, no seu volume sobre a matéria. As línguas no mundo são numerosas e diferentes umas das outras, porém a linguagem mímica é a mesma em todos os lugares e

## TEATRO E SUA TECNICA

para todos os homens; sentimentos e paixões, disposições de alma e desejos se manifestam igualmente entre civilizados e selvagens, entre servos e senhores, entre crianças e velhos. A linguagem muda é tão clara e inteligível nas crianças, nos seus primeiros anos de vida, que cada um de nós sabe o que cada criança quer dizer. Mesmo nas pessoas adultas, pela expressão ou gesticulação, sabemos o que pretendem. Todas essas variações da linguagem muda aprendem-se graças a hábitos e costumes, sem que nos preocupemos com suas regras e métodos. É justamente esse estudo por menorizado que o ator deve fazer. Haverá necessidade de conhecer a relação entre a vida da alma e os músculos da face, saber como e porque certos estados psíquicos são acompanhados de determinados movimentos musculares.

Além disso convém notar que a mímica não exprime só mente emoções como o prazer, dor, ódio, etc., mas também pode revelar estados gerais que nada têm a ver com os sentimentos e paixões; é o caso de exprimir repouso, espera, etc.

A mímica é, sem dúvida, a linguagem da expressão corporal. Segundo definição clássica, a mímica é um ato voluntário do indivíduo; todavia ela é também a expressão externa dos atos psíquicos; por isso devemos estudar com afincamento as expressões das emoções, pois a base da arte está relacionada com ela.

Para início do estudo da mímica seria necessário, primeiramente, ver as movimentações e reações, segundo as expressões, nas seguintes partes do corpo: rosto, cabeça, tronco, membros inferiores e superiores. Depois de estudar cada movimentação e reação em seus órgãos respectivos, estudar uns relacionados com os outros e em conjunto.

Esse estudo por partes fornecerá, aos poucos, todas as movimentações das várias partes do corpo humano, sempre partindo do simples para o complexo.

Adiante daremos uma classificação da mímica, classifica

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

ção essa que é apenas para orientação sobre a divisão dos movimentos mímicos.

Após um treinamento do corpo e da vontade, a expressão corporal do ator poderá ser auxiliada pelo caráter do personagem, isto é, suas características como ser humano e social.

\*A mímica é um elemento fundamental para a arte de representar».

«É a arte de reproduzir, por todos os meios possíveis. mas, principalmente, por si mesmo, com seu próprio corpo, todos os movimentos visíveis, pelos quais se manifestam as emoções e os sentimentos humanos», diz Charles Aubert.

É através da mímica que se dá a perfeita expressão corporal do ator, usando fisionomia e gestos. Sendo um ato voluntário do indivíduo, este poderá realiza-lo quantas vezes quiser e poderá, também, estudar e exercitar a mímica constantemente.

Charles Aubert divide os movimentos mímicos em cinco espécies:

1. 9) Movimentos de ação servem para executar uma ação: andar, beber, deitar, etc.

2. ° ) Movimentos de caráter determinam o caráter e a qualidade de um personagem: postura, sisudez, altivez, etc.

3. 9) Movimentos instintivos são involuntários, espontâneos e traduzem acidentalmente uma sensação física ou moral: riso espontâneo, choro espontâneo, etc.

4. ° ) Movimentos descritivos ou falados são voluntários, refletidos e compostos e seu fim é exprimir um pensamento, uma necessidade e uma vontade, ou descrever

um personagem, um objeto e ainda indicar um ponto num a direção.

## TEATRO E SUA TECNICA

5. ° ) Movimentos complementares são a participação de todo o corpo na expressão representativa do movimento principal, a fim de dar a essa expressão mais força e harmonia.

Vejam os ainda o mesmo autor:

«Para ser completa uma expressão mímica exige três fatores: atitude, jogo fisionômico e gesto.

Assim:

«As expressões de caráter compõem-se principalmente com as atitudes.

As expressões instintivas compõem-se principalmente do jogo fisionômico.

As expressões descritivas ou faladas compõem-se sobretudo com os gestos» .

Requisitos para a boa prática da mímica:

1. ° ) Flexibilidade e mobilidade do corpo, dos membros e dos músculos do rosto.

2. 0) Conhecimento de todos os movimentos que se possa executar.

3. 9) Facilidade e precisão na execução de todos esses movimentos.

Para adquirir perfeito desenvolvimento do corpo na expressão mímica, teríamos que passar em revista todos os movimentos que poderemos executar com o corpo, membros, músculos do rosto e das mãos, principalmente na passagem de cada um destes movimentos, e conhecer sua significação.

Esses pontos vistos são de caráter geral, havendo em cada um deles exceções que um estudo minucioso pode fornecer.

## PANTOMINA

A pantomina é um espetáculo baseado nos estudos da mímica.

A pantomina é feita de gestos, movimentos, expressões que correspondem aos sentimentos, ao pensamento e às emoções.

A pantomina possui regras e métodos e por isso tem que ser estudada e desenvolvida ordenadamente.

A principal fórmula da pantomina é a ação muda, a ausência de palavras, é como deseja Jean Luis Barrault, «a arte do silêncio».

Para a prática da pantomina teremos que aprender a significação das palavras que usamos, e seus gestos correspondentes.

Os verbos são básicos na pantomina, todavia os pronomes, artigos, substantivos, adjetivos, advérbios, preposições, etc., também são elementos preciosos.

Exemplifiquemos:

Os pronomes pessoais (eu, me, te, tu, etc.), podem ser expressos por meio de um gesto indicativo.

O verbo tem a função de exprimir ações (sentar, andar, dormir), situações e emoções; é a principal palavra da expressão mímica na pantomina.

Os substantivos não são considerados porque os expressamos por meio de verbos. Exemplo: o leque é substituído pelo gesto: abanar.

Assim, as outras classes de palavras transformam-se quase sempre em verbos, mas há exceções. Vejamos:

Os pronomes exprimem-se facilmente. Os pronomes pessoais têm a significação do verbo ser.

Os verbos são a vida e a riqueza da linguagem mímica; conjugam-se naturalmente pelas combinações das situações cênicas.

## TEATRO E SUA TÉCNICA

Substantivos não há; transformam-se em verbos.

Adjetivos, exceto alguns que significam quantidade, força, dimensão, transformam-se em verbos.

Particípios são simplesmente verbos.

Advérbios terminados em *mente* decompõem-se em verbos. Os restantes, cerca de cinquenta, interpretam-se sem grande dificuldade. Os de tempo são impossíveis de interpretar.

Interjeições podem ser interpretadas pela imitação dos gestos, que em geral as acompanham.

Artigos, preposições, conjunções não se podem exprimir em linguagem mímica, mas são facilmente subentendidas.

Eis um resumo de como praticar a pantomina, para descrever uma história, aplicando a classificação dada à mímica, no que se refere aos movimentos.

«Em pantomina não se podem interpretar pela mímica as palavras significando ação, qualidade, pessoas ou objeto, pela imitação ou descrição da ação, da sensação, da forma, da atitude, da função ou do uso, a não ser que estas palavras possuam uma particularidade tão distinta, tão individualmente conhecida que a sua representação seja suficiente para evocar clara e instantaneamente, sem confusão possível, na imaginação do espectador, a idéia da ação, da qualidade que designar. Exemplo: Rezar, ação de rezar = juntar as mãos» , diz Charles Aubert.

Gordo indica-se a forma da pessoa gorda.

Velho imita-se a atitude do homem curvado e cansado, etc.

O estudo da mímica e da pantomina é longo e árduo e requer uma prática baseada no estudo de cada músculo e suas funções, e a expressão dos sentimentos e idéias através do corpo.

## **OSMAR RODRIGUES CRUZ**

### **IMPROVISACÃO**

A improvisação é a prática de toda a matéria até agora explanada sobre o estudo interno e sobre o externo, excluindo o uso da voz, para maior concentração na idéia a ser expressa através do exercício.

É através da improvisação que o ator consolida toda a teoria e a prática da interpretação, desenvolvendo sua personalidade.

A improvisação dá ao ator a maneira de descobrir seus próprios meios de expressão e de «sentir» os vários sentimentos.

Para a arte de representar a improvisação dá melhores resultados que a pantomima: enquanto aquela é um meio, esta é um fim com suas próprias regras independentes da arte de representar.

Na improvisação os atores desenvolvem temas, com o auxílio da mente e do corpo, demonstrando sem falar ou mesmo falando com gestos e fisionomia esses fatos escolhidos antecipadamente.

Para exercícios de improvisação podemos interpretar temas como: contemplar uma paisagem, ver o vôo de um pássaro, escutar os sinos de uma igreja, etc. Tais exercícios fazem o ator sentir antes de expressar.

Todos os capítulos do programa apresentado, devem ser exercitados à base da improvisação, despertando e desenvolvendo todas as faculdades do intérprete. Devemos imaginar assuntos, estados ou ações, para todos os pontos e juntos, eles servirão como exercício a fim de preparar o ator para interpretar, mais tarde, papéis em textos mais difíceis.

A improvisação como educação preparatória do ator é de grande importância na arte de representar, e deve ser feita

## TEATRO E SUA TECNICA

ta sempre sob a orientação de pessoa conhecedora do «mètier»

Charles Dullin, mestre na arte de representar, usava para a educação do ator a improvisação, dizendo: «O ator através da sua própria experiência com seu conhecimento consigo mesmo, com sua personalidade de estrutura e profunda, e até pode adquirir algumas idéias sobre a originalidade de suas próprias atitudes, sobre a singularidade de seus dotes».

«Aprenderá a não se afastar do mundo exterior e palpável, que é toda a atmosfera viva da arte, a deixar de lado tudo quanto pode ser puramente imitativo e adquirirá noções que lhe permitirão chegar ao limite da expressão de sua personalidade e, assim, encontrará o verdadeiro sentido do drama, através de certos exercícios que contêm toda a substância dramática» .

### IV PARTE

#### REPRESENTAÇÃO

Preparado, psicologicamente e fisicamente, o ator caminha para iniciar, dentro desses princípios básicos, o estudo e preparação do seu papel, para o espetáculo. Veremos os processos pelos quais terá que passar:

Ensaio Estudado o papel, esquematicamente, usando todos os métodos já conhecidos, ele terá que decorar o texto e iniciar os ensaios.

É o ensaio a preparação psicológica e plástica de uma peça. O ator terá a parte que lhe couber na distribuição feita pelo diretor, e a partir desse momento seguirá todas as suas instruções. Muitas vezes a orientação do ensaiador não está de acordo com a sua maneira de ver. Nesse caso, de verá haver uma espécie de entendimento entre um e outro, para que o espetáculo saia o melhor possível. É nos ensaios

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

que o ator fixará o tipo psicológico e plástico e o tempo lhe fornecerá consistência e sinceridade na interpretação, graças às repetidas vezes que ensaiar o papel.

A pontualidade e a regularidade no comparecimento aos ensaios fazem parte da boa disciplina do ator e somente lhe trarão benefícios.

**Marcação** É a evolução dos personagens em cena.

A marcação é feita pelo diretor e o ator terá que decorá-la e segui-la ao pé da letra.

Entradas e saídas, posições dos atores em cena, atitudes e movimentos, maneiras de agir em cena, são sempre determinados pelo ensaiador, após estudo do texto, baseado, portanto, na psicologia dos personagens e na lógica de cena.

Todas essas instruções o ator terá que decorar e não se deixar mecanizar. Deverá sentir tudo o que fizer em cena e, para isso, é imprescindível uma preparação teórica e técnica.

Durante os ensaios de marcação e posteriormente, nos ensaios de preparação do texto, até os ensaios gerais, o ator irá se familiarizando com certas convenções.

**Convenção Como** todas as artes, o teatro possui convenções. As principais são as próprias movimentações em cena que precisam obedecer a um plano pré-estabelecido, quer na aproximação de um personagem ou na passagem de outro, como na preparação para as saídas, etc.

Há também convenções de cenários e acessórios. Toda a parte cenográfica é essencialmente convencional, por mais natural e verídica que pareça ser.

Em relação à iluminação, por exemplo, muitas vezes o ator deverá procurar certas posições a fim de não prejudicar a si mesmo ou ao seu colega que lhe dá a réplica ou, ainda, para não fugir do foco de luz. Precisa, portanto, submeter-se a todas as indicações do diretor no que diz respeito à marcação.

**Caracterização** É justamente o processos que mais afeto a o ato, porquanto auxiliará grandemente a forma física do personagem, modificando suas linhas fisionômicas, e muitas vezes as mãos, os cabelos, enfim, o que o papel exigir.

A técnica da caracterização não poderá ser explicada em poucas palavras. Para o estudo da caracterização o ator servir-se á da prática, de conhecimentos de fisionomia, de teoria e valores das cores, de vestuários e penteados e suas modificações através da história, pois a caracterização não compreende somente a pintura do rosto, mas a composição total da figura.

Assim, vimos em linhas gerais certas convenções que afetam o comediante.

**Gêneros e estilos** Como dissemos no início do capítulo da Arte de Representar, a parte da representação não pode ser descrita, mas somente demonstrada pessoalmente, e neste caso também se encontram os gêneros e estilos de representação. São questões puramente práticas que somente gestos, atitudes, maneiras de falar exemplificam.

Tragédia, comédia, tragicomédia, drama, farsa e melodrama são os vários gêneros teatrais, onde o comediante terá que encontrar o seu papel, na peça, a fim de ser interpretado de acordo com o gênero.

Na arte de representar os gêneros e estilos têm que ser estudados pelo ator que aplicará seus conhecimentos, de acordo com a categoria a ser interpretada.

Os estilos caracterizam o espírito de uma época, através de certas regras técnicas e estéticas. Cada época possui seu estilo e, sendo a peça escrita em determinada época, forçosamente a representação terá que basear-se no estilo correspondente.

Vejamos os estilos e suas épocas:

Clássico compreende geralmente o teatro grego, cômico e trágico.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

Néo clássico teatro romano e obras da renascença.

Pseudo clássico séculos XVII e XVIII, reunindo teatro francês, italiano, inglês e espanhol.

Romântico fins do século XVIII e início do XIX, com Victor Hugo comandando a escola.

Realista reação contra o romantismo.

Naturalista século XIX, estilo reformador da arte teatral no sentido de lhe dar semelhança com a natureza, do ponto de vista científico.

Simbolista Reação contra o naturalismo século XX.

Expressionista Outra fuga do naturalismo, dando forma ativa à expressão, exagerando a.

Poético e Néo realista É o teatro dos autores de hoje, principalmente os norte-americanos, franceses, ingleses e italianos; é como o próprio nome diz, um estilo realista poético.

Esta é apenas uma classificação esquematizada dos estilos; é claro que existem outras classificações mais completas, acompanhadas de comentários, mas pretendemos somente mostrar que qualquer estilo terá que ser conhecido e praticado pelo ator, pois a interpretação de uma tragédia grega ou de Shakespeare não são idênticas e um drama romântico difere muito de um naturalista e este de um poético.

Auxiliado pelos conhecimentos de sua arte e pelo encenador, o comediante poderá interpretar bem qualquer desses estilos. Mas nada substitui a prática para dar desenvoltura e compreensão dessas maneiras de interpretação e representação.

A arte do ator é a mais bela de todo o teatro; ele é a presença humana que dá vida aos personagens do autor.

Sinteticamente, vimos alguns capítulos da arte de representar; outras coisas poder-se-ia dizer ou escrever, mas não interessam tanto ao ator como as que vimos. O que importa é salientar a seriedade com que o ator deverá encarar

## TEATRO E SUA TECNICA

sua arte; não deve ser como um simples artesão, mas como um verdadeiro artista; é o que diz Alex Tairov:

«A arte do ator requer que ele, além do conhecimento das outras artes, tenha perfeito conhecimento de suas possibilidades físicas e mentais. E não bastam vocação e talento, é necessário um contínuo treinamento para que não seja um pretensioso histrião ou um menino prodígio ou, ainda, um engenhoso diletante, mas um verdadeiro e sincero ator, padrão da sua própria técnica e arte» .

Para finalizar um conselho a todos os atores, amadores ou profissionais: não façam do teatro um meio de exibição ou de egoísmo artístico; sejam todos, isso sim, agentes de sua arte, agentes essenciais dessa maravilha eterna, grande como a própria natureza, que é o teatro, pois, como diz Hegel:

«O ator de fato, como homem, possui uma voz, uma figura, uma expressão fisionômica que lhe são próprias, por que lhe são inatas, e que deve ou suprimir, em benefício da expressão de um fato geral e de um caráter genérico, ou pôr em harmonia com os personagens mais completos, criados por uma poesia ricamente individualizante» .

«E assim é, de justo direito, pois tal arte requer muito talento, inteligência, perseverança, aplicação, exercícios, conhecimento e, quando atinge a máxima perfeição, gênios e dotes extraordinários. Com efeito, o ator não só deve compenetrar-se profundamente do espírito do poeta e do papel que representa, adequando-lhe a sua própria personalidade tanto externa como interna, como também terá, pelo seus próprios meios, que completar esse papel, enchendo os vazios e encontrando as passagens; isto é interpretar por si, totalmente, o poeta, revelar nos por essa interpretação as suas intenções mais secretas, fazer aparecer à superfície as pérolas que se escondem na profundidade» .

## **A ENCENAÇÃO**

É a encenação o conjunto de todos os componentes da arte teatral: peça, ator, cenógrafo, mobiliário, costumes, maquiagem, iluminação, movimentos de massa, adereços, etc. , sob a batuta de um diretor.

A representação de uma peça exige, pois, a reunião de várias artes e técnicas, para transmitir ao público a idéia contida no texto.

Nos últimos anos a encenação, com o progresso das artes literárias e artísticas, bem como da técnica, tomou um lugar de destaque na arte do teatro; é ela que combina a variedade de elementos para a perfeita execução de uma peça literária.

Veremos, por partes, os vários elementos.

### **I DIREÇÃO**

O diretor ou encenador pode ser comparado ao regente de uma orquestra. Ele coordena todas as partes componentes da encenação, prepara todas as entradas e saídas e os movimentos em cena, cuida do cenário, conjuntamente com o cenógrafo, das vestimentas, da iluminação, dos adereços, da representação dos atores, etc.

De cada uma dessas partes o diretor deve ter perfeito conhecimento, para saber como dirigi-las, a fim de transmitir ao público o texto dramático. Ele é o verdadeiro intérprete do autor e seu colaborador na transmissão das idéias da peça.

Gordon Craig exige do diretor, acima de tudo, «um alto senso crítico capaz de discernir os defeitos e as qualidades, de

## TEATRO E SUA TECNICA

descobrir as partes obscuras da peça, suas falhas técnicas, as palavras falsas e de, muitas vezes, efetuar cortes importantes, sem prejudicar a idéia principal».

Porém, o ideal é dirigir uma peça sem cortes ou alterações.

Um bom diretor sabe, pela literatura, quando uma peça é ou não teatral e qual a sua penetração no público. Essas qualidades fizeram grandes diretores tais como Antoine, Copeau, Dullin, Jouvet, Barrault, Villar, Stanislavsky, Tairov, Reinhardt, Craig, Appia, Erler, Piscatore e muitos outros.

Depois de escolhido o texto, o primeiro trabalho do diretor é estudar a peça e conhecer sua mensagem ou intenção, e depois, distribuir os diversos papéis entre os atores dispostos; essa tarefa é de difícil execução e grande parte do sucesso da peça depende da distribuição dos papéis. Tratando-se de amadores, muitas vezes a peça é escolhida de acordo com as possibilidades dos intérpretes, e é uma das melhores maneiras de resolver a questão, pois não forçará os atores a fazer o que não estiver ao seu alcance.

Conhecendo os elementos com que poderá contar, o diretor escolhe a peça e prepara os detalhes da encenação: cenários (dimensão, cores e forma), costumes, acessórios, iluminação e escolhe os assistentes; todos eles reunidos darão a beleza plástica da encenação.

A cultura do encenador terá que transparecer no seu trabalho; existem peças realistas, poéticas, peças onde a ação é toda exterior e outras de análise e de fundo psicológico. Cada tipo exige uma representação particular, assim como há diferença entre um drama e uma comédia. À mesma peça pode-se dar várias interpretações, dependendo do ponto de vista e da cultura de cada diretor, da sua maneira de sentir e exteriorizar, de acordo com seu temperamento. Muitas vezes eles criam verdadeiras obras de arte com o texto, outras de forma e intenção do autor.

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

A encenação teve grande impulso neste século e surgiram várias correntes sobre ator, cenários, etc.

Uma das primeiras reformas feitas pelos diretores foi nos planos do palco. Surgindo esses planos o nível da cena sofria alterações e os atores apareciam em várias posições. Adolfo Appia escreveu: «O movimento do corpo humano necessita de obstáculos para se expressar. Todos os artistas sabem que a beleza dos movimentos do corpo depende da variedade dos pontos de apoio em que eles se colocam». Da mesma maneira pensava Gordon Craig. Para eles as escadas e os planos serviam perfeitamente à arte dramática. E assim os autores começaram a compor peças que se prestam sem a essas inovações.

Os diretores de vários países adotaram novas orientações, sempre procurando imprimir à encenação um cunho diferente do que vinha sendo dado no século passado, quando o ator era o único elemento artístico do espetáculo. Reformas como a dos planos deram-se em todos os setores da arte teatral.

Os diretores do teatro atual dão grande importância à encenação como expressão artística.

Após as primeiras reformas, a encenação foi se aperfeiçoando e deixou de atingir somente o palco e o cenário, vindo também aos atores e à iluminação.

Todavia, o trabalho mais importante do diretor é o que ele faz com o texto: o estudo sobre o autor e sua posição na literatura dramática; ver e estudar a idéia contida na peça, penetrar na psicologia dos personagens e descobrir o ritmo do texto, dando forma aos caracteres que aparecem na peça.

O resultado desse estudo deverá ser transportado para a cena, surgindo a representação, através da movimentação e fala dos atores, sempre subordinados à marcação.

É trabalho de direção classificar a peça de acordo com seu estilo e sua maneira própria de ser interpretada, cuidar

## TEATRO E SUA *TECNICA*

dos diálogos, pausas, tempos e das réplicas, fatores que, com a maneira de interpretar, dão o ritmo vocal do texto. O ritmo mecânico é dado pela evolução dos atores em cena. O trabalho de marcação feito pelo diretor, as passagens de uma posição para a outra e as posições tomadas em cena, têm que possuir uma razão de ser e estar de acordo com as falas e intenções do autor.

Quando uma marca é feita para um autor, dando-lhe certa importância em cena, a sua fala tem um caráter mais sério.

Vemos, portanto, que as partes psicológica e pictórica do texto, isto é, o texto propriamente dito e sua forma externa no palco, são objeto do trabalho do diretor que, com a voz e o gesto do ator, dá forma ao texto, ajudado pelos cenários, luzes e vestimentas.

Antes, porém, destacaremos as fases pelas quais passa o diretor antes do espetáculo. Após o estudo do texto e suas partes psicológica e pictórica, o diretor reúne os atores já escolhidos e dá explicações sobre o autor, peca e assuntos relacionados com a obra. Depois, inicia os ensaios de **leitura de mesa**, preparando a parte vocal e psicológica dos atores; a seguir, passa aos ensaios de marcação ou de pé, até chegar aos ensaios gerais, sendo o último ensaio como o espetáculo em si, com todos os pormenores da encenação.

O trabalho prático do diretor na encenação divide-se em duas partes principais: o trabalho com o texto e o trabalho com os elementos de representação.

O trabalho do diretor sobre o texto é, em suma, interpretação que o diretor faz do texto, ressaltando todos os pontos que deverão transparecer na representação. Um erro de análise pode prejudicar todo o espetáculo. De nada vale o trabalho dos atores, a técnica do espetáculo, se não houve interpretação exata do texto. É o trabalho mais difícil em todo o teatro. Chegar à idéia do autor e transmiti-la aos colaboradores da encenação, eis a dificuldade. Geralmente

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

do estudo da peça por parte do diretor é que depende a compreensão, pelo público, do sentido das situações da peça.

Ao estudarmos uma peça devemos analisar fala por fala, saber exatamente o que elas contêm, sentir a vida de cada um dos personagens. Mas como saber se a interpretação está certa ou errada? A formação cultural do diretor precisa ser suficiente para tal avaliação.

Após situar a peça no seu tempo, ver a corrente literária e teatral a que pertence e saber qual a mensagem que contém é que devemos nos dedicar ao texto propriamente dito e dar-lhe a vida do palco. Durante a análise da peça o diretor de verdade colocará, ao lado do texto, anotações importantes que esclareçam o caráter e as situações dos personagens. Essas observações depois são transmitidas aos atores como esclarecimento. Anotações de caráter psicológico, histórico, etc., devem ser feitas para conhecimento dos atores. Exemplo: Na peça **Édipo Rei**, de Sófocles, logo na primeira cena Édipo pergunta à multidão o que pretende e pede a um velho sacerdote que fale. Este narra uma catástrofe e pede a Édipo que salve novamente a cidade de igual desgraça. Pois bem, é muito importante para a interpretação da fala, saber a que males se refere o ator; analisando acuradamente o texto e mesmo estudando a obra, o diretor fica sabendo e deve dizer aos atores que os males a que tão vivamente se refere o sacerdote são: a esterilidade (em frutos, animais e mulheres), a peste e a conseqüente mortandade.

A análise histórica, psicológica, literária, estética e dramática da obra, merecerá atenção especial do diretor, que assim esclarecerá todos os pontos fracos, nos quais não ficou inteiramente demonstrada a intenção do autor.

Terminada a análise deve o diretor marcar a peça, isto é, dar aos personagens a movimentação para o ensaio da cena, distribuir móveis e objetos, entradas e saídas, de acordo com o texto. Essa marcação não deve fugir à realidade e ao esti-

## TEATRO E SUA TECNICA

lo da obra. Queremos dizer que a realidade pretendida deve ser aquela que está no texto.

Deve ser procurada uma movimentação espontânea, do texto para o palco. Ao lado dessa marcação, o diretor procurará, também, na medida do possível, anotar as atitudes dos atores uns em relação aos outros, para que haja certa harmonia na exteriorização dos movimentos.

Todo esse trabalho de preparação do texto, com o fim de criar uma atmosfera de cena, deve ser o mais exato possível.

É com estes dois aspectos de encenação análise e marcação que o diretor dará vida ao texto, passando da obra escrita à obra realmente viva. Todos os meios ao seu alcance devem ser empregados para conseguir este objetivo e fazer com que a obra surja aos olhos do público como uma unidade, sem que seus elementos constitutivos pareçam estranhos uns aos outros.

O ritmo das frases deve estar intimamente ligado ao ritmo dos movimentos dos atores. A cadência das evoluções deve estar ligada à cadência de cada frase.

## II REPRESENTAÇÃO DOS ATORES

O ator é o meio essencial da encenação, dela fazendo parte integrante. Todos os outros elementos poderiam ser dispensados, menos o ator. O ator é pouco estudado na história do teatro, e os diretores ainda hoje discutem o grau de importância do ator em cena.

Para Adolfo Appia, ele é considerado um «volume vivo e móvel», e para Gordon Craig, uma «marionete». Já para Barault, ele é «um meio essencial». Mas o que importa é que sem ele não é possível dar vida ao texto.

Neste estudo interessa-nos o ator como elemento da encenação e além disso a representação. Para o bom andamento

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

dos ensaios o diretor, geralmente, escolhe atores que estão dispostos a seguir a orientação dada à peça. Dificilmente um texto é bem realizado quando o estrelismo domina um dos atores.

No tempo do **grande ator** seria impossível dirigir uma peça da maneira atual. Atores e atrizes como Zaconi, Duse, Ellen Terry, Sarah Bernhardt, tinham suas idéias pessoais sobre as peças que interpretavam e nunca visavam ao conjunto. É impossível realizar espetáculos onde o «astron ou a <estrela» pretendam brilhar sozinhos.

Por isso, a representação dos atores deverá obedecer a uma só direção, que determine as várias fases da interpretação.

Ao diretor compete regular as evoluções em cena, bem como as cenas de maior importância, as palavras, os gestos, e enfim, a representação dos intérpretes deverá seguir orientação única. É claro que na interpretação de cada um, entra a sua personalidade, mas a idéia principal deve estar subordinada à encenação.

A direção deve orientar de maneira inteligente, aconselhando, explicando claramente as intenções do autor. Não se deve esquecer que a representação dos atores é o elemento que irá demonstrar ao público toda a peça em suas mínimas intenções.

Houve tempo em que o público ia ao teatro para ver um Novelli, um Irving, uma Bartet, uma Melato. Depois ia para apreciar as concepções de Reinhardt, de Tairov, de Meyerhold ou de Simonson e, muitas vezes, o drama era apenas um pretexto para o espetáculo. Não se pode negar a influência que esses diretores exerceram sobre o teatro de hoje, mas apenas trocaram umas convenções (as dos atores) por outras convenções (as suas, dos diretores). Hoje, porém, o teatro, não que diz respeito à encenação,

## TEATRO E SUA TECNICA

está mais equilibrado; os atores ficam dentro dos limites da encenação e o texto é a base do espetáculo.

A representação dos atores baseia-se na peça e deve ser orientada pelo diretor, tendo como ponto de partida o estudo da peça, como vimos no capítulo anterior.

Os estilos de representação, as várias modalidades interpretativas, precisam ser estabelecidas para todo o conjunto de intérpretes; tragédia ou farsa, drama expressionista ou poético serão transmitidos pela representação dos atores, através do seu corpo e fala, que deverão estar bem treinados para esse fim.

O trabalho do comediante é fator que garante a maior parte do bom êxito da encenação e necessita de especial cuidado.

Não é possível ao diretor trabalhar com atores sem vocação ou inexperientes e apresentar bom trabalho. Por essa razão o intérprete deverá trazer para os ensaios os seus papéis estudados e uma técnica já desenvolvida.

### III CENARIO

O primeiro passo para conquista de um bom cenário é entregá-lo a um só cenarista, a fim de se obter unidade no conjunto.

Antigamente adaptava-se o cenário à peça; depois, foi o contrário, isto é, a peça era adaptada ao cenário e, por fim, surgiram os primeiros movimentos da cenografia, construída para determinada peça. Vemos hoje fotografias de cenas do Hamlet de Craig, das Walquírias de Appia, do realismo dos Meiningen ou do expressionismo de Piscatore.

Nessa ocasião, os cenógrafos apareceram em posição de destaque, colocando-se à frente dos outros elementos. Surgiram então reações contra os cenaristas, ficando os palcos

nús, com Meyerhold e Copeau, duas tendências diversas no teatro.

Hoje, a cenografia parece ter encontrado seu verdadeiro lugar como ilustração do texto. A direção escolhe em conjunto com o cenógrafo, o projeto cenográfico, procurando fazer com que a cenografia seja uma consequência do estudo da peça.

O cenarista deve saber interpretar a peça plasticamente, transmitindo o ambiente criado pelo autor, na parte visual do espetáculo. Através dos planos, cores e volumes, o cenário forma o quadro onde irá se desenrolar o drama.

A cenografia dependerá da escola e do estilo da peça, procurando ilustrar a época e o país onde se desenrola a ação. Se a peça é clássica ou medieval, poética ou romântica, terá cenografia de acordo, estilizada ou realista, pois cada época a possui diversa.

Muitas vezes com pequenos **apliques** e uma simples rotunda é possível ao cenógrafo criar ambientes dramáticos de rara beleza.

Geralmente para melhor estudo cenográfico, após os esboços, é feita uma maquete do cenário, tal e qual será na realidade. Assim o diretor e os atores poderão conhecer previamente o ambiente pictórico da peça.

O diretor deve conhecer as várias maneiras de concepção cenográfica para poder indicar ao cenógrafo os elementos indispensáveis para a elaboração do projeto.

O cenário é elemento de grande valor para a arte dramática, porém, não deve ultrapassar os limites da obra, mas sim ilustrá-la convenientemente.

A execução do projeto terá que passar por várias fases de construção: pintura, acabamento e instalação no palco.

Quando dos ensaios gerais, os cenários deverão estar prontos como tudo o mais na encenação.

## VI INDUMENTARIA

As diversas reformas sofridas pelo cenário foram acompanhadas de perto pela indumentária. Antes do século XIX, no tempo de Clairon, havia por certo roupas magníficas mas que nada significavam quanto à época em que a peça se desenvolvia. Os personagens de uma tragédia grega eram vestidos ao gosto do dia em que era representada a peça. Assim, Electra, Athalie, eram damas vestidas à moda do século XVII e Cordélia, Othelo, Lear, Macbeth, Hamlet, foram elegantes figuras de 1650 ou 1810 e ao mesmo tempo viam-se em cena pessoas de categoria social pobre com diamantes nas orelhas ou anéis de pedras preciosas nos dedos.

Não havia preocupação de escolher a vestimenta do personagem de acordo com a época, o caráter da obra e as linhas do cenário.

Aos poucos, Clairon e Lekain, dois grandes atores, juntamente com Garrick, ator inglês, passaram a representar peças com roupas a caráter, e desde então, a indumentária tornou-se elemento substancial da encenação.

Começou a preocupação de conseguir-se um conjunto agradável à vista e ao mesmo tempo que representasse a verdade. Com o decorrer do tempo o cuidado com a indumentária foi se aperfeiçoando, e, se muitas vezes a indumentária é estilizada, sempre estará baseada na verdade.

Grandes auxiliares da indumentária foram as artes plásticas e depois a fotografia. Por intermédio delas poder-se-ia estudar e analisar as cores ou linhas dos costumes de cada época.

Para as peças de grande elenco é de enorme importância o desenho dos figurinos e o resultado visual do conjunto.

O costume ou figurino frequentemente dá o caráter do personagem. É um engano pensar que nas peças contempo

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

râneas ele não exerce influência, pois nelas o figurino é essencial para o perfeito conhecimento do indivíduo.

É necessário conseguir perfeita unidade nos vários figurinos da peça, não provocando um contraste forte entre as cores ou estilos, sem que a peça o exija.

As cores e tipos dos tecidos para uma peça de Shakespear e são diferentes dos empregados em uma peça de Ibsen, por exemplo.

Indumentária é o que veste a peça, isto é, dá-lhe colorido e a situa na época em que se passa a ação. Deve-se, portanto, confiar seu desenho ao cenógrafo ou a um figurinista que possua seus conhecimentos da arte teatral.

### V ILUMINAÇÃO

A iluminação, no teatro, é outro elemento de importância. É ela que cria o mundo de cores e sonhos ou claro escuros que tanto ajudam a criar beleza e ambiente para a ação.

A iluminação tem papel relevante no teatro. Há relativamente bem pouco tempo era a cena iluminada por velas; depois veio a fase em que se usavam bicos de gás (graças ao descobrimento de Philippe Lebon, um dos que auxiliaram a criar a iluminação moderna). E com o gás já se podia conseguir ora mais ora menos luz, criar ambiente noturnos ou diurnos.

Mas o maior progresso da iluminação se deu com o descobrimento da luz elétrica. Sucederam-se grandes reformas na encenação, colocando à disposição do diretor grande variedade de aparelhos que forneciam as mais variadas projeções de cores e volumes de luz, dando ao cenário valores no vos e à figura do ator aspectos até então desconhecidos.

É a luz que dá intensidade ou abranda as partes do palco onde se representa. Geralmente a iluminação é dirigida pa

## TEATRO E SUA TECNICA

ra dar realce aos atores e é focalizada nas cenas principais.

O maior valor da iluminação é o ambiente psicológico que cria, atraindo o espectador.

Ao diretor cabe a distribuição dos refletores e a determinação das áreas que deverão atingir no palco, devendo estudar previamente as colocações e as mutações de luz.

A luz não deve apenas iluminar o palco, mas sim criar um ambiente próprio para a representação.

Como o cenário e a indumentária, a iluminação é feita de acordo com o estilo e o gênero da peça.

A técnica da iluminação é um capítulo difícil na formação do diretor, por isso daremos à parte no último capítulo, mas com estudo e prática é possível atingir um alto nível, desde que o diretor conheça o valor das cores e tenha noções de artes plásticas, a fim de criar ambientes que facilitarão a encenação da peça na sua parte de iluminação.

Com o recurso das luzes é possível conseguir uma graduação do crepúsculo à aurora, bem como o céu claro ou escuro ou projetar sobre o palco a luz do sol ou da lua. Usa-se também o jogo de raios luminosos ou sombras, dando ao corpo do ator mais variação e mais vida.

## VI ADERÊÇOS

Como adereços de cena temos: mobiliário e objetos ou acessórios que a peça requer. O mobiliário acompanha de perto o estilo e o gênero da indumentária e do cenário. Caracteriza uma época, principalmente em ambientes fechados.

Conforme a peça, pode-se usar muitos ou poucos móveis. Nas peças de Molière, em geral, três ou quatro móveis são suficientes, ao passo que em peças de autor Néo realista, o mobiliário é excessivo.

Embora o estilo dos móveis esteja a cargo do cenógrafo

## *OSMAR RODRIGUES CRUZ*

deve obedecer à supervisão do diretor para que sua concepção da peça não seja traída.

Os objetos ou acessórios são complementos do mobiliário ou da indumentária e também sofrem influência do estilo e gênero da peça.

Faz-se distinção entre os acessórios necessários à representação e os necessários aos atores. Uma lista deve ser organizada logo após as primeiras leituras da peça, para de terminar a utilização dos acessórios.

A fim de garantir perfeito desenvolvimento do espetáculo, o diretor coloca mobiliário e acessórios sob os cuidados do contra-regra, bem como a relação das músicas e dos momentos em que devem ser executadas, quando houver fundo musical.

O espetáculo deve se desenvolver com unidade; direção, cenário, indumentária, iluminação e adereços devem constituir um só corpo.

## **VII PESSOAL TÉCNICO**

Além do cenógrafo, do figurinista, do eletricitista e do contra-regra, o diretor, para obter perfeita encenação, necessita do seguinte pessoal técnico: um assistente que prepare o indispensável aos ensaios e ao espetáculo; dois contra-regras para dar as entradas em cena, um de cada lado do palco; maquinistas para a montagem dos cenários; costureira para confeccionar os costumes; cabeleireiro e maquilador, quando os atores não souberem maquilar-se.

Este pessoal contribui para a boa execução da encenação. Qualquer falha de um deles acarreta a quebra de unidade, tão importante para a realização de um bom espetáculo.

## **TEATRO E SUA TÉCNICA**

### **VIII TEXTO**

O texto é o elemento principal da encenação, pois existe realmente quando nele é baseada e dele se faz intérprete.

« É o autor um artista que cria os caracteres, inventa situações, forma o diálogo natural e literário e coloca seus personagens presos a uma ação rápida, lógica e interessante», e escreveu Emile Fabre.

O diretor deve conhecer além dos princípios que regem a elaboração de uma obra dramática, as qualidades de cada autor, pois este concebeu sua obra baseado na sua imaginação, dentro de certas normas da poética dramática.

Toda peça divide-se em atos e cenas. Os atos, geralmente, são divisões feitas para melhor poder o autor nos mostrar o choque entre os personagens; quando ele possui grandes qualidades literárias, esses choques aparecem nas cenas que compõem os atos.

Cada ato ou cena possui o que chamamos golpe de cena, isto é, cenas importantes; todavia esses golpes não devem se repetir muito a fim de criar uma certa lógica na sequência dos fatos.

Toda peça gira em torno de um tema e tomando o ponto de partida é que o diretor fará a análise.

O tema ou intriga, bem desenvolvido, constitui o principal atrativo do espetáculo, e as situações apresentadas, umas após outras, despertam o interesse do público, mantendo a representação.

A peça possui seu ritmo próprio que está intimamente ligado à composição dos caracteres e aos choques entre eles. Esse ritmo verbal, que é transmitido pelo diálogo, existe também na composição plástica, vista através da representação dos atores.

Uma peça de teatro está sempre sujeita à mecânica da composição, cujas leis são invioláveis. A relação entre os personagens e o desenvolvimento da história, através do diálogo, é uma síntese difícil de ser conseguida; para tanto teríamos que procurar, com a máxima atenção, todas as intenções que o autor colocou nas falas e, muitas vezes, nas entrelinhas.

Um escritor, comentando o teatro de Tchecov, dizia que todas as intenções e pensamentos do autor, com relação ao tema da obra, estavam entre uma fala e outra e, raras vezes, na boca dos personagens.

A situação dramática, que é o choque entre os personagens, ora se apresenta forte e intensa, ora branda e calma, mas uma situação dramática sempre é resultado do trabalho do autor com os tipos criados por ele.

Para a encenação de uma peça, que é trabalho do diretor, deve-se ver quais os personagens e as cenas principais e depois procurar esclarecer todas as dúvidas acerca da ação da peça e colocar os personagens como tipos humanos que estivessem conosco (e o diretor acaba mesmo, por fim, vivendo constantemente com esses personagens).

A classificação da peça quanto à época, gênero e estilo deve ser a preocupação inicial de quem irá encená-la. Uma farsa medieval exige um tratamento diverso de um drama de O'Neill. Entre suas características formais há diferenças enormes, que o diretor tem obrigação de conhecer. A capacidade literária do diretor deve ser suficiente para analisar a obra escrita e transportá-la para o palco.

Sucintamente, vimos os elementos que constituem a encenação. Como esperamos ter deixado transparecer, é a encenação que dá vida e forma ao texto dramático e para sua execução exige-se pessoa com largos conhecimentos.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

A encenação, **mise en scène** dos franceses ou **regia** dos italianos, levou muito para firmar-se como parte da arte teatral. A encenação não transforma a peça de teatro, mas procura-lhe dar forma física e plástica, para que o público sintam e compreenda a sua mensagem.

Os grandes reformadores da encenação, na época em que está ainda estava sendo redescoberta, procuraram atribuir-lhe importância maior do que na verdade possuía.

A boa encenação, não aparece no espetáculo, mas o público sente e compreende a obra, sem saber que, para compreendê-la, foi necessária uma perfeita encenação.

Hoje, após as várias experiências por que passou, a encenação está no seu ponto exato como realizadora cênica do texto dramático, interpretando fielmente as idéias nele contidas.

É inadmissível que um diretor crie momentos dramáticos e marcações inexistentes na obra literária; tudo deve ter como ponto de partida o texto. Grandes marcações ou golpes de **cena** são feitos quando a psicologia dos personagens e as situações permitem. Devemos, porém, ter sempre em mente que o teatro quando é feito simplesmente, traz melhores resultados do que quando se procura criar o que não tem razão de ser.

A encenação, como vimos, recorre a todas as artes: pintura, música, escultura e, muitas vezes, às artes menores que trazem ao teatro sua colaboração por meio da direção.

Acima, vemos que a encenação é uma arte coletiva e exige para sua realização disciplina, organização, bom senso e, acima de tudo, cultura; aquele que a ela se dedica deve deixar a arte servir-se de sua pessoa e nunca procurar deturpá-la, com ingênuas pretensões de artesão.

## IX VOCABULÁRIO

Vamos relacionar um pequeno glossário de termos ligados à encenação:

**Protagonista Papel** principal de uma peça.

**Antagonista** Personagem que contracena com o protagonista.

**Caixa** Conjunto de todo o palco, compreendendo cena, varandas, camarins, e outras dependências como porão ou quarto do aderecista ou maquinista.

**Palco** Parte da caixa onde se desenrola a representação  
2 件

**Proscênio** Parte do palco que vai da boca de cena até o poço da orquestra.

**Bôca de cena** Quadro onde se desenrola a ação da peça, formado pela **bambolina e reguladores**.

**Ribalta** Luzes que estão na parte inferior do proscênio e que iluminam a cena de baixo para cima, não sendo vistas pelo público.

**Gambiarra** Fileira de luzes iguais às da ribalta, suspensas no alto da cena.

**Urdimento** Parte superior do palco, junto ao teto, formada por uma grade de madeira onde se faz todo o movimento de subida e descida dos cenários.

**Varanda** Balcão que toma a extensão das paredes da caixa; serve para amarrar e levantar os cenários.

**Bastidores** Parte do palco onde os atores e contrarregistas permanecem para entrar em cena.

**Rompimento** Cenário formado pelos bastidores ligados pela bambolina.

**Bastidor** Perna que desce à esquerda e à direita da cena ou, às vezes, ao centro.

## TEATRO E SUA TECNICA

Bambolina Faixa que liga os bastidores na parte superior, para evitar o rompimento da cena.

Bambolina regra A que fica atrás do pano de boca.

Trainel Cenário montado sobre armação de sarrafos.

Gabinete Cenário que representa o interior de uma sala

.

Cena aberta Cenas de ambiente aberto, ou melhor, jardins, campos etc.

Projetores Aparelhos que produzem focos para iluminar partes da cena.

Mutação Mudança rápida de cenário.

Roteiro Lista organizada pelo contra regra para os objetos de cena, pelo maquinista para as mutações e pelo electricista, também para as mutações de luz.

Praticável Estrado em cena para a formação de planos ou cenas múltiplas.

Baixa Parte inferior da cena.

Alta Parte superior da cena.

Média Centro da cena.

Direita Direita do espectador.

Esquerda Esquerda do espectador.

Passar Movimento que o ator faz ao tomar nova posição em cena.

Planta baixa Mapa indicando as partes que o cenário irá ocupar no palco.

Marcação Evolução dos personagens em cena, previamente elaborada pelo diretor, de acordo com o texto.

Ensaio de mesa Leitura feita pelos atores com a finalidade de conhecer os valores literários da peça.

**Ensaio** de pé Movimentação dos personagens na cena e m seus devidos lugares, com passagens dadas pelo diretor.

## ***OSMAR RODRIGUES CRUZ***

**Ensaio** geral Último ensaio que se faz da peça, com todos os pormenores, como se fosse o espetáculo.

**Contracenar Ouvir** o companheiro de cena, enquanto este está falando, e permanecer representando.

**Gelatina** Folhas de cores que se colocam na frente dos projetores, para colorir a cena.

**Rotunda** Pano de fundo e lateral que circunda toda a cena em forma de meio círculo (quando o material é firme temos o Ciclorama).

# ILUMINAÇÃO CENICA

## I PARTE

### A EVOLUÇÃO

Seria muito difícil apresentar um estudo completo sobre a iluminação de uma peça. É matéria essencialmente prática e que exige exemplos práticos para ser compreendida.

Cabe ao diretor preparar o plano de iluminação, mas sua execução e montagem requer técnicos especializados.

A iluminação do palco requer bom senso, sensibilidade, conhecimento rudimentar do valor das cores e noções de artes plásticas.

São requisitos exigidos do diretor, iluminador da peça ou a pessoa que planeja a iluminação da cena e não do que executa ou monta a aparelhagem técnico elétrica. Este último pode ser apenas um eletricista especializado em teatro.

A técnica da iluminação é relativamente nova, pois, nasceu com a luz elétrica. Antes as velas e depois os bicos de gás mantinham a cena iluminada fracamente, e tinham o inconveniente de conservar o palco sempre no mesmo grau de claridade.

No século XVI, quando surgiram os teatros em recintos fechados, surgiu também a necessidade de iluminar a cena com luz artificial.

No teatro grego e romano, as representações eram realizadas ao ar livre, durante o dia. Em seus teatros imensos, só mente à luz do sol poder-se-ia realizar os festivais dramáticos, porquanto seria impossível realizá-los com a iluminação

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

da época. Mesmo durante o esplendor do teatro grego e romano, com sua maquinaria complicadíssima, seus autores e atores magníficos não era conhecida a iluminação artificial da cena.

Chegando à idade média, o teatro conheceu nova vida, tendo recuperado o lugar que, finda a época grego romana, havia perdido. Na idade média, como na época clássica, os espetáculos eram realizados ao ar livre e os mistérios e farças eram representados, nas portas das igrejas os primeiros, e os segundos em tablados armados em praça pública.

Quando o teatro passou a ter um local próprio para os espetáculos surgiu a iluminação artificial, pois, as salas fechadas não tinham luz suficiente para que o público apreciasse o desenrolar das cenas.

O palco e a sala da época, acima referida, tinham uma construção toda especial, e na ribalta é que se colocavam as velas de cena, protegidas, na parte visível pelo público, por uma pá de metal; e podemos imaginar, antes da representação, o acendedor da cena, acendendo uma a uma as velas, para o início do espetáculo e, muitas vezes, a fumaça causada pela combustão, provocando tosse nas damas colocadas no proscênio que, na época, continha os camarotes no bres.

Depois das velas de cera, já no início do século XVIII, vieram as velas de sebo, mais resistentes e que demoravam mais para se extinguir. Somente quase um século depois surgiram as lâmpadas a óleo que, de modo geral, trouxeram para a iluminação do palco uma época deveras importante. E assim desapareceram as velas da cena. Porém as lâmpadas a óleo duraram até meados de 1820, quando a iluminação a bico de gás trouxe ao palco nova fisionomia. Essa nova maneira de clarear a cena trouxe luminosidade até então desconhecida e era possível dar ao ambiente cênico maior ou menor in

## **TEATRO E SUA TECNICA**

tensidade de luz, podendo se, então, diferenciar o dia e a noite.

Todavia, com o gás os perigos de incêndio eram grandes e mesmo o calor na sala e no palco tornava as representações, nos dias mais quentes, insuportáveis. Surge, então, a iluminação elétrica já nas últimas décadas do século anterior.

Os benefícios que trouxe para o teatro a luz elétrica são realmente notáveis. É claro que inicialmente apenas uma ou duas qualidades de lâmpadas eram utilizadas, e mesmo os teatros não possuíam os quadros elétricos de hoje. Com o decorrer do tempo a aparelhagem elétrica foi se aperfeiçoando e o número de circuitos dentro de uma aparelhagem especial foi se desenvolvendo, bem como a indústria de refletores e lâmpadas, resultando no que hoje podemos ver e utilizar.

Lâmpadas, refletores, tangões, panelões, renques de luz e projetores fornecem à encenação o mundo de cores e ambientes, para melhor compreensão psicológica e estética da peça.

Nosso objetivo não é explicar a iluminação do palco em sua parte técnica, isto é, enumerar tipos de lâmpadas e refletores, ou sua voltagem, nem quantos «watts» são necessários para o funcionamento de um refletor ou de um quadro de luz, nem como conseguir maior ou menor intensidade de luz. Estes pontos poderão ser esclarecidos por um bom electricista ou pelo próprio electricista do teatro onde pretendemos montar a peça. Veremos, isto sim, a importância da luz na atmosfera cênica, quais seus benefícios e utilidades.

### **II PARTE**

#### **ANALISE TEÓRICA**

A iluminação da cena tem importância substancial na encenação de qualquer peça. Podemos deixar uma peça sem

iluminação própria, todavia, sua estrutura perde muito de seu valor.

Dividimos a iluminação em geral e específica.

**Iluminação geral** é aquela para a qual não existem normas próprias nem exige estudos pré-determinados das cenas da peça. É a iluminação que estamos acostumados a ver nos palcos de teatro de comédia, geralmente chamados de boulevard. Não existe a preocupação de dar à peça ambientes característicos, salientando uma ou outra passagem do texto. Na iluminação geral o palco é iluminado inteiramente, com todas as luzes da ribalta, dos refletores, das gambiarras, etc., permanecendo durante a representação toda um único ambiente de luz.

Não quer dizer que este gênero de iluminação seja pobre, às vezes o é, quando o diretor não possui imaginação, ou três vezes a própria peça não exige mais.

A iluminação específica é um pouco mais complexa; própria de determinadas peças e é feita exclusivamente para dar uma certa característica ao texto e criar ambiente psicológico para o espectador. Suas principais características são : a) quantidade, b) cor, c) distribuição.

a) Entendemos por quantidade a intensidade com que o palco é iluminado. É necessário controlar o número de refletores e lâmpadas usadas para a iluminação, pois não é possível dar a uma cena que se passa no campo, durante o dia de sol, uma iluminação fraca, com cores escuras. Cada ambiente tem sua quantidade própria de luz. Outro ponto é a quantidade de cores usadas, que deve ser comedida para não provocar confusão no espectador, ao invés de lhe dar prazer. Não podemos também criar inúmeras mutações, dando à peça aquilo que ela não exige.

Devemos nos preocupar sempre com a quantidade de luz sob o ponto de vista teatral e não em relação à vida real. A

## **TEATRO E SUA TECNICA**

quantidade de luz que colocamos em um ambiente às escuras, se a peça pede escuridão completa não será nula; precisamos iluminar esta cena com luz colorida de azul escuro ou roxo. Nunca poderíamos deixar a cena às escuras, pois, o espectador não veria nada do que se passasse no palco.

Para o público a quantidade de luz age como estímulo ou provoca fadiga. Age como estímulo, quando o espectador se interessa pela peça, devido à quantidade bem dosada de luzes e cores usadas com discrição. Provoca a fadiga quando o espectador, pela intensidade de luz, fere os olhos ou quando a falta de luz cansa a vista, causando não só fadiga visual mas também corporal.

O modo de encarar a cena é uma das qualidades da iluminação, no que se refere à quantidade. Pode suceder que o ambiente criado pelo diálogo não dê ao público o valor exato da idéia contida no texto, mas se a iluminação realçar a cena e os atores principais, o espectador sentir-se-á mais preso à peça, porque a compreenderá melhor.

b) A cor é um fator importante e uma das principais propriedades da iluminação. É a cor que distingue os vários elementos da cena. Para quem pretende estudar a iluminação cênica é necessário o conhecimento das cores e sua teoria, bem como seu valor e simbolismo. Veremos rapidamente alguns desses pontos.

A luz do sol, como sabemos, é branca. A falta de luz solar, temos praticamente o negro. Mas um fator interessante é que a luz branca não é simples; é composta de sete cores, das quais as principais são: amarelo, vermelho e azul, sendo que a composição dessas cores entre si, gera outras cores. Decompondo a luz branca por um prisma, ela nos dá as seguintes cores: vermelho, vermelho alaranjado, alaranjado, amarelo alaranjado, amarelo, amarelo esverdeado, verde amarelado, verde, verde azul, azul celeste, branco, violeta, azul

violeta. Estas cores sofrem alteração para mais ou menos quando aumentamos a luz branca ou a diminuimos, A cor diminui à medida que a luz aumenta.

As cores que mencionamos dão, em composição uma com as outras, vários matizes que formam as cores complementares. Vejamos um exemplo da mistura de cores

Vermelho + violeta = púrpura.

Vermelho + azul anil = rosa profundo.

Vermelho + azul celeste = rosa pálido.

Vermelho + verde azul = branco.

Vermelho + verde = amarelo pálido

Vermelho + amarelo verde = amarelo ouro.

Vermelho + amarelo = alaranjado.

A mistura de uma dessas cores com as demais dá outros tons que poderão ser escolhidos e pesquisados, conforme a necessidade e o gosto de cada um.

Quanto ao simbolismo das cores simples (como o branco significando candura, pureza, paz, e o preto, a morte, o luto e a tristeza), não nos parece muito lógico aplicado ao teatro. O verde, que simbolicamente significa esperança, muitas vezes é utilizado em teatro para uma cena trágica, onde somente reina o pessimismo. Pode o simbolismo dar certo quando usado no palco, mas não é obrigatório. O bom gosto é que nos deve guiar.

Vimos superficialmente o valor e a qualidade das cores que mais tarde poremos em uso. Queremos deixar claro que o importante é o uso inteligente das cores nas suas variadas formas de composição, dando um natural destaque ao ator e à cena em geral, não provocando no espectador a sensação de que está diante de uma porta de tinturaria.

c) Distribuição A distribuição das luzes na cena é outro fator que exige discernimento e cálculo. Não pode

## TEATRO E SUA TECNICA

mos exagerar ou restringir sua distribuição, tanto no que se refere ao número de projetores ou às várias cores usadas. Para a distribuição das luzes exige-se perfeito conhecimento da evolução dos atores, sua indumentária, do cenário e, principalmente do valor de cada cena e sua significação no conteúdo da peça: boa distribuição de focos permite ao público apreciar a encenação, na sua parte pictórica, em todos os detalhes. Verificamos que uma distribuição equilibrada de luzes forma um quadro harmônico e verossímil.

Ao colocar os focos em cena, teremos que iluminar primeiro os atores e não os cenários; estes são iluminados apenas quando a encenação o exige e, em geral, a distribuição dos refletores é feita do alto, justamente para não provocar sombras prejudiciais.

A marcação das luzes deve obedecer à atmosfera psicológica da peça, a fim de preparar o espectador; as mutações devem amparar-se em uma certa lógica. Não devemos deixar o público saber que existe uma certa orientação na iluminação; ela deve parecer espontânea.

A distribuição dos refletores, portanto, obedecerá ao estudo prévio do texto para a encenação e o uso das cores deve ser analisado com carinho e, acima de tudo, com bom gosto, deixando de lado tudo o que for supérfluo.

**Funções** da iluminação À quantidade, à cor e à distribuição, podemos juntar as funções, em número de seis, da iluminação cênica.

1 Visibilidade É de suma importância para a pessoa que pretende iluminar a cena, preocupar-se com a visibilidade em relação ao público. Todos os objetos de cena, atores, sua fisionomia e gestos, têm que aparecer clara e precisamente aos olhos do público. Para tanto é mister que esses elementos estejam em perfeito equilíbrio em cena, não se admitindo que a área de representação de determinada cena esteja sem luz. Todas as fases da evolução dos atores devem re

ceber iluminação conveniente, usando se, muitas vezes, para melhor visibilidade, apagar o resto do palco, o que dá maior realce à área em que a representação está se desenvolvendo. Assim, a boa visibilidade depende muito da distribuição feita das luzes.

O público não deve jamais cansar a vista por exagero ou por falta de luz, o que se consegue graças ao equilíbrio da quantidade de luz usada.

2 Realce **das** formas Ator e objetos de cena apenas com a iluminação geral não criam ambiente próprio para a peça. Por isso usa se a iluminação específica, procurando realçar os contornos dos objetos ou dos atores. O uso dos refletores então é indicado, com grandes vantagens. São os focos bem dirigidos que salientam as formas dos elementos da cena e o contraste conseguido dá maior dimensão às formas e projeta os aos olhos dos espectadores, criando uma sensação de suprema beleza plástica e emocional. Veremos adiante que a base do realce das formas é o claro escuro.

3 Claro escuro A iluminação torna visíveis os elementos cênicos, mas existe uma parte que não sofre influência da luz: a parte escura da cena. A luz realça os objetos aproximados do espectador, o que não acontece com os outros que permanecem no escuro. É esse claro escuro que permite ao espectador tomar conhecimento das formas, dos elementos e das distâncias entre eles.

E o claro escuro, ou melhor, a luz e a sombra, que faz sobressair uma figura da outra, mas é preciso cuidado no uso do claro escuro quando empregamos cores, a fim de não desvirtuarmos a cor primitiva dos cenários, das vestimentas e mesmo da maquiagem dos atores. O claro escuro é a base de uma boa iluminação cênica; a força psicológica que procuramos dar a determinadas situações é obtida frequentemente com sombras e luzes, tornando o ambiente propício ao interesse crescente do espectador.

## TEATRO E SUA TECNICA

4 Convenção Toda arte possui suas convenções e a iluminação não constitui exceção, pois pretende dar ao público a idéia de que certas formas iluminatórias representam algo.

Em cenas que representam aspectos da natureza, empregam-se certas convenções de iluminação para dar a ilusão de luar, sol ou entardecer.

Todavia, deve-se ter bastante cuidado no uso dessas convenções para não cair no ridículo, devido a excesso ou falta de uma equilibrada distribuição e emprego de cores.

A noite em cena, por exemplo, nunca deve aparecer ao espectador como a noite da natureza, pois é forçoso que o público veja o que se passa. A dosagem da quantidade de luz dá a ilusão de que aquilo que ele vê é uma noite sem qualquer luz artificial.

5 Composição As várias formas que o quadro cênico toma em suas diversas fases constituem a composição cênica. Para completar essa composição temos a iluminação. As várias cores, distribuição, quantidade e perfeito funcionamento das mudanças de luz, completam pictoricamente o quadro cênico, dando-lhe a beleza plástica que tanto influi na compreensão do texto.

6 Luz psicológica A última e importante função da iluminação é seu efeito psicológico. A cor e o claro e o escuro são as bases para se produzir uma luz que exerça influência junto ao espectador, criando o clima psicológico pretendido. O emprego das luzes como fator psicológico e, hoje em dia, plenamente aceito e todo o clima cênico deve-se quase que exclusivamente ao equilíbrio da iluminação e à dosagem com que aplicamos o claro escuro, embora a cor seja outro fator de importância para o perfeito ambiente da representação.

A luz psicológica cria o clima próprio à cena, acompanhando de perto o ritmo da representação (todos os elemen

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

tos da encenação devem, pois, estar conjugados). A iluminação é também intérprete do texto; devendo, para tanto, ser lógica e coerente, a fim de impressionar o espectador.

Torna-se perigoso o excesso, pois, é muito fácil impressionar o público com efeitos luminosos que em nada se relacionam com o texto e a representação. Encontramos então os exageros dos inexperientes, que julgam ser a luz psicológica o acender e apagar de focos ou o colorido acentuado de determinadas cenas.

É importante para se obter ambiente psicológico que a luz seja elemento ligado à representação e que os efeitos produzidos estejam intimamente relacionados com a ação da peça. Havendo unidade de tom, quer quanto à quantidade, como à cor e à distribuição, haverá o clima próprio para as representações no que diz respeito à iluminação cênica.

### III PARTE

#### **ANÁLISE PRÁTICA**

Vista, em síntese, a teoria da iluminação cênica, vejamos agora seu emprego prático. É necessário não entender por prática o uso do material elétrico do teatro ou suas características e funcionamento, parte que, aliás, é muito bem desenvolvida nos manuais técnicos do assunto, sendo mais pertinente ao electricista chefe de um teatro. Para o diretor ou assistente que prepara o plano de iluminação não é necessário o conhecimento artesanal da aparelhagem elétrica. Porém, conhecer os aparelhos existentes e suas aplicações já pode interessar, razão por que faremos no final do capítulo um panorama geral sobre focos e aparelhos de luz.

Tivemos oportunidade de verificar, na parte de análise teórica, que existe a iluminação geral e a específica.

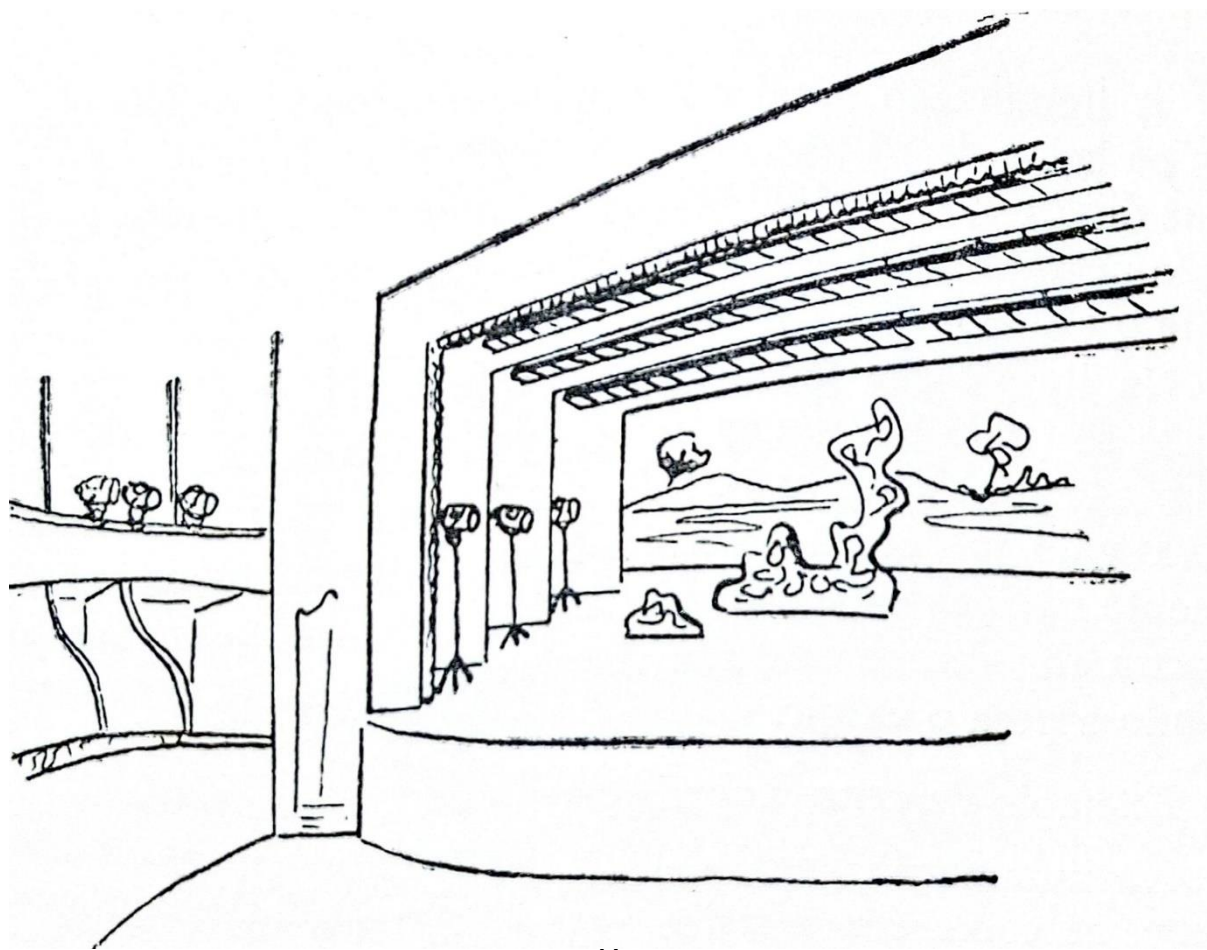
## TEATRO E SUA TECNICA

Quando montarmos um plano de luz para uma peça em que a iluminação é geral, quase nenhum trabalho de preparação é necessário. Apenas devemos dar ao eletricista do teatro informações sobre a quantidade e as espécies de luz a ser usada.

Inicialmente, vemos se a cena é aberta ou fechada, sendo a aberta quando a peça se passa em um campo, jardim, etc. , ou se o cenário é sintético a cena também será praticamente aberta.

Na cena aberta, as partes laterais dão passagem para os bastidores e nesse caso, além das luzes da ribalta e das gambiarras, podemos utilizar luzes laterais, no primeiro, segundo ou terceiro planos da cena.

Exemplo de cena aberta:



## OSMAR RODRIGUES CRUZ

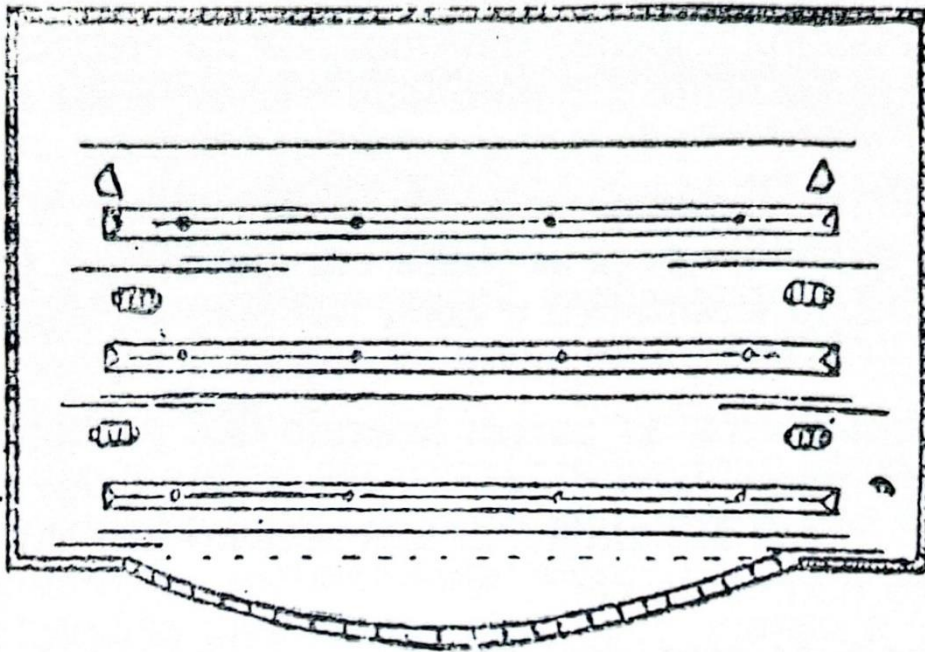


Fig. 2

A iluminação geral em cena aberta pode provir de todos os lados do palco. Não deixaremos, entretanto, de usar a luz direta dos focos ou refletores, mas não havendo modificação nesses, apagando os ou acendendo os, permanecerá durante o ato somente iluminação fixa.

Na iluminação geral em cena fechada, isto é, em que a ação se passa em um gabinete, podemos usar apenas a ribalta, as gambiarras e outros focos que estejam colocados na vara do proscênio, junto à boca de cena ou na platéia; somente não colocamos focos nas laterais, a não ser uma porta, para iluminar a entrada do personagem, ou em janelas, quando a peça o exigir.

Exemplo de cena fechada:

Na iluminação geral de cena aberta ou fechada a quantidade, as cores e a distribuição de luz se mantêm as mesmas. Estes elementos, depois de estabelecidos conforme o

## TEATRO E SUA TECNICA

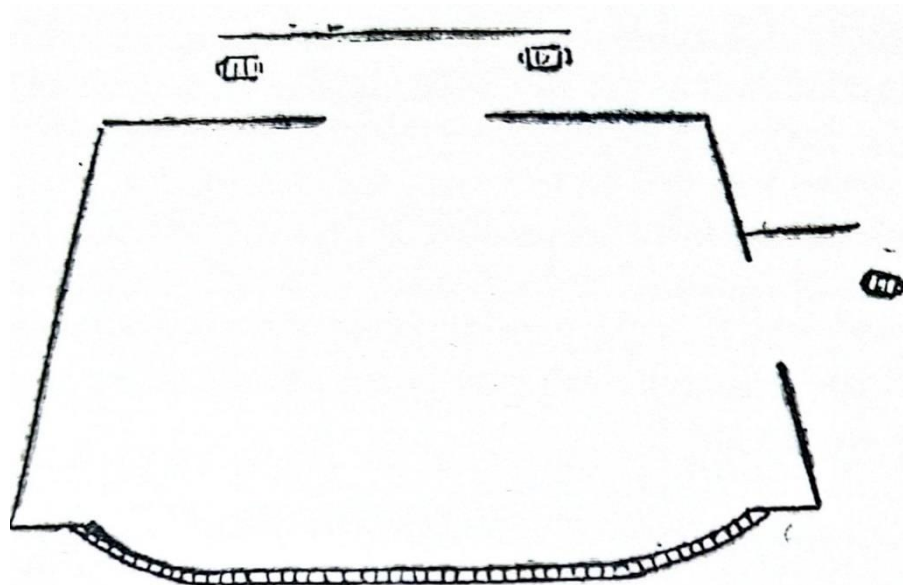


Fig. 3

gosto do diretor ou pessoa encarregada, mantêm se imutáveis durante o ato ou a peça toda.

O plano para a prática da iluminação específica é diferente. Vejamos:

**Roteiro** O roteiro deve ser feito de maneira a poder ser executado pelo assistente e pelo eletricista. Dá se um exemplar ao contra regra ou assistente de direção, outro ao eletricista para que, durante o espetáculo, tudo corra perfeitamente.

Seja a cena aberta ou fechada (ver figs. 2 e 3) há necessidade de um plano ou roteiro especificando os focos a serem utilizados, a quantidade de luz, de cores e sua distribuição; numeram se os focos para identifica-los na hora de serem utilizados. É importante colocar no roteiro o número da fala (todas as falas que exigem mutação de luz devem receber numeração), o número do foco ou focos que entram na mutação e

quando devem sair de funcionamento; assim, marcam se em ordem cronológica todas as mutações.

**Quantidade Deve** figurar no roteiro a ser executado pelo eletricista, a intensidade de luz a ser usada, se essa luz terá sempre a mesma quantidade de força ou se necessitará de ser usada em resistência (a queda que sofre o foco lentamente).

Para elaborarmos um roteiro de iluminação específica, verificamos a quantidade de material a ser utilizado, isto é, quantos focos, painéis, gambiarras, cada qual em seu respectivo lugar, serão usados no palco ou na platéia, como podemos ver na figura n. 4.

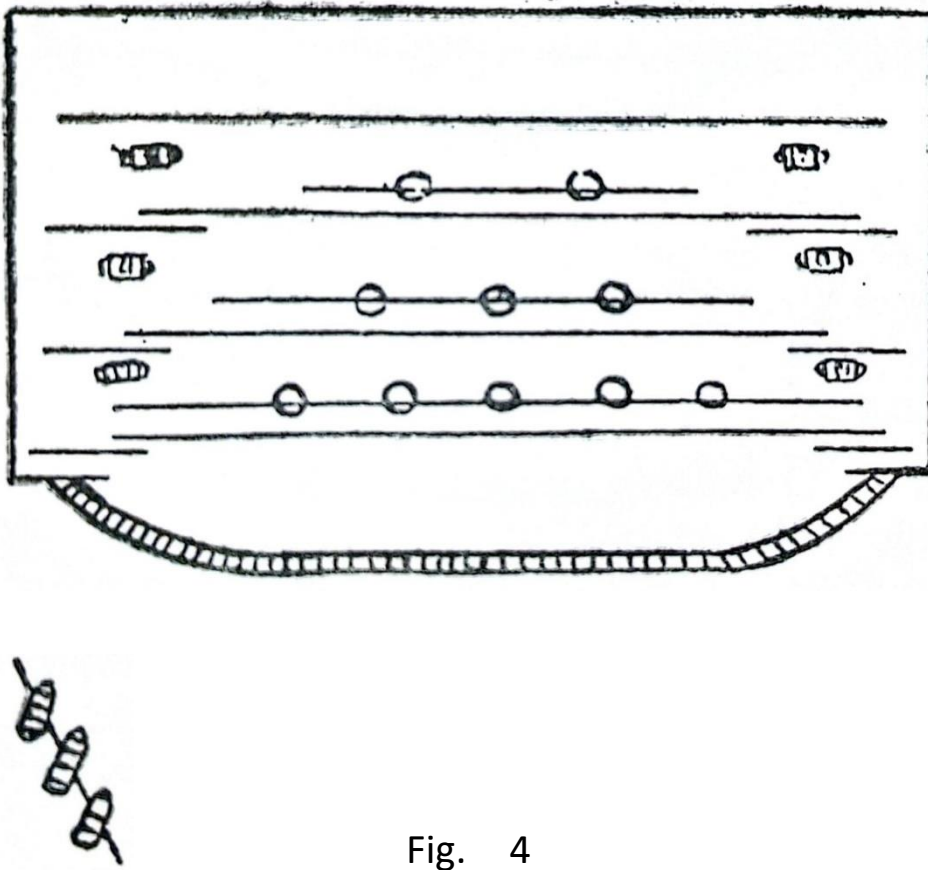


Fig. 4

Quando a cena for aberta (na fechada apenas não usaremos as laterais, mas somente no caso da fig. n. 3), em caso de iluminação específica, determinamos a quantidade de fo

## **TEATRO E SUA TECNICA**

cos e a intensidade de cada um durante a representação, quantas vezes são usados e quais as aberturas de boca (alargamento ou fechamento do diâmetro do foco).

No nosso exemplo, colocamos os refletores em vários setores do palco e da platéia, num total de 25 focos, além das gambiarras e da ribalta que poderão ou não ser utilizadas. Essa é a quantidade de material a ser utilizado. Quanto à intensidade e de luz, faremos sua dosagem de acordo com a peça.

Cor Estudamos anteriormente o valor das cores; veremos agora sua aplicação na cena.

As gelatinas (uma espécie de papel celofane) existem nas cores que vimos anteriormente. São colocadas à frente do foco luminoso e, quer esse foco dê ou não luz dirigida, o raio terá a cor de gelatina.

Fazemos um estudo das cores que poderão ser utilizadas, conforme os ambientes pretendidos, juntando, se for o caso, várias cores, a gosto do encenador.

É necessário observar os pontos seguintes:

1. ° ) Não prejudicar intencionalmente o cenário, modificando sua cor, a não ser que haja razão para tal procedimento.
2. ° ) Usar cores que não prejudiquem a maquiagem do ator.
3. ° ) Evitar de jogar umas cores contra outras, a fim de não alterar o resultado pictórico desejado.
4. ° ) Usar as cores modernamente, caso contrário a variação excessiva prejudicará a visão do público.
5. ° ) Utilizar nas gambiarras e ribalta luz neutra, sempre tendemos jogar com focos de várias cores, ou então procurar o tom geral das cores, isto é, se for noite, forçosamente as

luzes gerais serão azuis e roxas, com um ou outro foco amarelo

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

laranja para iluminar a cena em que a peça exige luz natural. Se não utilizarmos as gambiarras e a ribalta, os focos terão, no mínimo, que iluminar a cena toda com a cor azul. Trataremos desse ponto na distribuição.

**Distribuição** Na iluminação específica, a distribuição é parte importante no que se refere à sua prática e ao plano de iluminação. Para perfeita visibilidade e formação do quadro cênico a distribuição é básica.

Conforme podemos verificar na figura n.º 4, colocamos os focos cada qual em seu lugar: dentro do palco, nos bastidores, na vara mestra junto à bambolina mestra, na platéia, nas gambiarras do meio e fundo do palco, enfim, em todo lugar em que for necessária uma luz funcional.

Na ribalta estão colocadas as lâmpadas com coloração trêes ou quatro vezes básicas: vermelho, amarelo, azul e verde ou violeta. Geralmente a ribalta ilumina a fisionomia do ator, quando ele ultrapassa a boca, fornecendo luz de baixo para cima. É muito importante não deixar a ribalta iluminar além do necessário para não provocar sombra no rosto do ator. Hoje em dia a ribalta está sendo praticamente abolida, justamente por esse inconveniente.

Projetores de fora são os que estão colocados na sala de espetáculo e servem para iluminar o proscênio e o corpo do ator, de frente.

Projetores de palco são os colocados na vara, junto às bambolinas mestras ou nos reguladores e bastidores ou, ainda, nas gambiarras de 1.º, 2.º e 3.º planos. Servem para iluminar a cena toda.

Temos também os painéis que dão uma luz mais ampla, ao contrário dos refletores que dão luz dirigida e mais intensa.

Quando falamos em refletores incluímos os «spotlights»,

## TEATRO E SUA TECNICA

os mosquitos, enfim, todas as espécies de refletores de luz dirigida.

As gambiarras são fileiras de lâmpadas coloridas colocadas acima da cena, presas no urdimento do palco e colocadas umas atrás das outras para iluminação geral da cena.

Nota-se bem que toda a iluminação, geralmente, vem de cima, para não provocar sombras na cena e nos próprios atores e não devem atingir o cenário; mas há exceções e, às vezes, colocamos um ou mais painéis iluminando uma rotunda no fundo da cena, ao nível do chão. Para dar impressão do infinito, outras vezes, um projetor é colocado embaixo para de terminado efeito. Mas são exceções. No geral a iluminação, principalmente a dirigida, vem de cima para baixo.

Uma das qualidades principais da boa distribuição de luz

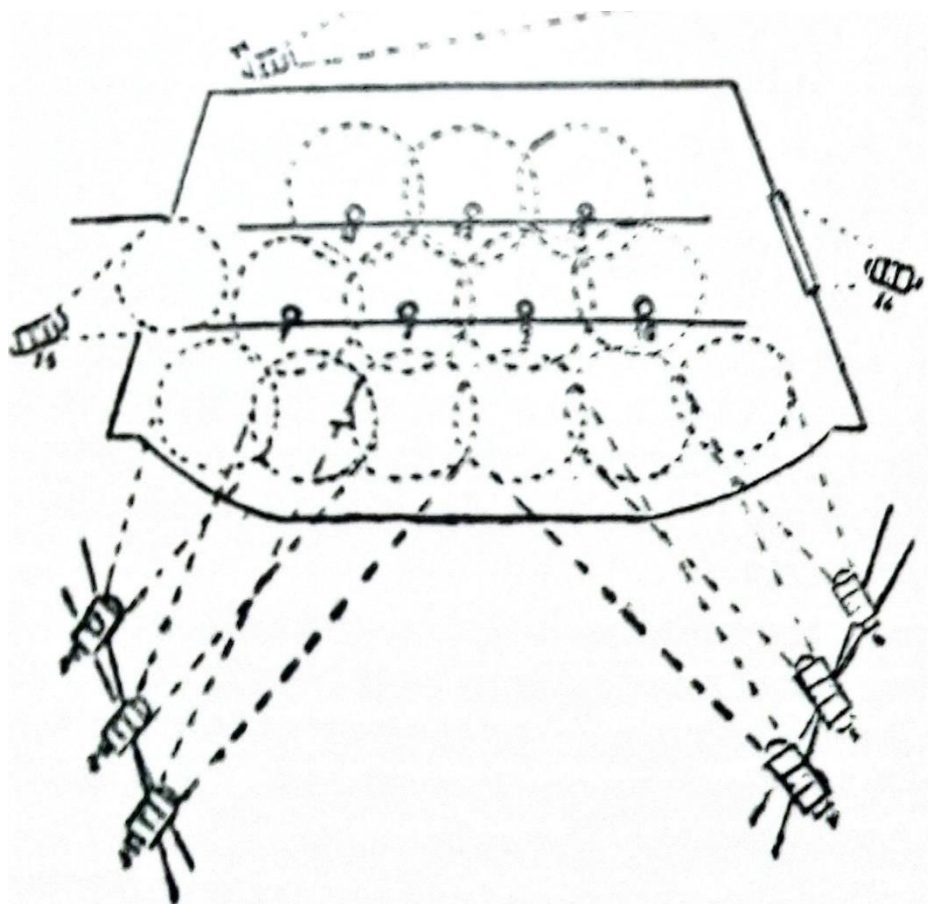


Fig. 5

## OSMAR RODRIGUES CRUZ

na cena é a composição perfeita entre os vários jatos de luz e os pontos em que caem na cena.

O espaço cênico deve todo ele ser iluminado e nenhum canto ou setor deve permanecer às escuras. Essa distribuição deve acompanhar de perto a evolução dos atores e as cenas de capital importância. Vejamos um exemplo na figura n.º 5, com menor número de focos.

Os focos 1, 2, 3, 4, 5, e 6 provêm da sala e iluminam a boca de cena. Conforme a peça e a cena, daremos a cor necessária e no desenrolar da ação fazemos a mutação que se fizer útil. Os focos 7, 8, 9 e 10 estão colocados na boca de cena, na parte interior e servem para iluminar o 1.º e 2.º planos.

Os focos 11, 12 e 13 iluminam o fundo da cena. O seu colorido e funcionamento devem acompanhar as necessidades do teatro. Os focos 14, 15 e 16 dirigem-se: o primeiro para a passagem do fundo que dá na cena pelo arco e serve para iluminar os atores quando entram; os focos 15 e 16 iluminam, um a porta e outro a janela, para dar melhor ambiente à atmosfera que se pretende criar com respeito às coisas fora de cena. As gabiolas e a ribalta permanecem com luz fraca.

Este é um exemplo simples de distribuição de luzes no palco. Existem várias maneiras de distribuir as luzes para iluminar uma cena dependendo da peça, do diretor, do estudo que fez da mesma e, também das possibilidades do palco e da instalação elétrica.

Podemos usar focos laterais, quando a cena for aberta ou empregar maior ou menor quantidade de refletores, mas tudo isso o deverá estar a cargo do executor, do seu bom senso, bom gosto e conhecimento do «mètier». Em teatro é fazendo e estudando que se aprende.

A distribuição varia conforme a cena é aberta ou fechada. Para cada uma o trabalho deve ser diferente.

Sintetizando, vemos que há duas espécies de luz: a fixa

## **TEATRO E SUA TÉCNICA**

e a variável. A fixa é composta pela ribalta e gambiarras, a variável pelos refletores dispostos pela cena e na sala. Tanto uma como outra são usadas em resistência, isto é, têm a qualidade de abrandar a intensidade da luz, conforme o caso. Figurando o anoitecer, dá-se o desaparecimento da luz aos poucos e no amanhecer dá-se justamente o contrário.

**Plano de iluminação** O plano de iluminação para de terminada peça exige conhecimento absoluto do texto.

Tanto para a iluminação específica como para a geral o trabalho deve ser orientado pelo diretor, que procura dar uma interpretação iluminatórias (se é que podemos usar essa denominação) sobre o texto.

Conhecidos roteiro, quantidade, cor e distribuição, faremos o plano geral da iluminação. Essa preparação será feita antes dos ensaios no palco, ao mesmo tempo em que é feita a marcação do texto e dos atores.

A primeira preocupação é iluminar a área onde se desenrolam as cenas da peça. Não podendo acompanhar com os focos os movimentos dos atores, iluminamos os setores onde se desenvolve a ação. Todos os elementos da iluminação estarão concentrados para dar uma função ilustrativa e psicológica à apresentação.

A colocação de cada refletor e sua distância da cena devem ser calculadas para saber exatamente a área que deve ocupar.

Na figura n.º 6, podemos observar a colocação dos focos de luzes em palco de grande dimensão.

Com uma aparelhagem assim é possível elaborar um plano de luz para a peça, onde cada cena ou movimento recebe a luz especialmente preparada, o que trará enormes benefícios ao espetáculo.

Já vimos que se usa na peça a iluminação para a formação do ambiente psicológico, para beleza visual e contorno

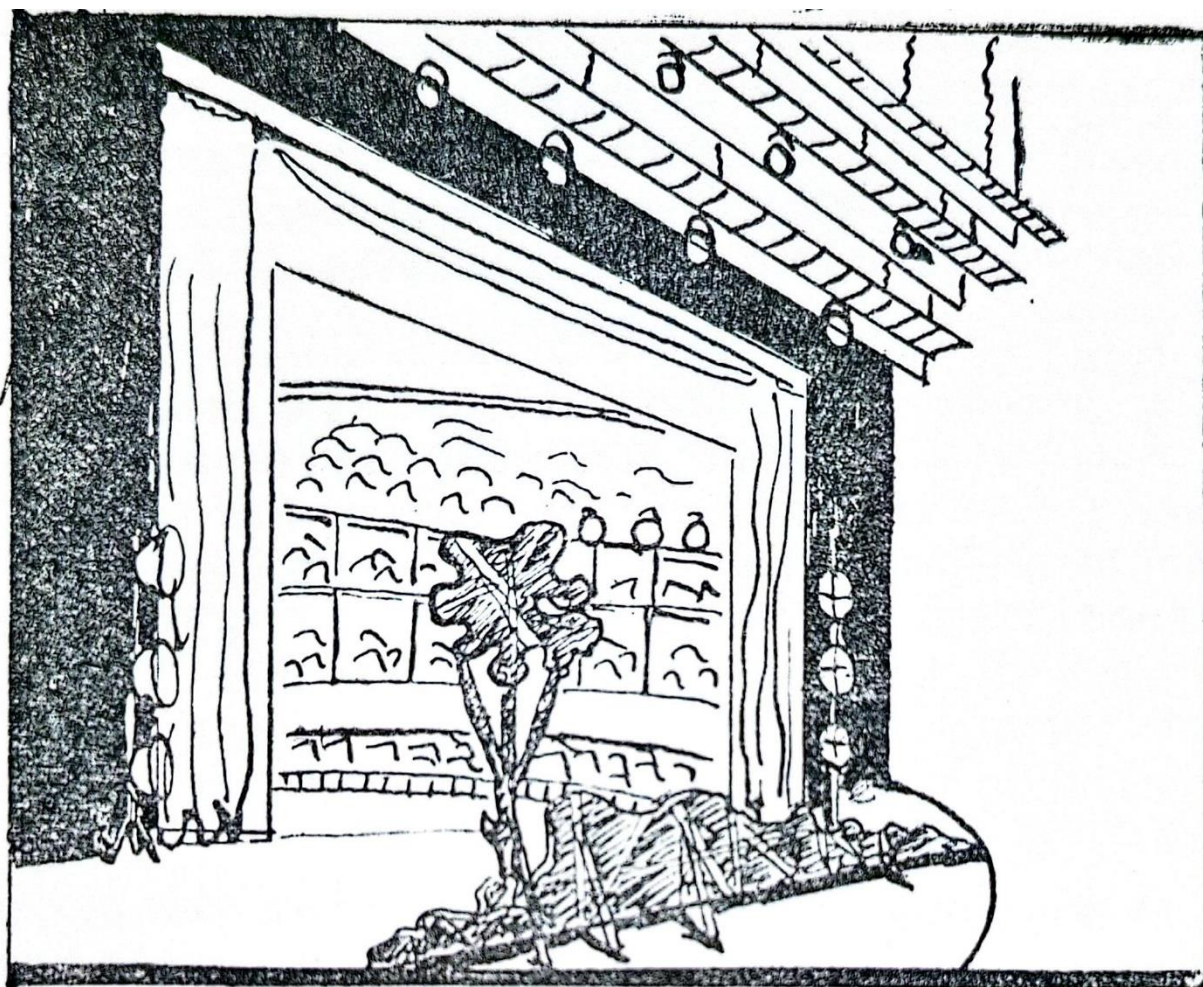


Fig. 6

das formas que compõem a cena. Para se conseguir uma técnica de iluminação no que diz respeito ao texto é necessário saber de que trata, quais as suas intenções. Numa cena alegre e jocosa tem se forçosamente que usar focos com cores claras e iluminar bem a cena; não há necessidade de se preocupar em dar à cena outro ambiente senão aquele que ela pede. Já numa tragédia a iluminação é outra, as luzes forçosamente terão que sofrer queda de quantidade, usam-se cores mais sóbrias e uma distribuição maior do que para a comédia, pois, as mudanças de luz numa tragédia são mais numerosas do que na comédia.

Para uma comédia pode-se muito bem usar a iluminação

## TEATRO E SUA TECNICA

geral, ao passo que a tragédia reclama a específica. Os focos têm que ser dirigidos aos principais locais que os atores e a marcação requerem.

Devemos pensar nas funções da luz ao elaborar o plano de iluminação. Na parte de análise teórica, vimos as várias funções que a luz tem sobre a cena. Passaremos à sua aplicação prática.

**Visibilidade** O principal objetivo da visibilidade é a iluminação de cena com relação ao espectador. Sua importância é grande como vimos na análise teórica. Damos a seguir um exemplo prático:

Na figura n.º 7, temos uma sala de estar com dois personagens conversando. Trata-se de um drama e a cena deve provocar um choque entre os personagens, criando tensão. Passando-se à noite, a cena não pode ser clara e, para criar ambiente, temos que iluminá-la com luz fraca e cores próprias. Usaremos as gambiarras e a ribalta em tons azul e roxo, bem fracos para não deixar às escuras os pontos onde não houver luz dos refletores e também para dar o tom geral da noite.

Na platéia, temos seis focos dos quais usaremos dois em azul e os outros quatro só serão utilizados nas outras cenas. Portanto, contamos com dois que serão focalizados: um na área da mesa e cadeiras e o outro sobre o sofá, locais onde mais se desenrola a movimentação.

Na vara da bambolina, junto à boca de cena, dos cinco focos existentes, usaremos dois azuis e um alaranjado. Um azul ilumina a área onde se encontra o ator de pé, no meio da cena, e o outro o sofá. O alaranjado focaliza a área onde se encontra o quebra-luz de pé, aceso; este foco deve estar bem aberto para iluminar boa área da cena, mas bem fraco em resistência.

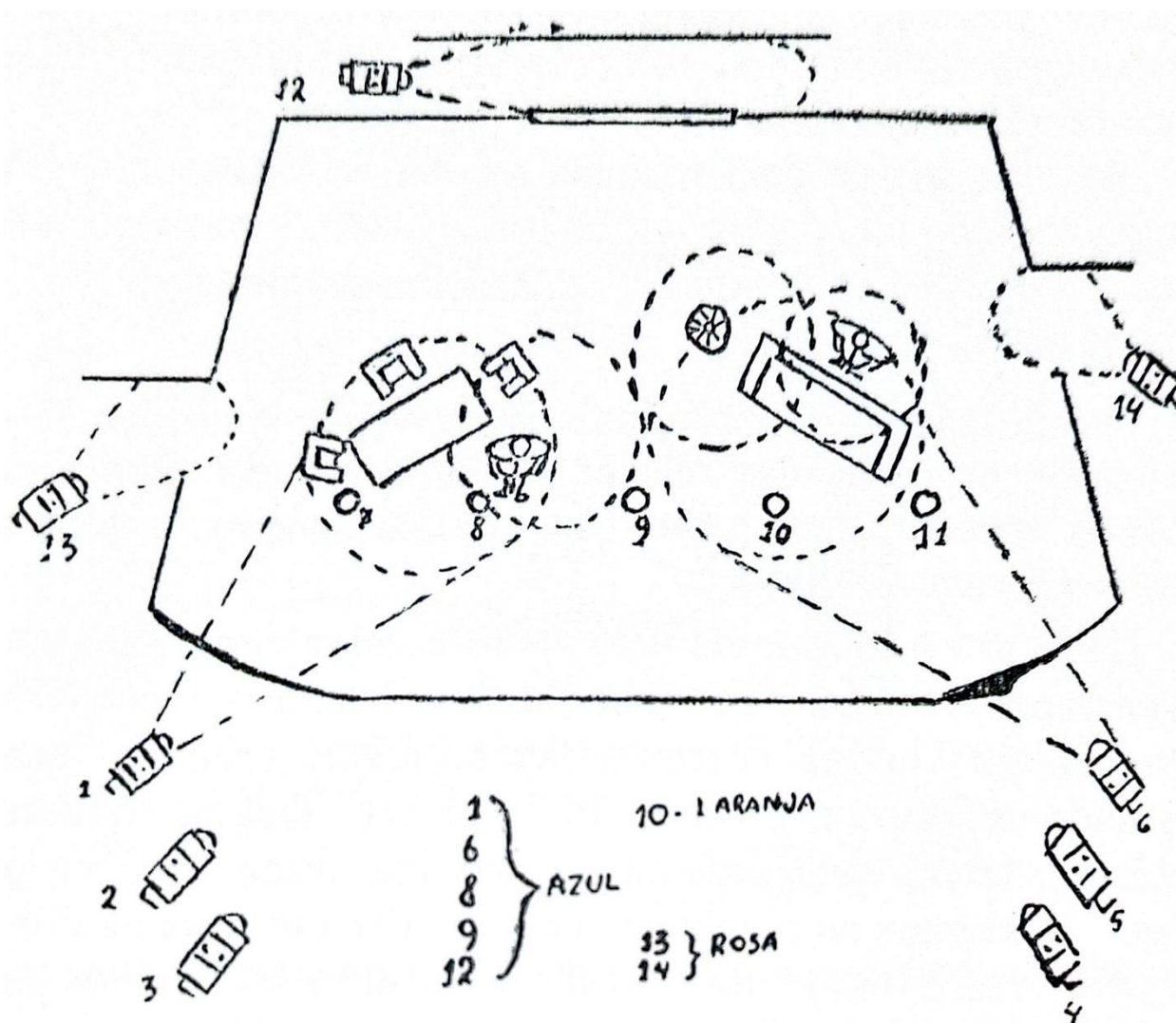


FIG. 7

Na janela do fundo usaremos, do lado esquerdo, um foco azul (em resistência) e outro ao lado direito, verde ou roxo, para diluir um pouco o azul e dar luz diferente daquela usada em cena.

**Nas portas:** luz amarela ou rosa claro para dar a impressão que nos outros cômodos, quando se abrem as portas, há claridade.

É esta, de maneira sintética, uma iluminação em ambiente escuro, mas que não deixa de ter boa visibilidade para o auditório. Em ambiente claro o processo é o mesmo, importante na distribuição racional dos focos e do uso das cores.

## TEATRO E SUA TÉCNICA

Toda a cena deverá estar iluminada de maneira que o público possa apreciar os menores detalhes sem esforço visual.

**Realce das formas e claro escuro Juntamos** estes dois pontos em um só, porque na prática eles se confundem.

O palco e a cena, logicamente, recebem luz frontal ou de cima porque a iluminação é feita para o público.

O ideal nas representações de quarenta anos atrás, era a iluminação total, sem sombra alguma. Hoje, porém, com a aparelhagem elétrica à disposição do encenador, produzem-se os mais variados efeitos.

Não é possível uma cena só com luz vinda de cima do palco e pelas laterais; é necessário termos luzes de frente para que o rosto do ator não permaneça na sombra.

Esse desencontro de posição de focos de iluminação projetados sobre os objetos e atores, iluminando-os de vários ângulos, irá realçar as formas e dar maior beleza ao quadro.

Devem ser evitadas as sombras inúteis e prejudiciais, o que se consegue impedindo que a iluminação venha de um só local.

Assim, um ator iluminado por um refletor de cima da primeira bambolina terá o rosto todo sombreado porque as sobrelanceiras obreiam os olhos, o nariz sombreia a boca e assim por diante. Será, portanto, necessário que outro foco de luz, vindo da plateia, portanto, mais baixo, ilumine as sombras do rosto.

Perguntamos: e as formas do rosto no primeiro caso não estavam realçadas e o claro escuro não existia? Sim, mas erradamente, por isso dissemos que devem ser abolidas as sombras inúteis e prejudiciais.

É o que pretendemos: uma iluminação racional e objetiva, sempre dentro das possibilidades.

Vejamos um exemplo prático na figura n.º 8.

OSMAR RODRIGUES CRUZ

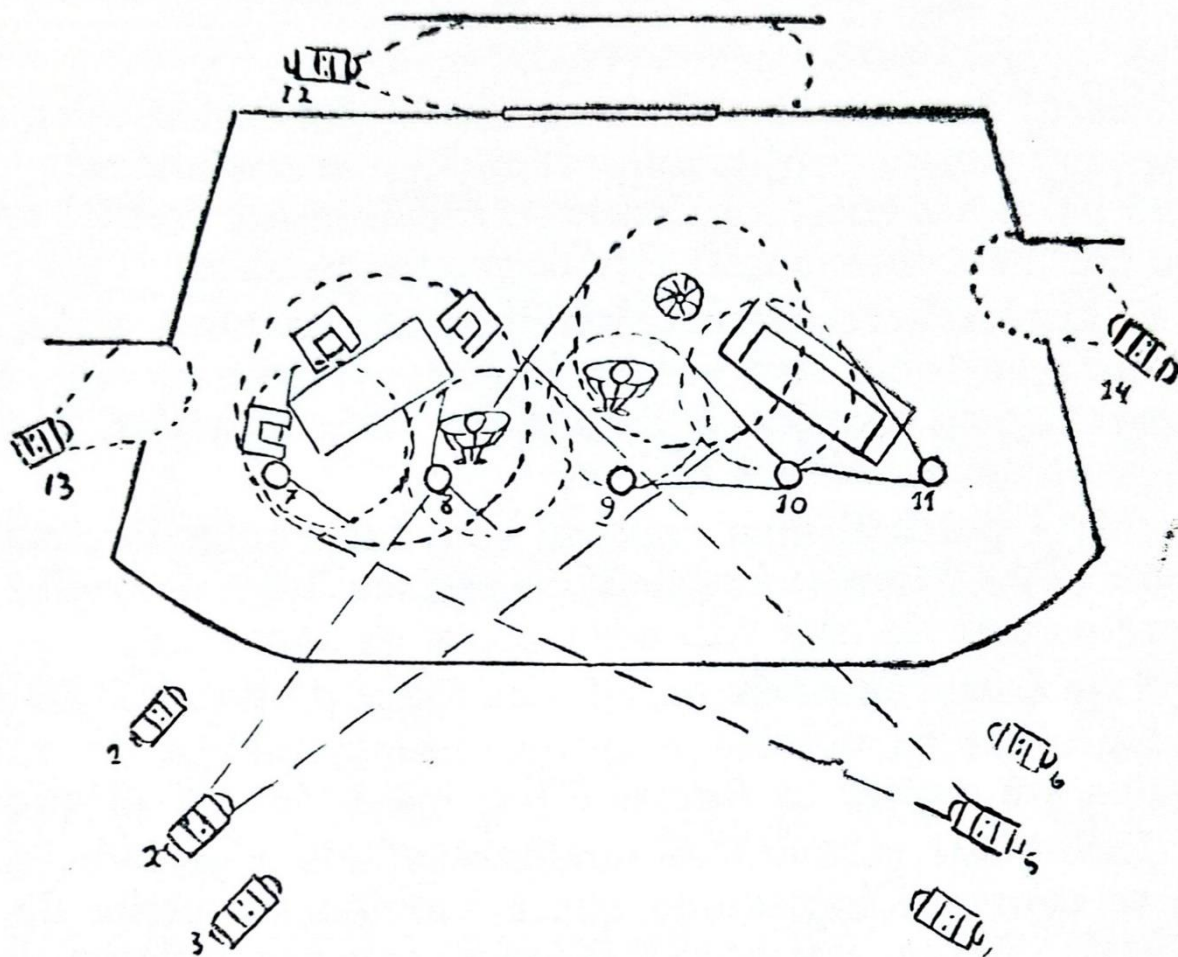


Fig. 8

Podemos verificar (e o caso é apenas relativo aos dois atores em cena) que os focos 5, 7 e 8 iluminam a área em que se encontra o ator A pela direita da platéia, pela esquerda no alto e no centro de cima; a iluminação vinda pelos lados e de cima, em diferentes posições também dá realce às formas do ator B, salientando toda a plástica de sua figura.

A questão do claro escuro pode ser verificada no mesmo exemplo da figura n.º 8. Antes, porém, vamos esclarecer alguns pontos. Como o realce das formas, o claro escuro é a modelagem da cena pela iluminação. As telas de Rembrandt,

## TEATRO E SUA TECNICA

que foi mestre no assunto, são ótimas para se conhecer o que é claro escuro.

É impossível realçar as figuras e objetos da cena com uma iluminação que apenas faz uma figura se destacar das outras.

Na figura n.º 8, se o refletor n.º 9 focalizasse um quebra-luz junto ao ator B, teríamos o seguinte, como podemos ver na figura n.º 9:

A luz do refletor 9 seria alaranjada, fraca. Entre o ambiente azul noturno da figura n.º 9, colocamos uma luz diferente na figura do ator B, e é fácil imaginar a penetração da

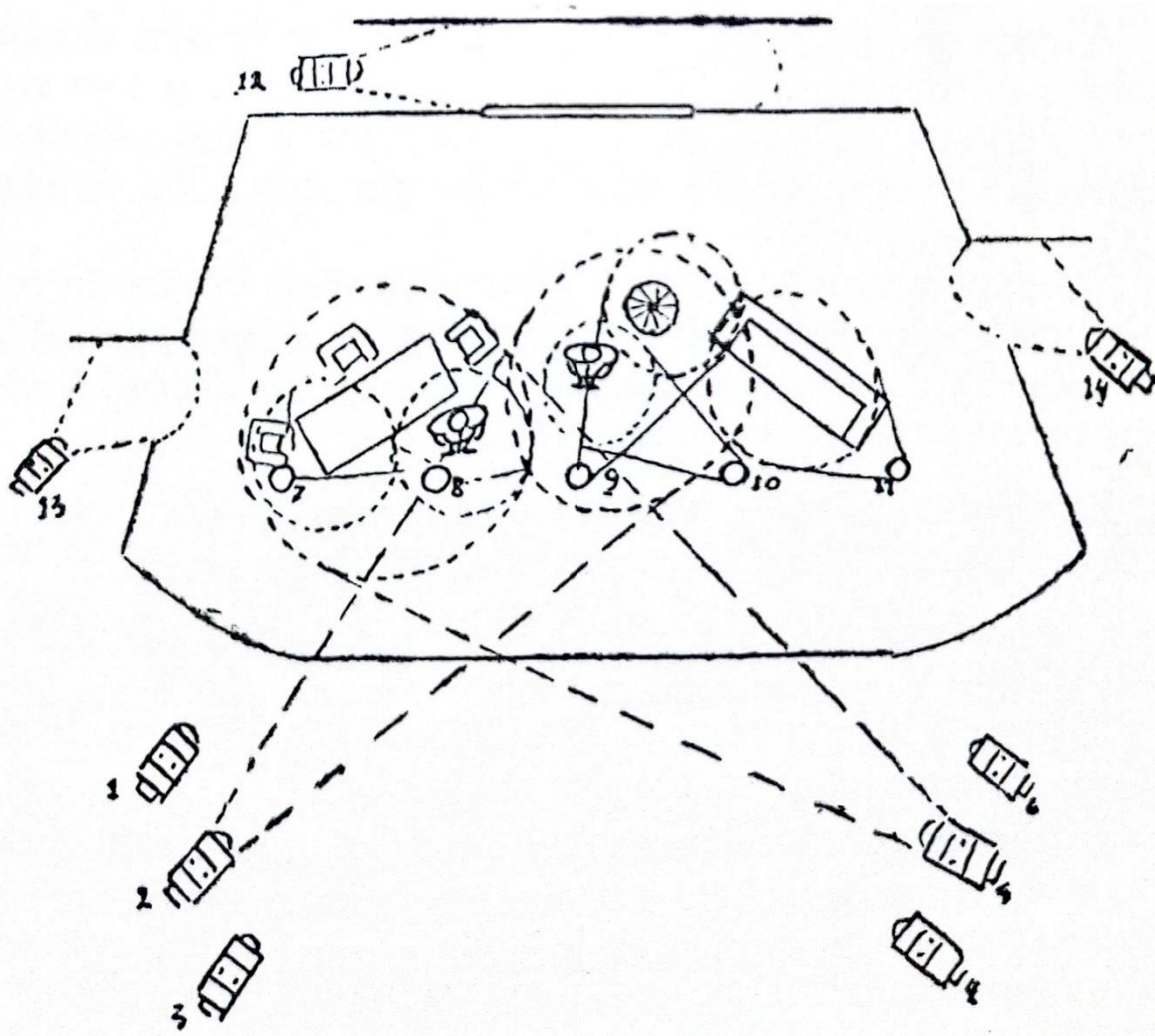


Fig. 9

cor alaranjada nos contornos dos objetos em volta do mesmo ator, realçando lhes as formas e, ao mesmo tempo, dando à cena o contraste do claro escuro colorido.

A obtenção do claro escuro se dá graças à imaginação do encenador e ao grau de conhecimentos pictóricos que possui.

**Convenção e composição** Estão incluídas na prática embora sejam pontos vistos quando estudamos a análise teórica.

O cuidado para que certas convenções aceitas a respeito de luz não ultrapassem os limites do bom senso, está relacionado com os conhecimentos e bom gosto do encenador.

A composição, como não poderia deixar de ser, depende também do encenador. O equilíbrio das cores, o uso consciente de cada refletor em função da peça e dos atores ou, melhor, do teatro, dão à iluminação um lugar de destaque na encenação.

Os exemplos vistos dão claramente uma noção de composição, como na figura n.º 9; onde uma luz alaranjada vai formar a o lado do azul um moneto pictórico agradável à vista e, ao mesmo tempo, valoriza o texto.

Luz psicológica Vimos na análise teórica a função da luz psicológica; veremos agora sua utilidade prática.

A luz psicológica é um complemento do texto e serve para aumentar o seu caráter sugestivo.

A quantidade, a cor e a distribuição são as bases de uma perfeita composição psicológica da luz.

Na figura n.º 10 os focos 2, 5, 7 e 11 são azuis, assim como a luz geral, para formar o ambiente noturno; a luz 9 é alaranjada porque junto ao ator B, existe um quebra luz aceso. O ambiente da cena é pois carregado de emoção, de acordo com o texto que imaginamos. Todavia entra em cena um ator

## TEATRO E SUA TECNICA

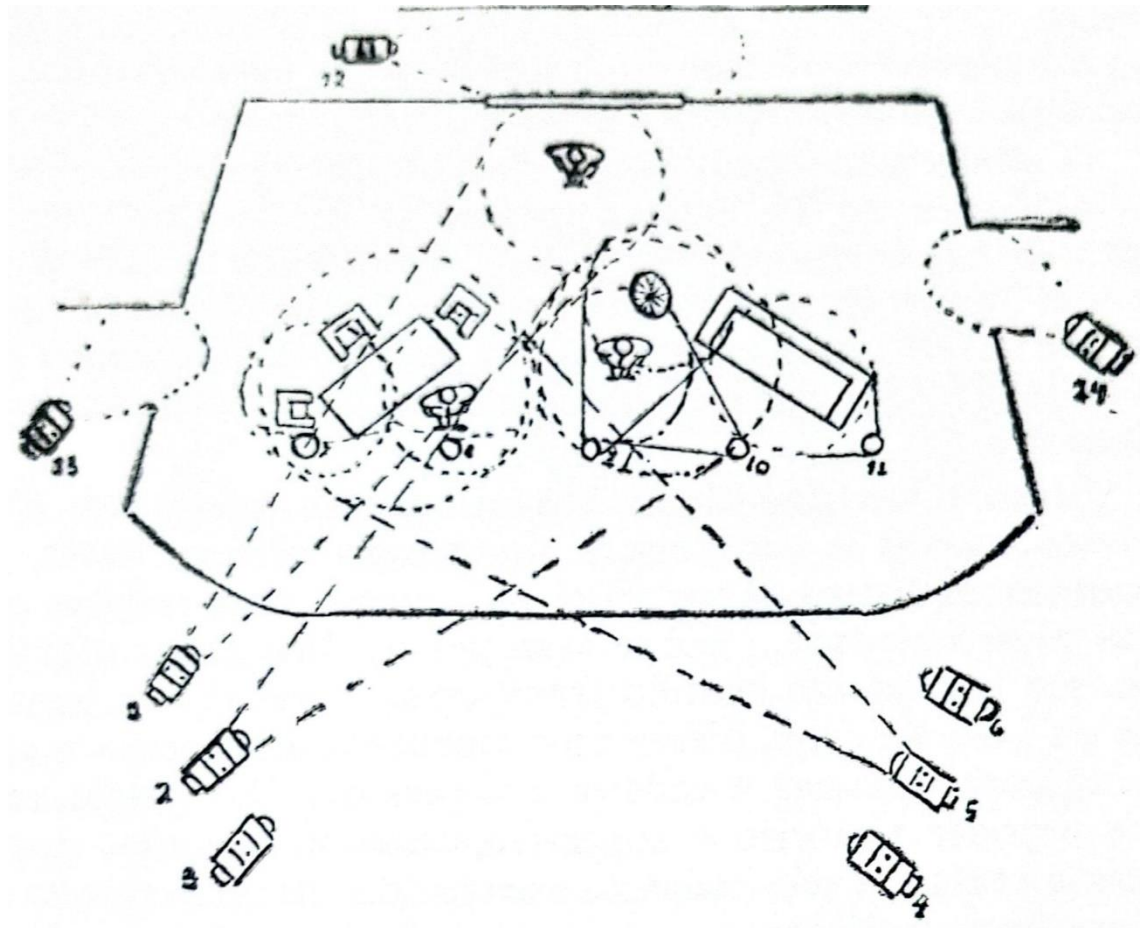


Fig. 10

que trará para a ação da peça o desfecho entre os dois personagens, dando-lhes uma notícia decisiva.

A sua entrada, pelo fundo, é iluminada pelo foco 1, com uma cor clara para contraste com o ambiente, o que, ao mesmo tempo, contribui para a expressão da representação, salientando o momento altamente decisivo na cena. O foco tem em sua razão de ser, porque, ao entrar o personagem abrindo a porta, entrará luz de fora, mas pelas costas; poderiam não acender o foco 1, mas para salientar a importância da entrada é que nós o fazemos.

Peças clássicas e contemporâneas podem e devem ser

iluminadas psicologicamente, mas depois de bem estudado o texto.

Não devemos abusar da sua prática para não prejudicar a ação da peça ao invés de ajuda-la.

O efeito psicológico da luz deve, como vimos no exemplo da figura n. 10, realçar as formas e o movimento do ator e de sua fisionomia, dar maior importância a certa parte da cena e provocar o contraste entre os outros objetos e parte da ação; enfim, deve criar ambiente próprio ao momento psicológico da peça, através dos métodos vistos nos capítulos anteriores.

Sobre a luz psicológica haveria muitos exemplos. Para vermos quanto é poderosa a iluminação cênica, basta colocarmos no centro de um palco às escuras, uma cadeira com uma pessoa sentada. Sobre essa pessoa dirigirmos um foco com luz branca, em sentido transversal, partindo da bambolina da boca de cena, dirigindo e fechando seu círculo o sufi ciente para iluminar a cadeira e a pessoa. Da platéia veremos o poder pictórico e sugestivo dessa iluminação, que ao mesmo tempo revela todas as partes que atinge, criando um momento psicológico, apesar de isolado de qualquer ação.

#### IV PARTE

### NOTAS TÉCNICAS

Vamos tecer alguns comentários sobre o valor da técnica da iluminação no teatro, para podermos situá-la na arte teatral e verificar sua importância.

1. No teatro a luz é a vida do espetáculo, estimulando a curiosidade do espectador. A iluminação pode variar durante o espetáculo, pois, são as nuances e a intensidade de cores que fazem a beleza da

## TEATRO E SUA TÉCNICA

iluminação e, para isso, há um quadro de luz, o de estão as chaves de controle dos focos.

2. A complexa aparelhagem elétrica colocada no palco e na platéia, forma o quadro de iluminação.

Existem as luzes fixas e as variáveis (cujos desenhos estão neste capítulo). As fixas são aquelas que, apesar de variarem na intensidade e nas cores, não sofrem modificações de lugar. São elas: ribalta e gambiarras. As luzes da ribalta (figura n. ° 11), são presas em toda a extensão do palco, e têm geralmente as cores branca, amarela, azul e vermelha. Essas cores variam conforme a intensidade de iluminação que se quer dar à cena. As gambiarras (figura n. ° 12) são fileiras de lâmpadas presas acima, na vara, que por sua vez está presa, por cordas, ao urdimento do palco. Cada gambiarra possui, como a ribalta, lâmpadas coloridas e com o mesmo jogo de iluminação, isto é, com um grau maior ou menor de intensidade (resistência), funcionando cada cor separadamente ou em conjunto. As luzes fixas geralmente não são vistas pelo espectador.

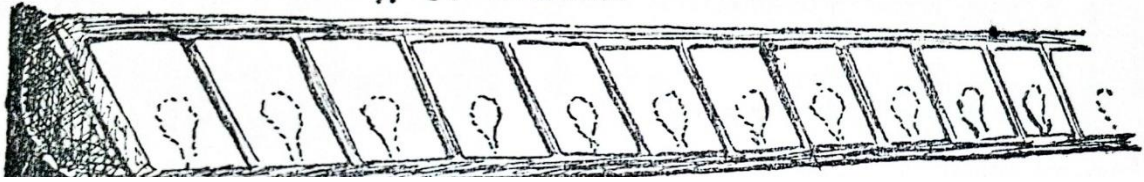
As luzes variáveis são aquelas que mudam de lugar conforme a necessidade da encenação. A sua relação é grande, porém, forneceremos as características dos principais aparelhos utilizados.

**Tangão** (figura n. ° 13) Linha de lâmpadas presas a uma caixa em sentido vertical, para fornecer luz pelos lados da cena.

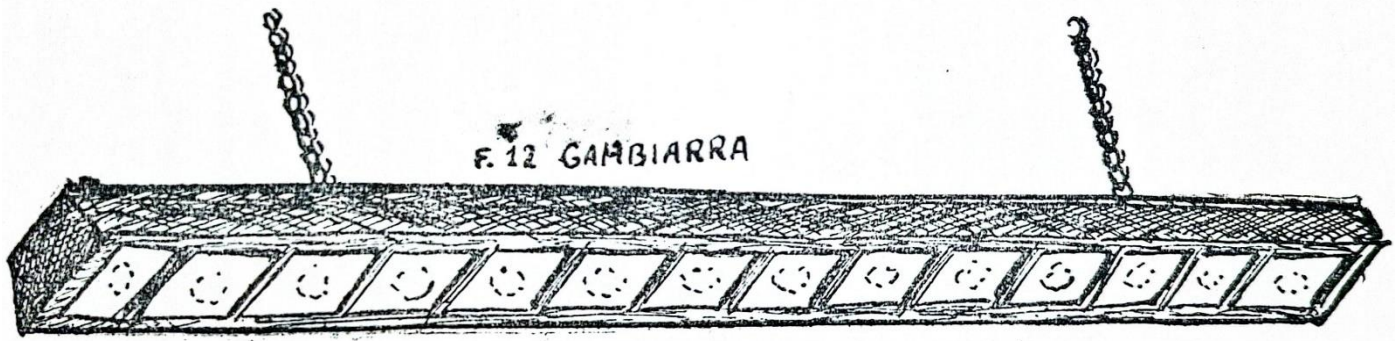
**Panelão** (figura n. ° 14) Caixa de luz com lâmpada de alta voltagem, que serve para iluminar as entradas, fundos de janelas e cenas abertas.

**Projetores e refletores** (figuras ns. 15 e 16) Focos de luz dirigida, de alta voltagem, que iluminam determinadas

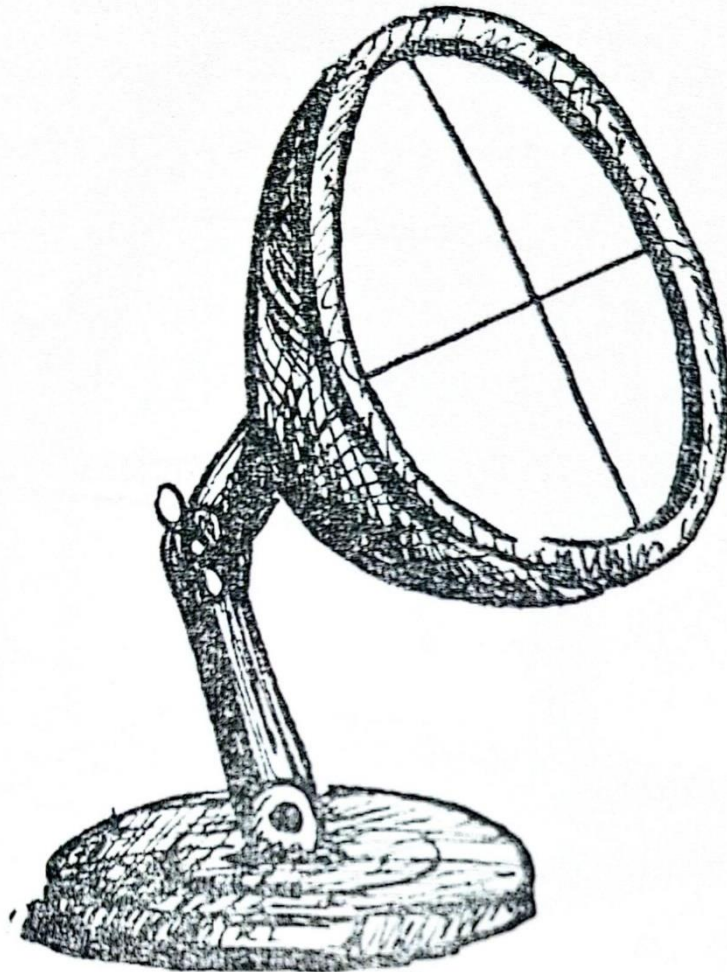
F. 11 RIBALTA



F. 12 GAMBIARRA



## TEATRO E SUA TECNICA



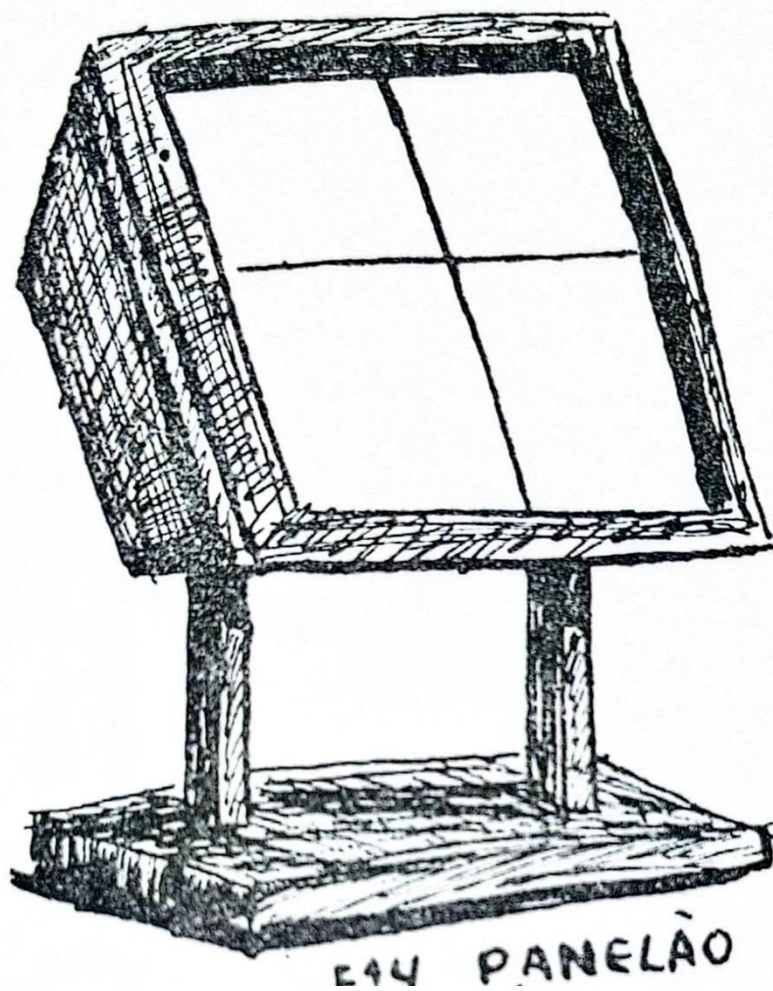
*E14 PANELAO*

áreas, permanecendo às escuras as outras partes do palco.

Mosquitos e «spotlights» (figura n. ° 16) Focos de luz di rigida, de menor intensidade que os refletores, mas com as m esmas propriedades, apesar de serem de tamanho menor.

Para aqueles que se interessarem mais pormenorizada mente pela parte elétrica da iluminação cênica, existe um livro muito bom de Frederick Benthon, «Stage Lighting Pitman», que fornec e amplo material para estudo.

Como este trabalho gira em torno da iluminação cênica e se u valor, não procuramos desenvolver essa parte esse

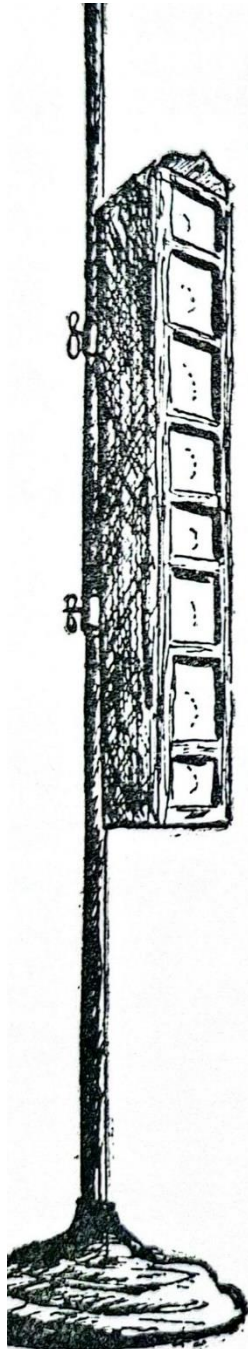


cialmente técnica e que exige conhecimento especializado de eletrônica.

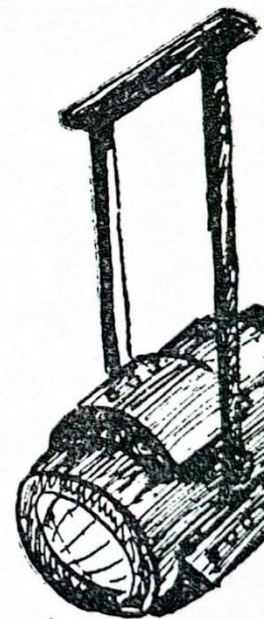
3. As luzes variáveis podem ser colocadas no palco ou na sala e a sua quantidade está relacionada com a aparelhagem existente no teatro.

As luzes do palco e da sala têm seu funcionamento em resistência, isto é, têm a propriedade de apagar ou acender lentamente; as luzes fixas também devem possuir esta qualidade.

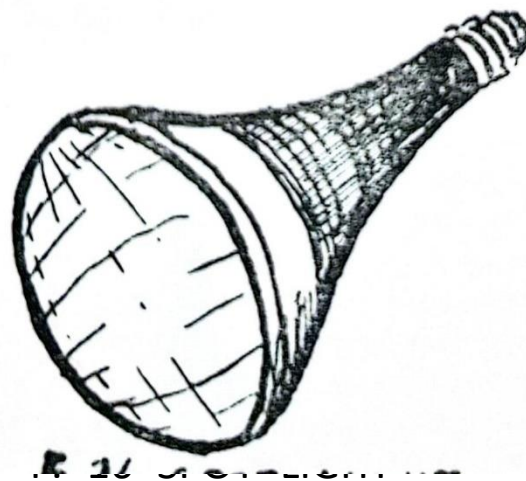
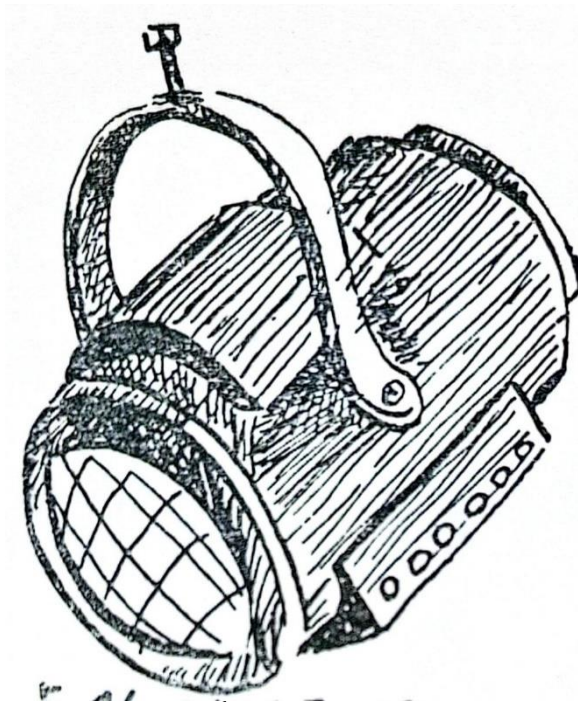
A resistência é elemento de grande eficiência para os efeitos luminosos e quase todas as mutações de luz se fazem por



F. 15 REFLETOR



F. 15 REFLETOR



esse processo. Um exemplo clássico é o anoitecer ou amanhecer, quando cores e luzes vão saindo aos poucos enquanto aos poucos enquanto outras vão entrando suavemente, imitando a natureza.

## **TEATRO E SUA TECNICA**

4. Os efeitos luminosos são inúmeros no teatro. Des de o projetor de imagens, para cenas que exigem fundo de paisagem ou qualquer outro gênero, até a projeção cinematográfica em locais previamente esc olhidos ou no ciclorama.

Existem aparelhos próprios para a projeção de nuvens de chuva ou de neblina.

Um dos efeitos mais interessantes são as projeções de cenários, que muitos diretores têm usado em substituição à cenografia.

Todos esses efeitos são utilizados quando a peça requer, e nunca por mera vontade de criar momentos estranhos à ação do drama.

5. O equipamento elétrico que enumeramos de maneira sucinta, é controlado da cabine do eletricista.

O roteiro feito sobre o plano de iluminação ficará de posse do eletricista que, com o contra regra ou o encarrega do da encenação do plano irá durante a representação dando cumprimento à sua tarefa.

A execução do roteiro deve ser precisa, principalmente na iluminação específica, quando as mutações de luz são feitas à vista do espectador em momentos exatos; qualquer falha prejudicará o espetáculo.

6. O que tivemos oportunidade de resumir aqui é o resultado de um estudo analítico da iluminação cênica. Cremos, entretanto, ter fornecido algumas noções dessa complicadíssima parte da arte teatral, que julgamos de grande importância.

Nem tudo o que foi dito pode ser aplicado, por que raros são os teatros que possuem um quadro de luz em ordem,

*OSMAR RODRIGUES CRUZ*

e isto se refere aos teatros disponíveis para serem alugados, e onde, geralmente, o amador realiza seus espetáculos.

A prática da iluminação é no palco. Junto aos refletores é que poderemos aprender, mas a parte teórica é através de estudos minuciosos que conseguiremos conhecer.

Uma peça bem iluminada é tarefa, pois, de estudo e não de improvisação, principalmente quando o texto é complexo, sendo a iluminação cênica, juntamente com os cenários e a indumentária, um dos elementos de criação do espetáculo.

SÃO PAULO BRASIL